



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**FLAVIANA XAVIER ANTUNES SAMPAIO**

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM FOCO:  
A ILLUMINAÇÃO COMO CO-AUTORA DA CENA**

Salvador  
2011

**FLAVIANA XAVIER ANTUNES SAMPAIO**

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM FOCO:  
A ILUMINAÇÃO COMO CO-AUTORA DA CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli

Salvador  
2011

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Sampaio, Flaviana Xavier Antunes.

A dança contemporânea em foco : a iluminação como co-autora da cena / Flaviana Xavier Antunes Sampaio. - 2011.  
143 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2011.

1. Dança. 2. Iluminação de cena. 3. Co-autoria. I. Iannitelli, Leda Maria Muhana Martinez.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.84

CDU - 792.82

**FLAVIANA XAVIER ANTUNES SAMPAIO**

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM FOCO:  
A ILUMINAÇÃO COMO CO-AUTORA DA CENA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de Março de 2011.

**Banca Examinadora:**

Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli – Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Dança-Educação, Temple University, EUA  
Universidade Federal da Bahia

Ludmila Cecilina Martinez Pimentel \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Visuais e Intermédias – Universidade Politecnica de Valencia,  
Espanha  
Universidade Federal da Bahia

Luíz César Alves Marfuz \_\_\_\_\_  
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela existência, fé, saúde e graça de ter uma família maravilhosa.

Aos vagalumes da minha vida, meus pais, Edinalva Sampaio e Pedro Jorge Sampaio, pelo amor, incentivo e exemplo de perseverança.

À minha avó, Eulalia Xavier, pelas lições de sabedoria.

À minha irmã, Flávia Sampaio, pela diversão nas horas mais propícias.

A meu irmão, Fábio Sampaio, pela admiração.

A meu irmão, Jorge Sampaio e meu sobrinho William Sampaio, pelo carinho.

Aos amigos de ontem, hoje, amanhã e sempre, por tornarem os dias mais belos.

Ao Prof. Ms. David Iannitelli, por me apresentar a iluminação cênica e pela escuta sempre aguçada de um bom amigo.

À minha orientadora, Prof. Dr. Leda Muhana, pela amizade, atenção e confiança.

À Prof. Dr. Ludmila Pimentel, membro examinadora, pelo interesse e co-orientação.

Ao Prof. Dr. Luiz Marfuz, examinador externo, pelo interesse e generosidade.

À Nayse Lopes, por ter concedido o registro em vídeo da obra analisada.

Aos discentes do Laboratório do Corpo e Criação I do Curso de Licenciatura em Dança da UFBA, semestre 2010.1, pela experiência gratificante.

Aos funcionários, professores e colegas da Escola de Dança da UFBA, pela convivência feliz e respeitosa.

Aos participantes da Oficina de Criação Coreográfica sugerida a partir de experimentos com Iluminação, ocorrida no Centro Cultural Plataforma em Novembro/2010, pelo interesse e entrega na proposta.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela concessão de bolsa que me possibilitou dedicação exclusiva à realização desta pesquisa.

À Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, onde iniciei meus estudos em Dança.

*Dancers live in light as fish live in water*  
(Dançarinos vivem na luz como peixes vivem na água)

Jean Rosenthal, 1972

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

## RESUMO

Esta dissertação versa sobre a atribuição e tratamento da iluminação como efetiva colaboradora na construção e configuração da cena da dança e, como meio de ilustração do conceito, apresentamos a análise de uma obra de dança, selecionada como fonte de discussão. Este entendimento da relação luz-dança contraria a visão da mesma como *elemento cênico*, termo constantemente encontrado em livros da área teatral para denominar a iluminação e outras informações cênicas que servem de suporte ao trabalho artístico “propriamente dito”. Defendemos a concepção de que, além de proporcionar visibilidade – sombra, a escolha de equipamentos, quantidade, posições e demais possibilidades de manipulação (ou não) – a iluminação, co-implicada com as demais informações e propostas da cena, pode conferir, sobretudo, sentidos estruturais, conceituais e estéticos à obra. Para isto, apresentamos o entendimento da cena da dança como sistema aberto, a partir da Teoria Geral dos Sistemas, adotado por Ludwig Bertalanffy, Jorge Vieira e Adriana Machado. Servimo-nos, ainda, do cruzamento de referências sobre iluminação e espaço cênico através das obras de Jean-Jacques Roubine, Gaston Bachelard e Jean Rosenthal. E, para ressaltar a dinâmica deste sistema, expomos, também, a noção de ambiente proposta por Zygmunt Bauman e Johannes Birringer; e a concepção de processos co-evolutivos tratada por Fabiana Britto. Como resultado, e enquanto sistema, a cena da dança apresenta a iluminação numa dinâmica de co-autoria quando se criam estratégias colaborativas entre as diferentes informações que compõem a cena e entre os profissionais envolvidos numa concepção coletiva, onde a co/elaboração da luz normalmente está integrada na obra em seus processos de construção e de configuração.

**Palavras-chave:** Dança. Iluminação. Cena. Co-autoria.

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

## ABSTRACT

This dissertation verses about the attribution and treatment of the lighting design as an effective collaborator to the making and forming of the dance scene and, to illustrate this conception, we present an analysis of a dance performance as a source for discussion. This approach of the lighting-dance relationship opposes its understanding as a *scenic element*, a term that is constantly found in theater books, to designate the lighting design and other scenic information that function as a support structure to the work itself. We defend the conception that, more than providing visibility – shade, the selected apparatus, its amount, position, and other possibilities of manipulation (or not) – the lighting, co-implicated with all other information and scene proposals, might confer, most of all, structural, conceptual, and aesthetic meanings to the performance. In this sense, we present the understanding of the dance scene as an open system according to the General System Theory adopted by Ludwig Bertalanffy, Jorge Vieira and Adriana Machado. We are still served by cross references about lighting design and space through the works of Jean-Jacques Roubine, Gaston Bachelard and Jean Rosenthal. And to highlight the dynamic of this system, we also show the notion of ambience or environment proposed by Zygmunt Bauman and Johannes Birringer; and the conception about co-evolutionary processes by Fabiana Britto. As result, understood as a system, the dance scene presents the lighting design in a dynamic of co-authorship if there are collaborative strategies between other information present in the scene and between the professionals involved in a collective conception, where lighting co/elaboration normally is integrated in the performance in its construction and forming processes.

**Key-words:** Dance. Lighting Design. Scene. Co-author.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	1	Doris Humphrey e Charles Weidman.....	21
Figura	2	Imã (Grupo Corpo).....	24
Figura	3	Iluminação fora do campo de vista do espectador.....	25
Figura	4	Iluminação dentro do campo de vista do espectador.....	25
Figura	5	Efeito sombra frontal.....	26
Figura	6	Efeito sombra de contra-luz.....	26
Figura	7	Efeito teatro de sombras.....	27
Figura	8	Um Tanto (Laiane Lima).....	28
Figura	9	Corpo Elétrico (Ludmila Pimentel).....	29
Figura	10	Efeito luz a pino.....	30
Figura	11	Efeito luz geral.....	30
Figura	12	<i>Crucible</i> (Alwin Nikolais).....	34
Figura	13	<i>The Crystal and the Sphere</i> (Alwin Nikolais).....	35
Figura	14	<i>Serpentine Dance</i> (Loie Fuller) .....	36
Figura	15	<i>Night Journey</i> (Martha Graham Dance Company).....	38
Figura	16	<i>Water Study</i> (Doris Humphrey).....	40
Figura	17	<i>Nearly Ninety</i> (Merce Cunningham Dance Company).....	42
Figura	18	Sexo, Amor e outros Acidentes (Morena Nascimento).....	43
Figura	19	Quase Ela (Morena Nascimento).....	44
Figura	20	<i>Bothanica</i> (Momix).....	45
Figura	21	Criação Coreográfica com <i>Life Forms</i> (Ludmila Pimentel).....	46
Figura	22	<i>Flower. Wine. Moon. Me</i> (Palindrome Inter.Media Performance Group)..	47
Figura	23	16 <i>[R]evolutions</i> (Troika Ranch Dance Theater).....	48

Figura 24	Interação com <i>Very Nervous System</i> (David Rokeby).....	49
Figura 25	<i>Glow</i> (Gideon Obarzanek e Frieder Weiss) .....	50
Figura 26	<i>UKIYO</i> (Johannes Birringer & Michèle Danjoux).....	73
Figura 27	Impure Company, 2007.....	81
Figura 28	Impure Company, 2007.....	84
Figura 29	Impure Company, 2007.....	85
Figura 30	Impure Company, 2007.....	86
Figura 31	Impure Company, 2007.....	88
Figura 32	Impure Company, 2007.....	90
Figura 33	Impure Company, 2007.....	92
Figura 34	Impure Company, 2007.....	93
Figura 35	Impure Company, 2007.....	94
Figura 36	Impure Company, 2007.....	96
Figura 37	Impure Company, 2007.....	98
Figura 38	Impure Company, 2007.....	100

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A LUZ NA DANÇA: PROPOSITORES DA CENA.....</b>	<b>20</b>
	2.1 A LUZ NA DANÇA .....	21
	2.2 PROPOSITORES DA CENA .....	31
	2.3 OUTRAS NUANCES NA RELAÇÃO LUZ-DANÇA.....	51
<b>3</b>	<b>A ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS RELAÇÕES AUTORIAS.....</b>	<b>55</b>
	3.1 A CENA DA DANÇA COMO UM SISTEMA.....	57
	3.2 LUZ: ALGUNS SENTIDOS EM DANÇA .....	64
	3.3 ESPAÇO: IMPLICAÇÕES DE LUZ PARA CENAS DA DANÇA .....	71
<b>4</b>	<b>UMA LUZ QUE INTEGRA A CENA DA DANÇA: <i>GOD EXISTS, THE MOTHER IS PRESENT, BUT THEY NO LONGER CARE</i>.....</b>	<b>77</b>
	4.1 ANÁLISE DO IMPURE COMPANY (2007) .....	80
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES (IN) CONCLUSIVAS SOBRE RELAÇÕES COLABORATIVAS DE COMPOSIÇÃO ENTRE LUZDANÇA.....</b>	<b>102</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>
	<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>110</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A iluminação cênica é um assunto amplo e rico em detalhes e especificidades. Neste estudo centralizo interesse no tipo de iluminação encontrada nos teatros atuais, os refletores de luz elétrica e os aparelhos de projeções que, ainda com o recorte, abrange diversas características. Contudo, o intuito desta pesquisa não é explanar sobre os recursos em si, mas sim sua relação com a cena da dança em co-autoria da obra. Desta forma, recorro a exposições de ordem técnica e expressiva dos efeitos de luz articulados com um escopo teórico definido a partir da consideração da dança como uma linguagem visual que necessita de luz para sua visualização.

Primeiramente, considero importante esclarecer meu entendimento para a expressão “cena da dança”. Utilizo este termo diversas vezes, mas sempre com o mesmo propósito, definição; identificar o local físico, aqui, com ênfase na sala teatral convencional (palco italiano). Este conceito está enraizado no espaço físico em que ocorrem apresentações de dança e, em consequência também ao espaço poético ocasionado pelas relações entre os constituintes da obra.

É considerando modos colaborativos de construção artística que resultem de relações dialógicas entre concepção, iluminação, ambientação, sonorização, figurino (ou “ambiências corporais”), partituras corporais e outros, freqüentes nas cenas contemporâneas de dança, que proponho um redimensionamento e, possivelmente, uma re-significação da iluminação nas suas relações com a construção cênica e, com a configuração<sup>1</sup> da obra que é, por princípio, estética.

Neste sentido, ecôo a idéia de que processos de criação em dança contemporânea extrapolam a noção hierárquica que prioriza pesquisas relacionadas ao movimento do dançarino. A proposição do estudo da função da iluminação em dança enquanto co-autora da cena emerge aqui pela minha experiência em montar, planejar e iluminar trabalhos de dança, o que me fez identificar que tudo disponível em cena, seja da cor/tipo do solo à forma/concepção do cenário informa a obra/luz,

---

<sup>1</sup> Configuração neste texto remete a relação das informações cênicas dispostas quando em uma apresentação de Dança. É utilizado também como sinônimo da expressão “cena da dança”.

no processo colaborativo da construção coreográfica e, certamente, na apresentação da obra.

Minha **motivação pessoal** para este estudo surgiu em 2004, quando era graduanda da Escola de Dança da UFBA. Ao atuar (como voluntária) como iluminadora e operadora de luz no Painel Performático, evento promovido pela Escola de Dança ao final de cada semestre com a finalidade de trazer ao público as investigações artísticas dos alunos em suas aulas, onde percebi com certo incômodo, um descaso de alguns colegas ao tratar iluminação em seus trabalhos. Pude, naquele período, também perceber a potencialidade advinda dos recursos e efeitos da iluminação na produção de sentidos coreográficos, o que lhe conferiria o papel de efetiva colaboração no processo de construção e configuração cênica.

Este trabalho foi desenvolvido a partir de reflexões acerca de **modos de abordagem da iluminação como co-autora da cena da dança**. Deste modo, considero este tema pertinente pela constatação que as produções de dança contemporânea convergem na não segregação dos aspectos criativos de composição, sendo a iluminação e as demais informações cênicas concebidas colaborativamente em processo.

A questão motivadora desta pesquisa, o **problema**, seria: Quais são os indícios que caracterizam a iluminação em função de co-autoria na cena da dança? O qual elaborei a **hipótese** de que a cena da dança sob a perspectiva de um sistema aberto é vista a partir das relações modificantes sobre o que nela está presente, entre estes, a iluminação. Esta pode exercer a função de co-autora ao ser concebida através de processos para composição cênica que vislumbre uma criação coletiva e articulada da obra.

O **objetivo geral** desta pesquisa foi discutir e problematizar a relação da iluminação na dança enquanto co-autora da cena, buscando ainda, como ilustração, analisar formas de abordagem da luz cênica em uma obra de dança que a utiliza de forma intrínseca à construção de sentidos da concepção coreográfica.

Contextualizo o tratamento e função da iluminação na cena da dança em uma perspectiva sistêmica, compreendendo a cena em sua complexidade a partir dos modos de organização da mesma e identificando as estratégias de abordagem da luz como possibilidade de colaborar na construção de sentidos através da análise da obra selecionada.

Optei por uma **metodologia com enfoque qualitativo**, que prima pela análise do objeto de estudo de modo esclarecedor, do ponto de vista da hipótese elaborada. Esta opção metodológica foi definida através de estudos que afirmam que:

[...] a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a idéia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objecto de estudo (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p.47).

Deste modo, os pressupostos da investigação qualitativa apresentados por Bogdan & Biklen (1994) acolhem esta pesquisa porque associa a cena da dança como um *mundo* configurado de idéias não triviais com potencial de fomentar compreensões sobre diversas *pistas* presentes na obra. Identifico que o entendimento da cena da dança composta por informações cênicas não triviais, no sentido de funcionar conjuntamente, integrada, propicia que a iluminação cênica se constitua como uma possível pista – o que denomino *co-autora* por render significações à obra – na composição e configuração de danças.

Seguindo a classificação proposta por Gil (2002, p. 42) quanto ao objetivo da pesquisa, enquadrado esta na classificação **descritiva e explicativa**: primeiramente pela análise das características do fenômeno (como a iluminação atua como co-autora em obras de dança) e também pela preocupação que tive em identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência do evento.

Uma vez que todo o material foi coletado, começa a análise formal. Uma tarefa que se mostra estafante, simplesmente porque há sempre muito material e isso requer várias leituras e várias revisões. Eventualmente o pesquisador começa a identificar padrões, temas e metáforas no material (STINSON; GREEN, 2005, p.199).

A etapa de coleta de dados deste estudo foi direcionada através de duas ações. A primeira deteve-se no levantamento e aprofundamento das referências bibliográficas para correlacionar os conceitos abordados com a iluminação na dança. A segunda etapa foi de análise da obra selecionada a qual observei a atuação da luz na cena através da apreciação de vídeo, interpretação dos materiais de divulgação e entrevistas. Além destes procedimentos, me valho também das lembranças e

anotações realizadas quando na apreciação ao vivo desta obra em Salvador, em 2008, quando na primeira edição do FIAC – Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia.

A seleção do trabalho *God exists, the Mother is present, but they no longer care* (2007) do Impure Company foi realizada a partir de três critérios. O primeiro critério escolhido foi o temporal, ao qual tive o interesse de coletar uma obra contemporânea para demonstrar que o conceito de iluminação abordado neste trabalho é recente e ousado no sentido de romper com códigos estabelecidos de composição que não se limitam apenas à concepção de luz. O segundo critério restringiu a apresentação de uma obra que ocorre em espaço fechado (caixa cênica) pela consciência de que este espaço oferece mais possibilidades de efeitos e observação da luz. O terceiro critério prevê que o coreógrafo também assinasse a concepção de luz do trabalho, o que sugere um propositos da cena.

As mudanças dos efeitos de luz na cena, relacionando a localização e tipo do equipamento utilizado, angulação e efeito obtido, foram norteadores na condução do meu olhar diante da obra e também serviram para as revisões articulando as informações coletadas a partir dos referenciais teóricos.

Dentro desta perspectiva apresento os procedimentos de análise da obra *God exists, the Mother is present, but they no longer care* (2007 - Impure Company/Noruega);

- a) Apreciação estética e análise estrutural a partir de registros em imagem/vídeo/materiais de divulgação, notas e críticas;
- b) Discussão sobre como ocorre o tratamento da luz revelando estratégias utilizadas na relação de co-implicação das demais informações da cena.

A análise da obra foi predominantemente videográfica, mesmo consciente da perda relativa de captura de nuances da luz, o que não causou um problema imobilizador da pesquisa devido à concepção ser realizada através de grandes contrastes de luz perceptíveis também em vídeo. Ressalto ainda que o fato de eu assistir à obra ao vivo contribuiu para que eu não cometesse equívocos na análise devido à edição do material.

Desta forma, o procedimento de análise de Impure Company (2007) teve pauta na perspectiva da iluminação na cena, compreendendo sua atuação como decisiva na configuração coreográfica em diálogo com as demais informações cênicas dispostas. Assim, propus um levantamento de cenas sugerido a partir de mudanças da iluminação; quando houvesse uma alteração perceptível relacionada à intensidade da luz ou troca e/ou inserção/exclusão de uso de fonte luminosa. A análise deste material foi contemplada de acordo com a observação da disposição dos recursos de luz e o tratamento de seus efeitos na cena aqui considerada enquanto um sistema.

O desenvolvimento desta pesquisa incluiu um levantamento sobre o que já foi escrito na temática de luz teatral. Logo, no intuito de realizar **um panorama** do que já foi escrito **sobre iluminação cênica** nacionalmente e, ratificar a pertinência deste estudo para a área de artes cênicas, efetuei pesquisas bibliográficas acerca desta temática.

Na dissertação intitulada *Iluminação Teatral: História, estética e técnica*, Hamilton Figueiredo Saraiva (USP, 1989) discorre sobre as propriedades da luz: cor; quantidades e distribuição; quantidade de fontes unitárias; intensidade; distribuição fora ou dentro do palco; angulação; forma; dimensão da luz. Além disso, ele também observa que a luz é abstrata, que só toma corpo quando incide sobre uma superfície/suporte os quais remetem a imagens/conotações.

Segundo Saraiva (1989, p.131), “sem luz, nada existe para o nosso sistema decodificador da visão, os olhos. Não existe obra plástica de arte sem que haja a participação da luz”. A partir desta consideração observo o aspecto visual que a luz proporciona à dança associado com as relações de trocas e co-implicação com os demais constituintes da cena.

No ano de 1999, Saraiva publicou sua tese de doutorado sob o título *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na Iluminação Teatral* (USP). Este estudo trata das relações emocionais sugeridas através das cores das luzes.

As cores podem criar uma linguagem própria e, ainda, ajudar ou prejudicar o resultado final de uma cena ou peça teatral, consoante o uso apropriado ou impróprio dos matizes, com relação ao sentimento almejado, pelo criador, por parte da platéia (SARAIVA, 1999, p.1).

As constatações de Saraiva (1999) me fez identificar o valor semântico que a iluminação emprega na cena da dança. Acredito que, assim como a cor, os demais aspectos da luz também interferem na apreensão visual do espectador ao realizar a leitura emocional de uma obra.

O livro *Função Estética da Luz* de Roberto Abdelnur Camargo, lançado no ano 2000 pela editora TCM é o resultado de estudos de mais de 10 anos do autor acerca dos instrumentos de iluminação e seu funcionamento. Camargo é também autor e diretor de teatro e compreende a iluminação como elemento orgânico do espetáculo, inseparável do conjunto. Esta obra propõe observar a função estética da luz em espetáculos teatrais, em sua maioria, e também em obras de dança através de associações com atributos das artes plásticas em tendências impressionistas e expressionistas. Justifica-se pelo pouco material confiável relacionado às técnicas de montagem.

O escrito de Camargo (2000) apresenta um panorama histórico sobre a evolução dos aparatos de luz com a possibilidade de articular os efeitos destes para cena através da criação de personagens, de atmosferas, de espaços e de movimentos, sendo a iluminação considerada um poderoso meio de representação. Através da análise deste material confirmo a potencialidade da luz em determinar a cena e conferir-lhe uma configuração particular.

De acordo com a publicação *Luz e cena: Processos de Comunicação Co-Evolutivos*, tese de doutorado de Roberto Camargo (PUC, 2006), em toda e qualquer cena 'a luz desempenha um papel preponderante'. A questão da função da iluminação proposta por Camargo (2006) tem embasamento na teoria corpomídia (Katz e Greiner) envolvendo a cena e a luz conjuntamente. Acerca de dança, ele observa que para a iluminação da sua cena é quase uma unanimidade entre os profissionais a utilização de luzes laterais (p.16), em que o autor exemplifica trabalhos que não abordam a luz sob a perspectiva de desmistificar e justificar outros tipos de pesquisa.

Camargo (2006, p. 56) se apropria do modo de pensar de Adolphe Appia (um cenógrafo, diretor e teórico suíço que viveu entre 1862 – 1928), que se referia à luz como um aglutinador de todos os elementos cênicos, sendo que nenhum dos códigos visuais do teatro dispõe de autonomia, mas se completam, produzindo uma unidade viva. Quando em contato com este parágrafo surgiu-me uma reflexão sobre

a necessidade da repetição do termo *elemento cênico* que há tanto tempo já vem sendo utilizada, e parece fora de contexto para explicar um pensamento contestador da criação cênica baseada em hierarquias. A palavra *aglutinador* parece-me sugerir uma sobreposição. Não provoca a imagem dinâmica que Camargo reforça em todo seu estudo. A noção de *complementação* talvez possa destacar uma relação de dependência que não me parece necessária. Se a luz completa a cena, ela pode ser entendida como necessária, mas não indispensável, como aplico neste estudo.

Exponho aqui também o generoso trabalho de Roberto Camargo que disponibilizou no ano de 2009 o artigo *Livros técnicos sobre iluminação cênica* no site da Associação Brasileira de Iluminação Cênica (ABRIC) cujo documento apresenta uma revisão bibliográfica temporal que abrange estudos estrangeiros acerca da iluminação cênica.

O artigo de Camargo (2009)<sup>2</sup> apresenta obras publicadas entre os anos de 1926 a 2002. A partir desta fonte pude identificar que a iluminação cênica tem sido discutida com regularidade, mas de modo amplo na cena, concentrados, em sua maioria, na especificidade técnica dos equipamentos de luz e/ou seus efeitos estéticos sem muito foco na relação da cena da dança.

*Iluminação como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre o objeto da cena* é o título de dissertação de Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont Serrat (UFRJ, 2006). O texto pontua a iluminação como um ‘poderoso recurso do espetáculo’ e descreve como acontece sua atuação em cena para argumentar este conceito.

As observações de Serrat (2006) sobre como a luz atua na cena, me possibilitou identificar a necessidade de outra nomenclatura para tratar desta relação. Para mim, a palavra “recurso” não é favorável à compreensão das trocas estabelecidas na cena, na qual a iluminação faz parte.

*Luz: A matéria cênica pulsante. Apontamentos didáticos e estudos de caso*, nomeia a dissertação de Laura Maria de Figueiredo (USP, 2007). O estudo localiza a iluminação como ‘uma das mais fecundas áreas da prática teatral contemporânea’ sob a perspectiva das estratégias de composição dos iluminadores, a fim de propiciar o aprimoramento didático destes profissionais. Neste escrito, Figueiredo

---

<sup>2</sup> Este artigo está disponível no “ANEXO A”.

apresenta aspectos históricos não apenas sob a ótica da evolução de recursos de iluminação, mas também em relação aos espaços de encenação.

O escrito de Figueiredo (2007) baseado em informações para o aprimoramento de iluminadores me esclareceu a necessidade de refletir sobre como estes profissionais atuam na contemporaneidade. Identifico que nas produções atuais, as pessoas envolvidas em uma proposta firmam alianças em comum acordo para o encaminhamento e feitura da proposta.

Na dissertação intitulada *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'* (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral), Cibele Forjaz Simões (USP, 2008) pontua a mudança da função da iluminação cênica de elemento estrutural a estruturante a partir do intervalo da invenção do fogo à revolução teatral com ênfase nos anos entre 1880 a 1914. Este escrito foi bastante bem-vindo pela idéia de tratamento da luz preconizada pela autora, que é similar a este estudo.

As considerações de Simões (2008) caracterizam o potencial da linguagem para nortear a pesquisa sob as especificidades de luz, enquanto neste presente estudo apresento a cena da dança como um sistema, no qual a iluminação é constituinte e, integrada, modifica-se e transforma a cena.

Ademais, a partir do rastreamento de produção bibliográfica, identifico que a iluminação na cena da dança havia sido pouco discutida até então. *Luz na Dança*, um catálogo de 1998 da Eletrobrás, é a única obra brasileira exclusiva nesta temática onde a iluminação é apresentada através da evolução da dança de modo abrangente com citação de várias obras e momentos.

Além das obras já citadas, aponto também a publicação desde 1999 da revista *Luz e Cena* da editora Música e Tecnologia (RJ) através de edições mensais que contemplam informações sobre o ofício da iluminação, além de enfatizar inovações técnicas e suas aplicações em peças teatrais, dança, música, etc.

O que identifico como mais recorrente nas publicações que tive acesso foi o desejo entre os autores de elaborar termos que definam a função da iluminação cênica, o que pode sugerir que o termo *elemento cênico* não contempla a eficaz discriminação dessa linguagem.

A observação de que na virada do século houve um *boom* em estudos na área de iluminação cênica no Brasil – em referência ao primeiro estudo de dissertação nesta temática ser datada em nosso país no ano de 1989 pelo Prof. Dr. Hamilton Saraiva –, foi um dado que me surpreendeu. Atribuo a isto, a divulgação de novas teorias acerca do fenômeno co-evolutivo, avanços tecnológicos, entre outros, além da inclinação artística em debruçar-se em novas motivações temáticas com experimentos nas diversas possibilidades da composição cênica.

Proponho que a iluminação cênica tende a ter uma função definida em cada obra que se insere. Esta função se relaciona ao *como* a luz dialoga com outras informações da obra. Porém, considero a idéia de *atmosfera* relacionada à luz, que é abordada em alguns dos trabalhos citados, bastante romântica porque restringe as possibilidades de criação em categorias a partir das escolhas tomadas no processo de construção da obra. Para mim, este termo remete às composições de balé do século XVIII em que, de fato, havia uma proposta para a criação de atmosfera cênica. Hoje em dia, ou há muito, compreendo que a função da iluminação na cena da dança se insere e dialoga no(s) propósito(s) da obra; que pode ou não estar vinculada a uma determinada atmosfera.

Portanto, a necessidade desta pesquisa é pautada em despertar e estimular o público acadêmico - profissional em Dança a pensar na iluminação como linguagem integrada da cena. Justifica-se ainda, ao produzir estudos e materiais sobre um assunto pouco discutido, suprimindo a carência bibliográfica referente à pesquisa de iluminação cênica no Brasil.

Quanto às **fontes de referencia** desta pesquisa, inicialmente realizei estudos bibliográficos acerca dos conceitos-chaves identificados pertinentes, os quais serviram de lastro teórico-metodológico para todas as etapas do estudo.

Utilizo a **teoria geral dos sistemas** a partir dos escritos de Bertalanffy (1975), Vieira (2000) e Machado (2001) para consolidar a idéia da cena da dança como um sistema aberto, propondo que suas informações constituintes dialogam entre si, articulando alguns parâmetros desta teoria com a função da iluminação na cena.

Tendo aporte nos **processos co-evolutivos** por Britto (2008; 2009) reforço o entendimento da relação das informações cênicas de modo colaborativo, onde cada constituinte possui autonomia, mas realiza trocas entre si e o espaço de maneira constante e irreversível.

As reflexões acerca de **espaço** por Bachelard (2000) foram realizadas no intuito de explicar as relações de co-implicação na qual a cena da dança está atrelada. Neste contexto, indico o ambiente de imersão no qual a platéia se integra à obra ao apreciá-la.

Os escritos relacionados à **iluminação cênica** em Roubine (1998) e Rosenthal (1972) foram interessantes para contextualizar mudanças decorrentes respectivamente através da inserção de novos aparatos e as alianças possíveis para criação da luz de uma obra.

Observei também a cena da dança a partir das considerações sobre **ambiente** por Bauman (2001) e Birringer (2003) para deflagrar uma problemática que absolva as informações cênicas da dança como algo unificado, mas com especificidades próprias.

Este estudo é organizado em cinco capítulos. Neste inicial apresento o estudo e exponho os caminhos percorridos através do projeto de pesquisa, além de apresentar um panorama das produções bibliográficas acerca da iluminação cênica.

No segundo capítulo apresento a idéia da cena da dança enquanto sistema a partir da Teoria Geral dos Sistemas, articulada à figura do encenador, caracterizando-o e pautando historicamente de onde veio meu interesse em lidar a cena da dança como um sistema.

No terceiro capítulo discorro sobre as idéias do conceito de iluminação como possibilidade de co-autoria de sentidos na cena da dança e, como contraponto e referencial, apresento a idéia de iluminação como “elemento” cênico: quando concebida de modo a propor visibilidade à obra que já está pronta, sendo utilizada como artifício apenas para reforçar o que foi previamente elaborado.

No quarto capítulo realizo a análise da obra selecionada, e no quinto e último capítulo apresento os aspectos conclusivos da pesquisa, com reflexões sobre a realização do escrito e aponto para a perspectiva de elaborar futuros estudos a partir deste.

## 2 A LUZ NA DANÇA: PROPOSITORES DA CENA

A iluminação confere à dança uma configuração única pela perspectiva de que sua ausência cênica acarretaria uma distorção de sua definição como arte que necessita de visualização. Para haver contemplação visual, para a dança ocorrer, é necessária a existência de luz.

Descaracterizando a função primária de a luz possibilitar a cena visível, a dança seria misteriosa na escuridão. Perderíamos a visibilidade dos movimentos, mas escutaríamos melhor os sons reproduzidos. Teríamos ouvidos mais aguçados devido a esse tipo de prática. A luz sem a dança certamente cumpriria outra função. Provavelmente não teríamos o uso dos efeitos decorrentes das pesquisas que foram realizadas a partir da proposição de luz para dança, mas em contraponto não teríamos a problemática ocasionada por obras que concebem a luz de modo superficial, sem pretensões de diálogo na cena, além daquela de iluminar o que está disposto no espaço.

Fruto do que está visível, a dança se configura a partir da representação visual de seus constituintes. Maquiagem, corpos, figurinos, movimentos, cenários, etc. adquirem novas características a partir da iluminação empregada sobre eles. Da mesma forma, os efeitos de luz ao interagirem com estas informações sofrem interferências na ordem de cor, intensidade, forma, angulação e dimensão. Sendo assim, a iluminação modifica e é modificada simultaneamente.

A representação visual da dança depende da luz. Podemos escutar e sentir corporalmente uma dança, mas para termos uma experiência de fruição completa do que se refere à obra, devemos visualizá-la e, assim, a luz assume papel central nas concepções.

Conceber a iluminação de uma obra de dança demanda um conhecimento básico sobre o seu fazer, o que não necessariamente pressupõe um domínio técnico de luz. Decerto, informações técnicas podem colaborar nesta feitura, mas ter uma visão panorâmica do trabalho, criar uma proposição da cena a partir das múltiplas possibilidades de criação, parece-nos uma característica peculiar da co-autoria da luz ao relacionar-se com os possíveis constituintes da cena de modo articulado e determinante.

## 2.1 A LUZ NA DANÇA

O propósito de uma iluminação cênica tem relação direta com a configuração da obra. Além de administrar efeitos, a luz concomitantemente dá visibilidade - a característica primordial para entendermos a dança como tal.

Segundo Pimentel (2008, p. 43) a dança é uma linguagem visual. Ela afirma isto ao tratar da cena proposta pela coreógrafa Doris Humphrey (1895 – 1958), que foi uma das precursoras da dança moderna americana. Para Humphrey, a dança tinha a necessidade de o cenário ser localizado em uma única direção, invés de circular, para possibilitar um distanciamento do público.



Figura 1 – Doris Humphrey e Charles Weidman

A imagem do duo entre Humphrey e Weidman (1933) ilustra o período moderno da dança que culminou em pesquisas de criação baseada no místico, o que justifica a opção de Humphrey quanto à localização do cenário em única direção por causa da relação espacial de visibilidade da platéia torna-se mais delimitada. A utilização de cenário em forma de painel com desenho em perspectiva delineia assim, a intenção de Humphrey para trazer ao público um afastamento da obra.

A proposição (ou inexistência) do cenário de uma obra vinculada com sua representação visual retrata a potencialidade do uso da luz para cena. Desta forma, uma especificidade notória da iluminação se baseia na promoção de luz a caracterizar a cena visualmente. Tão logo a luz não age de modo isolado:

Na contemporaneidade podemos considerar que o movimento é um dos componentes visuais da linguagem da dança, quem sabe o principal, mas não o único: a luz, os cenários, os próprios corpos que dançam, as projeções de vídeo e tantas outras possibilidades são também elementos visuais da dança (PIMENTEL, 2008, p. 123).<sup>3</sup> (tradução nossa)

Acreditamos que o movimento é certamente o componente principal da linguagem da dança. Para isto, deslocamos sua definição restrita ao corpo humano para redimensioná-lo à cena que, constituída por diversos tipos de informações e características próprias, se integram em *um* movimento onde cada, e todas as informações cênicas, dialogam entre si para apresentar-se como um todo promovido pela luz.

A notoriedade da iluminação cênica está em transitar como mais uma das informações cênicas, mas principalmente por ser talvez o constituinte que caracteriza o conjunto e o dimensiona no espaço.

De acordo com Scott (1977, p.7), as artes visuais são aquelas que podem ser vistas. No modelo da dança, a iluminação está relacionada com o tempo-espaço. Cada obra se utiliza de um determinado tempo-espaço e a iluminação atua entre estas instâncias de modo decisivo no âmbito de propor relações estruturais, conceituais e estéticas da cena.

Entre os principais efeitos, a iluminação redimensiona; ressignifica, oculta e/ou ressalta as informações cênicas da dança. Através da luz a obra é promovida visualmente para apreciarmos-la. Mesmo sendo a informação primordial desta visualização, a luz isoladamente não nos diz muito. A priori ela precisa de uma superfície/objeto de incidência para tornar-se identificada e, nas relações estabelecidas em uma obra de dança, seus efeitos se desvelam de forma relacional com os demais constituintes da cena.

---

<sup>3</sup> En la Contemporaneidad podemos considerar que el movimiento es uno de los componentes visuales del lenguaje de la danza, quizá el principal, pero no el único: la luz, los escenarios, los propios cuerpos que bailan, las proyecciones de vídeo y tantas otras posibilidades son también elementos visuales de la danza.

O que propomos ratificar é que a relação da iluminação na dança é indissociável na configuração que se apresenta ao público: de modo integrado. Em uma apresentação não é possível decuparmos a obra a partir das informações cênicas identificadas, simplesmente porque elas se apresentam reunidas em um determinado contexto: a cena.

Para análise de uma obra podemos recorrer à análise de um dos constituintes da cena, por exemplo, um dançarino. Ainda assim e, vinculada a qualquer outro tipo de informação cênica, os efeitos da iluminação interferirão sobre esta análise.

A iluminação cênica interfere na proposição das danças devido às suas características específicas. Elencamos as propriedades, quantidade de fonte unitária, cor e distribuição, intensidade, distribuição fora ou dentro do palco, angulação, forma e dimensão como os aspectos gerais da luz.

As **propriedades** da luz são referentes às especificidades oriundas do tipo de fonte aplicada. No palco italiano, é comum a utilização de refletores elétricos. Hoje em dia, a tecnologia desenvolvida para este tipo de equipamento possibilita várias criações o que muitas vezes, é utilizado em cena como um ‘show’ à parte, devido à empolgação do iluminador ao conceber através destes. Como ilustração dos refletores mais usuais na cena da dança, apresentamos cinco tipos de características distintas – a partir de estudos no *Caderno de Iluminação* de Jamile Tormann (2006) disponível no “ANEXO B” deste estudo.

A **quantidade de fonte unitária** se refere ao número de instrumentos de luz utilizados numa proposta. Para o iluminador, além da noção das características dos refletores, é importante também que ele tenha uma idéia do espaço para propor *quais e quantas* fontes unitárias serão necessárias. A busca para a quantificação da fonte unitária (refletores) não se baseia apenas no tamanho do espaço cênico, mas, sobretudo, o efeito e propósito planejado da luz sob a cena.

A **cor** e a **distribuição** da luz nas fontes unitárias solicitam um cuidado especial para construção cênica. As lâmpadas em geral variam de cor entre o branco e o amarelo, mas o tempo de uso do equipamento também faz variar a coloração da luz advinda propondo contraste ou harmonia. A variação de cores na iluminação cênica é obtida geralmente por filtros, conhecida popularmente como gelatinas. A maioria dos refletores tem um encaixe de fixação na saída de luz para o filtro de cor.

Tratando de cor, é interessante retomar a observação de que a luz não atua sozinha na cena. Logo, a cor da superfície onde a luz incide, interfere na cor da luz projetada. Abaixo, apresentamos duas cenas do Grupo Corpo (2009) o qual o cenário e o solo são coloridos através da iluminação.



Figura 2 – Imã (Grupo Corpo)

Para compreendermos as relações da cor na cena, é importante termos um referencial sobre como cada cor dialoga com as demais. O iluminador Aurélio de Simoni na “Oficina de Iluminação” promovido no ano de 2010 pelo Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia, disponibilizou uma tabela (através das oito cores mais comuns) extraída do livro “Stage Lighting” de Theodore Fuchs (1929), revisto pelo professor e também iluminador, Hamilton Saraiva. Esta tabela encontra-se no “ANEXO C” e se faz interessante para o planejamento do espetáculo não apenas ao iluminador, mas também ao cenógrafo, maquiador e figurinista.

A variação de cores de uma obra denota um meio de informação à platéia. De acordo com sua utilização, os efeitos de luz na cena da dança propiciam impressões de sentidos para o público baseados a partir do apelo a imagens de associações do que é visto no cotidiano destas pessoas. Estas cores, além de sofisticar as possibilidades de utilização de luz na cena e conseqüentes efeitos, contribuem também para criação de significados através dela.

As cores em geral, sejam da luz ou refletidas pelos pigmentos, induzem à decodificação de signos culturais diversos, seja um preto que assinale o luto, um verde que indique que o caminho está livre, ou o azul da bandeira dos cruzados, ou o vermelho dos revolucionários (SARAIVA, 1999, p. 6 – 7).

A decodificação de signos culturais proposta pelas cores das luzes perpassa um caminho abstrato de significação por parte dos espectadores. Por exemplo, quando a platéia vislumbra dançarinos em trajes brancos cuja cena ocorre através de luzes coloridas, existe a percepção nítida das cores (devido ao figurino branco) e isto cativará a atenção do público para fazer diferentes observações sobre as impressões da obra a partir de suas vivências. A convenção de uma encenação como esta, é o que Saraiva (1999) compreende como signo momentâneo.

A **intensidade** da luz projetada é o que causa movimento à cena. As mesas de operação de luz têm um dispositivo chamado *dimmer* que é responsável pelas nuances. Este dispositivo é numerado de 0 a 100, separados por marcas de 10. O *dimmer* a 0% não emite luz e a 100% aciona a intensidade máxima do refletor. Na mesa analógica, os equipamentos são acionados simultâneos à apresentação. Na mesma digital, é possível programação prévia dos efeitos. Em ambas as possibilidades, a variação na intensidade das luzes é o que ocasiona a movimentação visual da obra.

Em espaços fechados temos os equipamentos de luz com **distribuição fora e/ou dentro do campo de vista do espectador**.



Figura 3 – Iluminação fora campo de vista / Figura 4 – Iluminação dentro campo de vista

Na ocasião de espaços cênicos configurados a partir da iluminação fora do campo de vista dos espectadores, os refletores são fixados em varas, torres ou outro tipo de suporte que ocasione a ocultação dos aparatos à linha direta de visão do público. As varas e as torres são estruturas de ferro, localizadas simultaneamente no alto e nas laterais do palco que são cobertas por bambolina e pernas – tecido ou papel estendido horizontalmente (bambolina) e lateralmente (pernas) do palco.

Em obras que possibilitam a visualização dos equipamentos de iluminação para o espectador, a distribuição dos refletores não dispõe de dispositivo(s) de ocultação.

A localização de refletores dentro ou fora do campo de vista do espectador repercute uma **angulação** específica da luz. Adentremos na observação de sombras. Um refletor localizado no topo da cabeça de um dançarino ocasiona diversas sombras no rosto, por exemplo. Uma luz que atinge o dançarino frontalmente torna o movimento ‘chapado’, com pouco volume, uma vez que apenas uma dimensão do corpo é atingida e a sombra se projeta na parte de atrás. Além das possibilidades de angulação, o distanciamento dos instrumentos com o local de incidência também propõe efeitos diversos.



Figura 5 - Efeito sombra frontal<sup>4</sup>



/ Figura 6 - Efeito sombra contra-luz<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Nesta projeção de luz indicamos a dançarina com referência espacial.

<sup>5</sup> Contra-luz é referente ao posicionamento de refletores de luz advindas do fundo do espaço em angulação inclinada para frente, com referência à platéia.

Mais do que ter acesso a um conhecimento técnico dos projetores utilizados, seria útil observar o lugar das iluminações e a distribuição das fontes luminosas, localizar onde os projetores estão colocados: de frente, lateralmente; em contra-luz; em contra-plano; horizontalmente; a pino (PAVIS, 2008, p.179).

Há diferentes qualidades de sombra a depender do tipo de equipamento de luz utilizado em diálogo com as demais informações e, como possibilidade de tornar-se um componente da obra, seu estudo é interessante para construção cênica.

Na dança, a sombra pode ser empregada em movimentos do dançarino de forma rápida, buscando um *borramento* de sua demarcação, como um *partner*, um parceiro, entre outras possibilidades. Assim como a luz, as áreas sombreadas dão opções de leitura como também evidenciam ou distorcem a figura do dançarino, a causar ilusão sobre sua forma física, sendo propício o estudo/experimentação prévio dos seus efeitos para aplicação em obras de dança.



Figura 7 - Efeito teatro de sombras

Dentre os efeitos de luz-sombra na composição cênica, destacamos o teatro de sombras ou teatro de sombras chinesas, uma técnica que consiste na utilização de um tecido fino à frente do espaço com refletores atrás e os dançarinos, ou objetos de manipulação, entre estes. Nesta perspectiva, a localização, angulação dos

refletores e afinação do foco em relação aos dançarinos possibilitam a amplidão ou ocultação nítida ou ‘borrada’ do volume da figura projetada, sendo que quanto maior a distância dos dançarinos com os refletores, maior será a imagem projetada.

A iluminação cênica pode assumir diferentes formas. A **forma** mais usual dos refletores – com exceção do *set light* – é arredondada quando em incidência direta em ângulo de 90°, a famosa luz pino. No entanto, estes refletores dispõem de um acessório vazado chamado gobo. Esta palavra é originária do idioma Inglês e significa *go before optics* ou “vai antes das lentes”.

O gobo convencional trata-se de uma peça metálica encaixada próxima à saída da luz e seu efeito ocorre quando esta atravessa o acessório, formando figuras variadas. Há no mercado vários tipos de gobos, principalmente para os refletores elipsoidais que representam estrelas, janelas, caleidoscópios e formas abstratas.



Figura 8 – Um Tanto (Laiane Lima)

A obra de Laiane Lima (2010) demonstra a utilização de um gobo convencional em forma de luas. A concepção de luz deste solo foi elaborada a partir da idéia de loucura relacionada ao enclausuramento em um hospício. A tonalidade violeta das luas marca o período noturno, pontuando um apelo associativo ao público.

Outro efeito de luz identificado na obra de Laiane Lima ocorre a partir de um refletor que traz a tonalidade amarela e é utilizada para causar amplidão da figura da dançarina, tentando expor a idéia de que ela está se movendo por trás de uma janela. O jogo de sombras pertencente a esta obra foi concebido de modo a sugerir efeitos ilusórios quanto à posição da dançarina em relação à imagem projetada no ciclorama. Na ilustração selecionada, a idéia de sombra foi sugerir que a dançarina estivesse de perfil.

Há também o gobo criado manualmente: a partir da manipulação de cinefoil, uma folha fina de alumínio opaca resistente ao calor. Além desta, ainda é possível a utilização de outros materiais, como o recorte do alumínio de latas, por exemplo, para efeito de formas para a luz.



Figura 9 – Corpo Elétrico (Ludmila Pimentel)

A montagem de Pimentel (1999) é ilustrada aqui através da cena “Ritmo Elétrico” na qual um gobo feito manualmente ambienta o espaço. Este gobo tem desenho de um eletrocardiograma e é projetado na bailarina Bia Adeodato que está no chão, sendo a iluminação o cenário desta obra.

Por fim, apontamos a **dimensão** da luz como característica proeminente no espaço cênico. Assim como todos os outros detalhes e especificações, o tamanho da luz projetada confere informações à cena. Uma luz pino isolada no canto de um palco pode entreter mais significações ao público que uma luz geral que banha todo o espaço. Portanto, as variadas características da luz propõem conotações ao público de obras de dança.



Figura 10 – Efeito luz a pino



Figura 11 – Efeito luz geral

Uma informação pertinente relativa à iluminação é que, enquanto promotora da dança, ela compactua relações que ocorrem através de processos. Assim, com a listagem e reflexões que fizemos acerca de suas propriedades vinculadas à idéia de dança como linguagem visual, é possível compreender a complexidade da cena sob a perspectiva de que a luz se articula a partir dos diálogos com as demais informações cênicas, emergindo daí a configuração da obra.

## 2.2 PROPOSITORES DA CENA

A cena contemporânea da dança se baseia em processos de decisões e colaborações entre os profissionais envolvidos na proposta de modo sistêmico, em rede, uma vez que na maioria dessas produções não há a figura de uma pessoa com função hierárquica superior à outra. Todos atuam conjuntamente em prol de um propósito comum, que, também é definido pelo coletivo. Nesta perspectiva, a iluminação é concebida de modo colaborativo com as demais informações cênicas. A partir deste entendimento nomeamos sua função como co-autora da cena.

Indicar a função da luz na dança contemporânea como co-autora não equivale a ressaltá-la hierarquicamente diante do que mais compõe a cena, apesar desta ser uma possibilidade de atuação. Esta não é uma exclusividade cênica da luz. Assim, o figurino, a trilha sonora e os demais constituintes de uma obra, ocupam o estado de co-autoria ao emergirem de um processo colaborativo de decisões para cena, na qual são realizadas pesquisas e experimentos em conjunto, desenvolvendo assim uma singularidade na configuração do trabalho.

Como sabido que as informações cênicas de uma montagem são conduzidas por alguém, por um profissional habilitado a tal função, indicamos que o que vemos nas produções atuais é uma diluição da figura de líder no comando. Hoje em dia, as obras tendem a ser compostas através de atividades compartilhadas e sugeridas a 'várias mãos', sob a não retenção de decisões sobre um único indivíduo, estas pessoas deixam de estar enclausurados em suas áreas de domínio, para dialogar com os outros fazedores da obra como propositores da cena, sem discriminação preponderante sobre o que melhor convém ou é mais importante à obra.

Elencamos a utilização do termo-título deste sub-capítulo para ilustrar que, na contemporaneidade, os artistas já não se reservam apenas em funções fixas para então atuarem de modo cooperativo na produção, como um propositor da cena.

Múltiplo e articulado, um propositor da cena atua na maioria das vezes com mais de uma função (ex.: iluminador e coreógrafo) e/ou ainda propondo estratégias de idéias/decisões coletivas para a proposta.

O fato das proposições de dança contemporânea ser realizadas a partir de relações colaborativas entre os profissionais envolvidos para emergir uma integração cênica baseada em acordos interdisciplinares, tratando a iluminação como uma delas, remonta a tendência evolutiva da modernidade, ocorrida no final da década de 90 do século XIX representada através da figura do encenador.

Um marco do modernismo foi à pesquisa relacionada com a iluminação elétrica, cuja absorção de experimentações no fazer teatral não foi imediata. O teórico francês Jean-Jacques Roubine (1998) informa que os naturalistas tomavam pouca parte da potencialidade dos recursos de luz elétrica porque se limitavam a utilizá-la de modo a reproduzir o mundo real. Desta forma, foi necessária uma reformulação do propósito cênico baseada em conceitos simbólicos e subjetivos para que houvesse uma busca original no uso da iluminação por eletricidade.

Segundo Roubine foi a partir da anulação das fronteiras e distância combinado/relacionado com a descoberta dos recursos de iluminação elétrica que culminaram no aparecimento do “encenador”, que, mais que dirigir, era a pessoa responsável pela estruturação da obra de modo integral:

[...] Em outras palavras, as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica (ROUBINE, 1998, P. 20-21).

Indicamos a efervescência citada para a revolução cênica ao surgimento da figura do encenador como um mote para o que vem acontecendo nas produções atuais. De acordo com Roubine (1998) a tarefa do encenador é elaborar um sentido global à representação, à obra e também à prática do teatro em geral. Assim, ele propõe uma visão que abrange os componentes da montagem, incluindo aí a iluminação. Hoje em dia, este modelo de criação está presente, mas com a

qualidade de não haver uma figura no comando: a resolução de montagem integrada é realizada a partir de acordos entre os profissionais envolvidos.

Portanto, enfatizamos que a figura do encenador tem sido repaginada, atualizada, no sentido de suas características estarem presentes nas produções atuais. Com aporte no que houve no início do século XIX, em relação à evolução da luz elétrica, até os dias de hoje, apresentamos nossas observações acerca da iluminação e sua relação com a feitura de obras de dança.

Compreendemos que, de modo geral, nas artes cênicas é necessária a impressão de saturação de algo estável para proposição do novo. A descrição sobre como se iniciou a investigação cênica a partir do desenvolvimento da luz elétrica é um exemplo.

Na cena contemporânea, identificamos um gradual domínio de novas técnicas no fazer cênico, ao mesmo tempo em que ocorrem resistências das pessoas envolvidas em uma montagem, sob a manutenção de modelos de composição baseado em hierarquias de poder. Como resultado desta iniciativa, apontamos a adoção de protocolos particulares de criação advindos de um único pressuposto: a busca por originalidade.

A luz elétrica é o recurso de iluminação mais utilizado nas produções de dança contemporânea. As características da luz são base para compreendermos sua amplitude de diálogos para se alcançar uma obra inventiva. As concepções elaboradas a partir do recurso de luz elétrica ocorrem principalmente no uso de refletores e aparelhos de projeção, sendo utilizados com frequência em ambientes escuros pela característica dos efeitos propostos se sobressaírem neste espaço.

Ao realizar um levantamento sobre algumas criações subseqüentes ao desenvolvimento da luz elétrica, apontamos que a opção de trabalhar como um propositor da cena a partir da pesquisa com luz parece justificar-se na história de vida de alguns artistas modernos. Os norte-americanos Alwin Nikolais e Loie Fuller são exemplos desta afirmativa. A nacionalidade destes artistas é a mesma de Thomas Alva Edison, o inventor da lâmpada incandescente. Porém, Pereira (1998, p. 97) afirma que “A eletricidade já era conhecida na sociedade desde 1800”. Ele cita também que outras descobertas foram tornando a eletricidade mais acessível, como o princípio do dínamo, em 1831, e o transporte de energia à longa distância, por meio de alta-tensão, entre 1881 e 1883. Portanto, a lâmpada incandescente de

Thomas Edison era diferenciada por apresentar filamentos mais duráveis o que provocou a utilização de modo coletivo.

O performer Alwin Nikolais (1912 - 1993) iniciou carreira na área da música, migrou para o cinema através da função de pianista acompanhante de filmes mudos, e virou referência na área visual. Sua experiência inicial na dança aconteceu pela primeira vez quando dirigia um teatro de marionetes. Nessa ocasião, Nikolais percebeu as nuances do movimento enquanto imagem o que daria destaque a sua pesquisa composicional através da luz e demais constituintes da cena. Ele integrava todas as informações disponíveis de modo interativo e a partir de multimídias: iluminação, cor, som, tempo, forma e movimentação corporal dos dançarinos, inclusive propondo a criação destas.



Figura 12 – *Crucible* (Alwin Nikolais)

Nikolais foi um artista que dedicou boa parte de sua vida às experiências criativas. Desta forma, temos vários registros que datam seus experimentos a partir de 1956, possibilitando assim um delineamento de sua evolução em relação ao modo de construção cênica. Em algumas obras, *Crucible* (1985) por exemplo, seus

interesses de construção e configuração coreográfica se baseiam em projeções de slides - equipamento de projeção de imagens a partir de luzes - como cenário para criar efeitos ilusórios dos dançarinos através do uso de espelhos em cena.

As danças de Nikolais trazem uma visão caleidoscópica, onde movimentos, luzes e cores se fundem sincronicamente. Neste contexto, a relação dos dançarinos na cena é bastante peculiar:

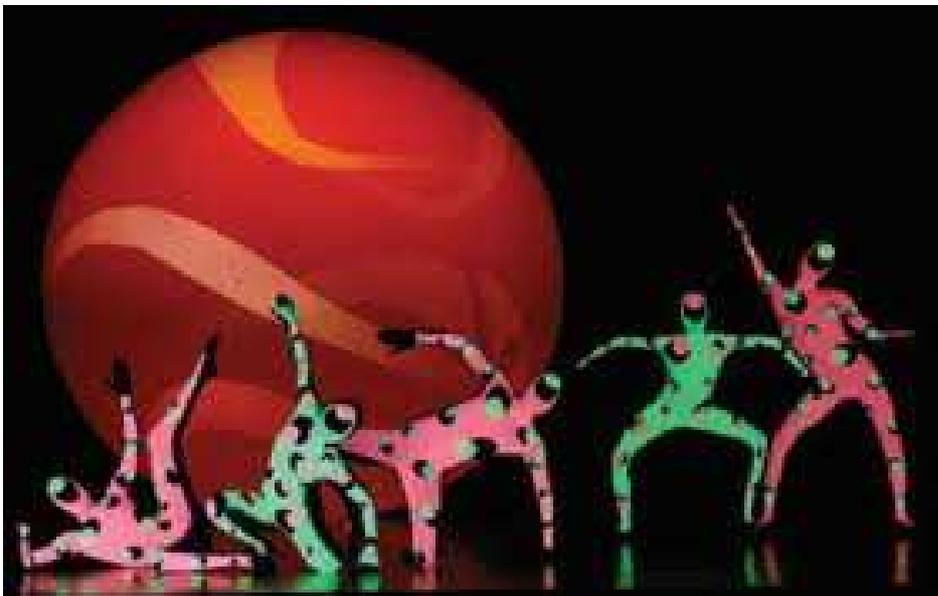


Figura 13 – *The Crystal and the Sphere* (Alwin Nikolais)

As obras de Nikolais estabelecem jogos com possíveis hierarquias da cena: Há sempre uma relação presente entre as partes e o todo. A linguagem artística dele polariza a descentralização baseada no seu conceito de que o homem é um “minuto”, um instantâneo no mecanismo do universo. Às vezes, o homem está em posição superior em relação ao restante; outras vezes, sua importância se reduz na amplidão (CAMARGO, 2000, p. 37-38).

A notoriedade das obras de Nikolais é atrelada a uma abordagem funcional à iluminação na construção cênica da obra. Assim também, Loie Fuller (1862 – 1928) é um expoente da dança por contribuir com esta prática de abordagem. Ela foi uma atriz e dançarina que marcou sua época por desenvolver a técnica de composição artística a partir de figurinos com tecidos de seda multicoloridos por projeção de luzes.

A formação inicial de Fuller foi no teatro, na função de atriz. Registros escritos apontam que foi a partir da atuação como atriz que Loie Fuller desenvolveu seu modo de composição por acaso em 1890, ao improvisar com uma saia diante de um refletor de luz verde que compunha a cena de sua personagem. O efeito obtido através das saias proporcionou a Fuller uma pesquisa de composição com tecidos mais longos em movimentos diante da luz. A princípio, suas danças eram concebidas apenas por uma cor, mas logo ela desenvolveu a técnica de utilizar diversas cores em uma mesma dança.



Figura 14 – *Serpentine Dance* (Loie Fuller)

[...] Sem dúvida conseguiu efeitos belos, nos quais as luzes de cores imitavam ventos, quedas de água, rajadas luminosas que resplandeciam na sua figura desnudada, que ela, por meio de bastões seguros nas mãos, fazia parecer gigantesca; verdadeira mariposa etérea que nas suas ondulações serpentina parecia encher o palco. Disse-se que os olhos claros sofreram a consequência dos reflexos luminosos demasiado fortes e que Loie Fuller morreu cega. Foi a mariposa queimada no foco luminoso que a embriagava e atraía (SALAZAR, 1962, p.246).

A proposição da cena nas obras de Fuller se dava através de dois principais eixos: o movimento entre o figurino e as luzes projetadas. A edição de imagens da *Serpentine Dance* (1896) sugere as variações de luzes existentes em suas danças projetadas sobre o figurino. Estas vestimentas eram desenhadas por Fuller e foram patenteadas em desenho pela própria.

O figurino de Fuller era confeccionado com bastões compridos que, presos aos seus braços, lhe proporcionavam uma extensão dos membros superiores e, através da animação ocasionada, davam forma a danças de orquídeas, fogo, serpentinhas... O local de apresentação, freqüentemente era uma sala escura, com diversos aparatos de luz que conferiam uma noção espacial peculiar para o público. A composição da dança tinha como foco uma única imagem composta pela dançarina com sua vestimenta exclusiva e tratamento de iluminação integradora, que não remetia a um apelo visual fixo da figura humana, mas a uma figura dinâmica e veloz.

A iluminação de danças realizadas a partir da utilização de luz elétrica em espaço fechado propicia uma demarcação precisa sobre o lugar do público na cena. Assim, a concepção de luz pode considerar o público como integrante visual da obra ou não: ele faz parte da obra quando a iluminação do palco e das poltronas (ou outro local por onde a obra é apreciada) possui a mesma qualidade e, é desconsiderado quando seu local de apreciação está na escuridão ou penumbra enquanto o palco recebe um tratamento de luz diferenciado.

A cor, o solo, as variáveis de altura e largura do espaço, dos dançarinos e do que mais estiver em cena, pode ser reformulado a partir do tratamento de iluminação adotado. Inclusive, até o efeito térmico do espaço cênico pode ser alterado caso a lâmpada utilizada seja de qualidade quente ou fria, ou mesmo através de cores. Portanto, as luzes elétricas são o modo de abordagem de iluminação cênica mais ampla de possibilidades de criação para a dança.

A opção de abordar uma iluminação a partir de efeitos com qualidades térmicas faz com que o espaço cênico seja tomado pela temperatura das luzes projetadas. Assim, o público pode sofrer com as variações do calor e do frio, sendo um artifício interessante para criação de sentidos e percepção da obra na cena da dança.

Uma estratégia aliada à idéia de propor a cena de modo integrado, em que todas as informações constituintes dialoguem entre si em convergência de um determinado propósito, é manter uma equipe de profissionais que compreendam e aceitem trabalhar de modo colaborativo. Aos criadores de dança que buscam uma qualidade funcional da iluminação na cena, é comum a contratação de um mesmo profissional de luz quando suas expectativas são acordadas satisfatoriamente. Esta estratégia é bastante realizada ultimamente e é datada desde o século passado.

A norte-americana Martha Graham (1894 – 1991) é uma artista que adotou um mesmo iluminador para elaboração de suas obras. As danças de Graham eram focadas em reflexões sobre a humanidade, sua motivação e concentração perante a vida. Em suas composições é recorrente a utilização de informações cênicas como na coreografia *Night Journey* (1947) que tem uma corda na correspondência do cordão umbilical, do laço amoroso e do próprio cordão; esta e outras estratégias de composição propunham a construção de uma narrativa clara de fruição de sentidos.



Figura 15 – *Night Journey* (Martha Graham Dance Company)

A cena em destaque não evidencia a corda que descrevemos a pouco, mas indica uma iluminação que enfatiza a movimentação das dançarinas, no propósito de pontuar a aspiração da coreógrafa em mostrar a dramaticidade desses corpos.

A iluminação proposta nos trabalhos de Martha Graham era planejada de forma lenta e integrada de acordo com a produção da obra. Jean Rosenthal<sup>6</sup> foi responsável por esta forma de concepção e trabalhou como mestre de palco e

---

<sup>6</sup> Jean Rosenthal foi uma norte-americana que viveu entre 1912 e 1969. Ela atuou em diversas produções de música, teatro e dança através da concepção de luz e deixou parte do seu legado escrito no livro *The Magic of Light* (1972) por Lael Wertenberg.

iluminadora de Graham por 37 anos e, juntamente com este tempo de atuação aliada às pesquisas de motivação pessoal, desenvolveu um sistema de iluminação através de refletores fixados na lateral do palco, propondo perspectiva; e também com estudos de angulação propôs projetos para a anulação de sombras.

A estratégia de iluminação desenvolvida por Rosenthal, com ênfase na iluminação lateral e anulação de sombras, possibilita a afirmação de que nestas aplicações o fundamental era mostrar a obra com razoável quantidade de luz. O procedimento de anular as sombras contemplava o foco no corpo dos dançarinos e isto os lançava em perspectiva no espaço, o que anuncia uma construção cênica a partir destes corpos, sugerindo assim, uma proposta de luz e de concepção, com impactos na fruição de sentidos do trabalho.

Sobre a dedicação e empenho de Jean Rosenthal, Martha Graham deixou um relato no livro *The Magic of Light* ou “A magia da Luz” (Rosenthal; Wertenbaker, 1972, p. 35) ressaltando sua aprendizagem que era advinda da convivência e amizade: “Jean me ensinou um ótimo acordo sobre trabalhar com pessoas. Nós nunca fizemos uma coisa contrária a uniões – Se eu queria ter uma cadeira no palco, eu perguntaria se poderia ter uma.” A questão da necessidade e argumentação das informações cênicas era algo primordial para Rosenthal.

O acompanhamento de um mesmo profissional na concepção de luz em obras distintas de um grupo insinua a marca de montagens a partir de processos de compartilhamento.

Os projetos de iluminação propostos por uma mesma pessoa possibilitam a criação de uma linguagem específica do grupo. Compreendemos linguagem como meio de comunicação e, dessa forma, assim como o tipo de partitura corporal atingida através de aulas e experimentos com um mesmo artista, a iluminação tende a trazer procedimentos particulares quando um mesmo iluminador acompanha uma companhia de dança. Não se trata de afirmar que este profissional irá realizar trabalhos similares entre propostas distintas, mas que ele certamente desenvolverá uma lógica própria para proposição das cenas notável em cada obra concebida.

Inúmeros são os caminhos para criação de uma obra de dança. A pesquisa baseada em referenciais teóricos é uma estratégia de composição. Observamos um exemplo deste tipo de pesquisa nos trabalhos de Doris Humphrey. Suas danças

pesquisavam simetria e assimetria em movimentos corporais angulosos ou arredondados. Notando a possibilidade dos ângulos, ela observa que movimentos intensos têm ângulos agudos. Sua pesquisa cênica tinha como referência o inglês Gordon Craig<sup>7</sup>.



Figura 16 – *Water Study* (Doris Humphrey)

A ilustração de *Water Study* possibilita compreendermos melhor as estratégias de composição de Humphrey. As imagens selecionadas constam de uma montagem do ano de 1995 pela *Doris Humphrey Memorial Theatre*. Neste contexto, observamos algumas opções de uso do espaço por Humphrey definidos a partir dos estudos em Craig.

As associações que Humphrey fez para seus trabalhos a partir dos estudos de Craig fizeram com que ela adotasse o centro do palco como local onde se concentram forças. Ou seja, quando ela queria sugerir uma cena de maior impacto, o espaço de realização deste movimento tendia a ser o centro. Além disto, ela também concordava com Craig ao propor deslocamentos para frente como uma ação intimista, e saída pela diagonal direito-esquerda como símbolo de exílio, morte.

Como não é dissociável, a pesquisa espacial para as danças de Humphrey era acompanhada por uma investigação de iluminação como propunha Craig. Desta

<sup>7</sup> Gordon Craig (1872-1966) destacou-se como encenador reformulando as premissas da arte do espetáculo vigentes propondo relações emotivas relacionadas às áreas do palco.

relação, a iluminação cênica contribuía de modo a definir o espaço de realização da cena, delimitando-a para pontuar o local a ser apreciado pelo público que era definido a partir do embasamento teórico adotado. Assim, a luz direcionava o foco de atenção para apreciação da obra, enfatizando as informações cênicas através do tempo e modo de exibição para fruição de sentidos.

*The Art of Making Dances* é um livro escrito por Doris Humphrey que apresenta idéias sobre como elaborar danças. No conteúdo, ela disponibiliza informações sobre beleza, tema, coreógrafos, dinâmica, música e a importância do bom relacionamento entre os técnicos, que os coreógrafos necessitam manter para tornar sua obra apresentável. Nesse texto, Humphrey não descreve nenhuma particularidade sobre a relação da iluminação na cena. Porém, ela chama a atenção para não deixar a finalização da obra para a última hora, devido à complexidade das informações finais que podem comprometer a concepção como um todo.

A co-autoria da luz na cena é possível porque as obras de dança são sempre permeadas por um ou mais propósito(s). Sendo a dança uma arte visual, a concepção de luz passa por um objeto de investigação, de abordagem, para desenvolvimento da concepção artística. Vemos nessa perspectiva que, considerando que independente do tipo de abordagem de luz aplicada, a audiência – por conta da instauração do tratamento específico focado em dialogias – irá contemplar tais relacionamentos através da fruição.

O artista contemporâneo tem cada vez mais acesso a novos equipamentos, o que proporciona concepções integradas de utilização da luz como acionadora de leituras, tornando-se co-autora da cena. Porém, as produções não se baseiam a revolucionar acerca de algo gasto, mas de uma contestação ao que estava em voga. É natural que, com novos instrumentos, sejam suscitadas criações com pesquisas distintas e isto não se equipara a propor o que havia sido feito antes como inferior.

É necessário compreender que o novo não substitui o velho. A descrição das características dos aparelhos de projeção é um exemplo válido para este entendimento. Assim, identificamos que embora os aparelhos multimídias (os mais recentes) tragam uma gama de possibilidades ampla, os aparelhos mais antigos, como os projetores de slides, possuem características próprias as quais os instrumentos atuais não têm. Logo, cada um dos aparelhos tem especificidades particulares que, com suas distinções, colaboram na feitura de obras de dança.

Outra idéia recorrente para definir produções de dança, considerando a iluminação através de luz elétrica, ocorre através da adequação da cena a partir da delegação de tarefas entre os propositores envolvidos. O coreógrafo Merce Cunningham (1919 – 2009) é um expoente neste tipo de prática.



Figura 17 – *Nearly Ninety* (Merce Cunningham Dance Company)

Cunningham iniciou seus estudos na dança através da Escola de Martha Graham. Norte americano, em 1944, ele enveredou seu primeiro solo acompanhado musicalmente por John Cage, e em 1953 fundou sua própria companhia: a *Merce Cunningham Dance Company*. O legado de Cunningham é referente a produções em filmes, vídeos e palco. Expomos aqui uma de suas obras de palco.

A obra de Cunningham (2009) rompe com a noção pré-estabelecida de cada cena ser constituída por passos ritmados e previsíveis. Assume-se, assim, um modo distinto de composição baseado a partir de jogos variados em que não há uma unidade programada em que todas as pessoas envolvidas trabalham juntas ou sabem do trabalho do outro. Ele organiza a proposta de modo mutável:

Cunningham tenta cuidadosamente não construir encadeamentos lógicos; se, por acaso, encontra algum, quer logo rompê-lo e partir numa outra direção, após um curto espaço de tempo. Não há assunto nem mesmo uma vaga intenção em suas coreografias: trata-se de explorar os elementos fornecidos pelo acaso, que não resultam em nada de coordenado [...] (BOURCIER, 2001, 284).

A aleatoriedade proposta nas obras de Cunningham cedia uma liberdade para os iluminadores e demais profissionais, quando em processo de criação e turnês. Eles tinham um repertório seqüencial de cenas para cada obra que era redefinida a cada apresentação. Assim, a luz poderia ser ajustada de diversos modos.

Como já afirmamos, além dos refletores, a cena da dança se apropria também de aparelhos projetores. Eles atuam a partir do lançamento de luz à distância e, mesmo com o progresso tecnológico, os primeiros equipamentos ainda são utilizados atualmente devido à especificidade que dispõe seus efeitos.

O aparelho projetor de slides lança imagens no espaço através da combinação de dispositivos em contato com uma película de filme. Este tipo de projeção é imóvel do ponto de vista de servir à cena para complementar ou substituir o cenário como um painel. Apesar disto, a possibilidade de movimento a partir da superfície de projeção pode mudar a dinâmica da cena como na montagem de *Morena Nascimento* (2005) em que a saia dela é o local de incidência da luz.



Figura 18 – *Sexo, Amor e Outros Acidentes* (Morena Nascimento)

Dentre as possibilidades de uso, os aparelhos de projeção de slides podem incidir imagens de fotos em negativo em filme específico, ou ainda estas mesmas fotos com customização através do contato com soluções corrosivas como acetona, ou pinturas de esmalte, ou ainda texturas através de furos e riscos. Há, assim, a possibilidade de criação total destes slides através da manipulação de filmes negativos revelados sem imagens (queimados).

Outro tipo de aparelho é o retroprojetor, na qual a cena da dança se compõe em imagens a partir de uma folha de transparência ou através da colocação de objetos diretamente sob a superfície do aparato. Do ponto de vista da utilidade, os efeitos desta projeção também são imóveis, mas sofrem interferências como no trabalho a seguir de Morena Nascimento (2009), em que grampos de cabelo tornam-se cenário através do contato direto na superfície e é alterado a partir da sombra da dançarina.



Figura 19 – Quase Ela (Morena Nascimento)

Os aparelhos retroprojetores utilizados através de folhas transparentes projetam textos e/ou imagens. A manipulação da troca destas folhas ao vivo possibilita uma moldura para as projeções, e a investigação de modos de visualização a partir do uso de recortes por uma folha auxiliar, para direcionamento de atenção e apreciação do público.

O terceiro e mais recente tipo de aparato é o projetor multimídia (data show). Diferente dos modelos anteriores, este tipo de equipamento oferece uma ampla gama de possibilidades de utilização.

A especificidade do projetor multimídia está nas conexões possíveis ao computador, dentre outras máquinas com saída de áudio e/ou vídeo. A partir deles, a projeção ocorre através de imagens, textos, e até vídeos com som. Configuram-se assim, efeitos de projeção móvel por acrescentar dinâmica ao espaço.

No contexto dos projetores multimídia, os bailarinos podem estabelecer diálogos, trocas de movimentos no espaço. Desta relação é possível configurar um cenário, como no exemplo do grupo Momix (2009), no qual as projeções têm saída em um ponto acima da dançarina, e o figurino atua na interação destas no espaço.



Figura 20 - *Bothanica* (Momix)

Outra possibilidade interessante própria ao tipo de projetor multimídia é a realização de um duo consigo mesmo. Isto é possível através da projeção de um vídeo sobreposto no espaço onde o dançarino está.

Os aparelhos de projeção multimídia possibilitam vários tipos de abordagens na cena da dança a partir da conexão com o computador. Em sua tese de doutoramento Ludmila Pimentel (2008, p. 201-246) descreve alguns tipos de softwares que oportunam efeitos variados aos corpos dos dançarinos em cena. Estes programas foram desenvolvidos por renomados grupos e artistas na busca de apropriação da ciência e tecnologia para a construção de obras artísticas.

Um coletivo de artistas liderado por Thecla Schiphorst desenvolveu no Canadá o software *Life Forms*. Como o próprio nome sugere, este programa possibilita a experimentação de movimentos através da animação em formas articulares distintas que dão vida a um esboço da figura humana.

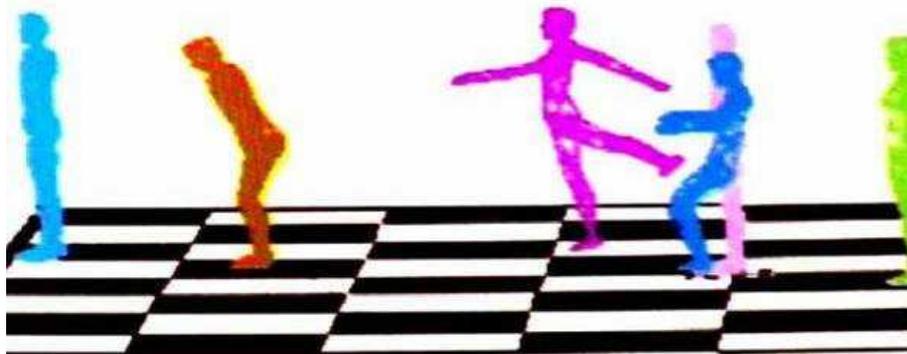


Figura 21 – Criação Coreográfica com *Life Forms* (Ludmila Pimentel)

O *Life Forms* possibilita a construção de passos de movimentos e a visualização destes a partir de seqüências em diversas perspectivas espaciais. Assim, ao coreografar não é necessária a exaustão da repetição para chegar-se a um movimento específico. As experimentações com o programa podem suprimir uma alta carga de ensaios e, ao propor uma perspectiva, pode-se iniciar daí uma pesquisa para proposição da iluminação cênica.

O grupo *Palindrome* fundado no ano de 1992 em Nova York desenvolveu três tipos de software: o *TouchLines* ou 'Toque de Linhas', o *Press Scape* ou 'Tecla de Escape' e o *EyeCon* com possibilidade de tradução para 'ícone do olho' caso o termo seja uma agregado das palavras *eye* (olho) e *icon* (ícone). A tradução destes nomes foi realizada no âmbito de descrever a idéia de movimento que eles propõem.

O *TouchLines* propõe, entre outros efeitos, a alteração da iluminação do espaço a partir da captura do movimento do dançarino ou do público (de uma parte ou todo corpo) através de sensores que atravessam linhas de vídeo sensíveis. A adoção deste tipo de programa na dança possibilita a apreensão do público a uma ilusão, um jogo complexo de resolução, ou uma relação notória de que sua movimentação reverba uma mudança de luz.

O *Press Scape* também propõe alterações de luz no espaço cênico. Neste programa, é possível alterar a iluminação a partir da localização do dançarino ou do público, entre 'zonas' do espaço físico demarcadas previamente.

O *Eyecon* possibilita um alto grau de interatividade sob a perspectiva de que o dançarino ou a audiência podem administrar a configuração da obra. Eles podem gerar e controlar luzes, localizando-se como acionadores e criadores da cena através de programações que incitam a ação condicionada a um efeito cênico. As produções recentes do Grupo *Palindrome* são mostra da utilização deste software.



Figura 22 – *Flower.Wine.Moon. Me* (Palindrome Inter.Media Performance Group)

A cena do *Palindrome* (2010) ilustra uma mobilidade do espaço através dos efeitos de iluminação. Esta constatação é possível ao identificamos que a projeção sob o dançarino compõe uma textura diferente da projeção observada ao fundo. De fato, o próprio grupo descreve a obra como um mix de dança, música e artes visuais.

O grupo *Troika Ranch Dance Theater* também é precursor no desenvolvimento de softwares para criações artísticas em dança. Data-se do ano 1994, na cidade de Nova York, sua fundação. Este grupo desenvolveu o programa *Isadora* que, entre outros efeitos, altera graficamente a imagem capturada.

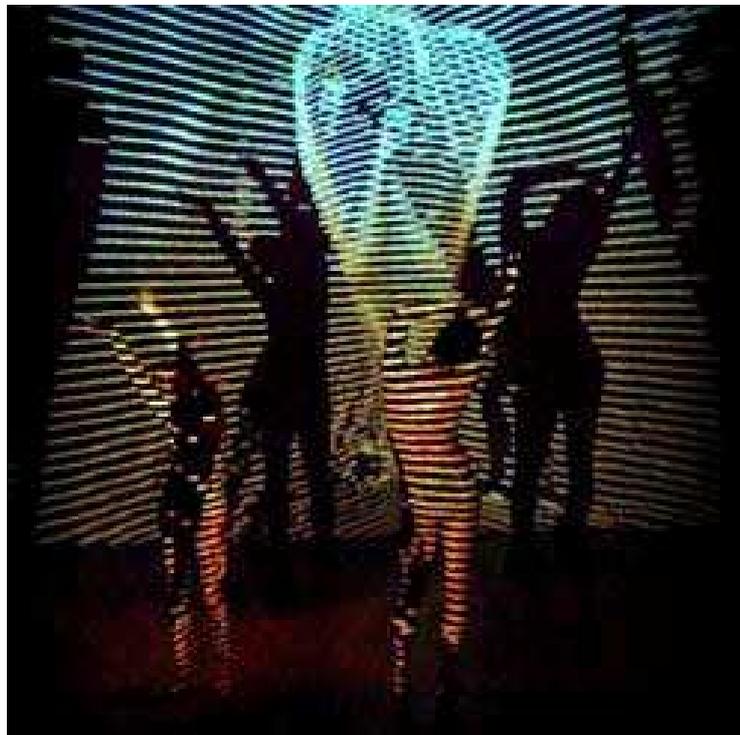


Figura 23 – 16 *[R]evolutions* (Troika Ranch Dance Theater)

O efeito do programa *Isadora* ocorre através do tratamento de imagem em vídeo ou captura ao vivo. Uma das funções deste programa se baseia em animações, a partir da iluminação do material abordado, que são modificadas a partir da inserção de sombreamentos e/ou outros efeitos. A montagem do *Troika Ranch* (2006) ilustra uma projeção tratada ao vivo.

Assim como as elaborações a partir de grupos, Pimentel (2008) também nos apresenta o desenvolvimento de softwares por artistas independentes. O *Very Nervous System* (VNS) desenvolvido por David Rokeby é um deles. O VNS captura sinais através de câmeras e estruturas de detecção de movimento e alimenta o programa.



Figura 24 – Interação com *Very Nervous System* (David Rokeby)

Na utilização deste programa, o dançarino e seu sistema de operação rastreiam dados e devolvem respostas ao software (Pimentel, 2008, p. 214). Este sistema de retroalimentação emerge em sons e/ou música. A iluminação neste contexto pode dialogar no trânsito das nuances de sons decorrentes das diversas possibilidades de deslocamento. Desta forma, os experimentos de Rokeby (2009) propiciam uma maior conscientização do movimento.

Outro artista independente que desenvolve pesquisas com novas tecnologias para dança é Frieder Wiess. O *Kalipso* é citado por ele como um programa que proporciona uma “pintura ao vivo”.

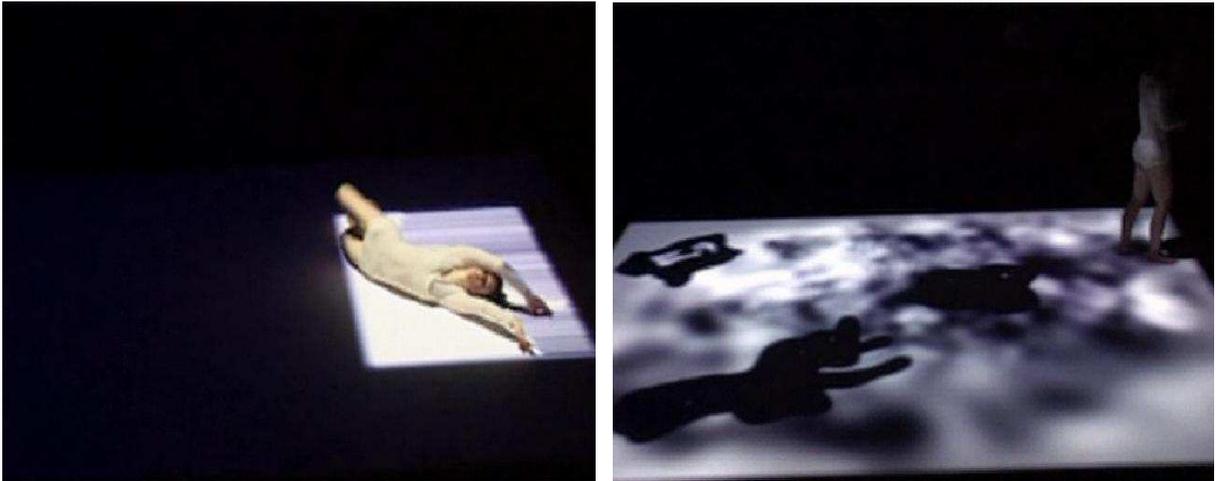


Figura 25 - *Glow* (Gideon Obarzanek e Frieder Weiss)

A performance *Glow*<sup>8</sup> (2006) tem concepção e coreografia propostas por Obarzanek, enquanto a concepção do sistema de interação foi concebida por Weiss. Este trabalho ocorre através de projeções sob a superfície solo, onde uma dançarina movimenta-se, e o seu rastro é ampliado através de uma programação do software utilizado.

Identificamos que os artistas e grupos descritos podem ser considerados propositores da cena por trabalharem colaborativamente, articulando um software baseado em efeitos de luz para dialogar decisivamente na movimentação da dança e, conseqüentemente na configuração da obra. Nestas propostas, a iluminação desempenha funções como cenário e figurino, sendo flexível e mutável.

Os aparelhos de projeção na dança possibilitam uma amplitude de construção cênica, uma vez que a luz provinda destes equipamentos pode ser lançada isoladamente ou em diálogo com a iluminação dos refletores convencionais. Observamos ainda, com a possibilidade do uso do vídeo, outras inúmeras possibilidades de diálogos para composição de uma obra.

Segundo Guinsburg (1978, p. 113), “[...] O emprego da projeção no teatro contemporâneo tem formas bastante variadas: ela se tornou um meio técnico de comunicar signos pertencentes a sistemas diferentes e, mesmo situados fora deles [...]”.

---

<sup>8</sup> Vide “ANEXO D” para acessar o sítio eletrônico do vídeo.

Os aparelhos de projeção são muito interessantes à pesquisa de construção de danças por propiciar um tipo de abordagem de iluminação diferente das demais. Nos tipos de aparelhos projetores simples e retroprojetores há um intervalo de tempo na passagem de imagens da projeção que pode ser programada no próprio aparato (nos projetores de slides) e manualmente, nos retroprojetores. Os aparelhos de projeção multimídia propõem mais possibilidades de criação ao dialogar com outros recursos como o vídeo, e o tempo de exibição também serem programáveis.

Identificamos que as possibilidades de abordagem de luz na cena da dança a partir de refletores e aparelhos de projeção possuem uma relação espacial similar. A afinação através de um dispositivo de focagem e o tamanho da luz que sofre interferência de acordo com a distância do aparato com a superfície de incidência: quanto mais próximo, menor é o tamanho da luz projetada, são similaridades. Elencamos ainda o uso destes instrumentos ao propor diferentes interações no qual se assume dançarinos na luz, cria-se um isolamento, ou dialogam em trânsito.

A dança elétrica, alimentada pelas luzes de refletores e aparelhos projetores, é caracterizada por um modo de abordagem de iluminação peculiar. A diversidade de escolha e os novos tipos de equipamentos podem deixar o profissional de luz atraído pela novidade. Isto acarreta benefícios, quando os efeitos são pesquisados e incorporados na cena e, podem trazer problemas, quando a tecnologia funciona à parte da obra, sem estabelecer interações que propiciem uma percepção da cena de modo integrado ao público.

### 2.3 OUTRAS NUANCES NA RELAÇÃO LUZ-DANÇA

O leque de possíveis abordagens da iluminação na dança a partir de processos colaborativos da cena é maior que o descrito nas páginas anteriores. Não é objetivo deste escrito esgotar todas as possibilidades, mas descrever algumas delas na intenção de promover outras pesquisas na temática da luz na cena. Além dos materiais de iluminação já expostos, apontamos a construção cênica da dança promovida a partir de fitas fosforescentes que brilham no escuro ou outro tipo de material reluzente.

É interessante ressaltar que as escolhas dos equipamentos de luz e respectivos efeitos têm como parâmetro uma concepção específica da obra. É através dos ideais do(s) propositor(es) da cena que se define/justifica a seleção do material de luz e demais encaminhamentos da proposta.

Os instrumentos de Iluminação podem ser grosseiramente divididos entre aqueles utilizados para artistas de luz e os usados para dar um tom ao palco ou contribuir para os efeitos cênicos. Esta não é uma distinção exata porque muitos instrumentos em uma categoria farão tranquilamente a função da outra [...] (HAYS, 1998, p. 7).<sup>9</sup> (tradução nossa)

De acordo com Hays (1998), podemos associar os “artistas de luz” aos propositores da cena como aqueles que utilizam a iluminação como um elo de diálogo para as demandas e experimentos na concepção de uma obra. Estes artistas vêem na luz a fonte principal da construção cênica dos seus trabalhos de modo que o espaço é formado para receber luz; a qualidade dela é escolhida para dar poder a este espaço.

Na dança, existem várias estratégias de abordagem da iluminação utilizadas em colaboração com as demais informações cênicas para configurar a obra. Entre elas, a busca de diálogo com as questões e metas da concepção, composição de cenário, acompanhamento dos efeitos musicais e/ou corporais através de cores, texturas, etc. Independente de *como* é elaborada, a iluminação cênica interfere na configuração da dança devido às novas relações estabelecidas através da sua atuação em cena. As danças que tratam a iluminação de forma integrada rendendo sentidos à obra tendem a experimentar os efeitos possíveis de luz em relação à proposta e sua concepção.

Um planejamento que prevê dialogias entre a função da iluminação e os demais constituintes da cena propõe uma configuração espacial e relacional na obra. A partir disto, negamos a concepção de luz como simples acessório ou elemento subserviente conferindo apenas visibilidade à dança para ressaltar sua função semiológica de propor sentidos à cena.

---

<sup>9</sup> Lighting instruments can be crudely divided into those used to light performers and those used to tone the stage or contribute to scenic effects. It's not a sharp distinction because many instruments in one category will do just fine in the other. [...]

Na arte do espetáculo, o conceito de semiologia é proposto de signos de significação. A iluminação é um signo visual destinado à comunicação. No artigo “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo” de Tadeusz Kowzan, na coleção “Debates Teatro” sob organização de J. Guinsburg, J. Teixeira e Reni Cardoso há uma explanação dos principais sistemas de signos de que uma representação teatral faz uso. Como fruto de uma reflexão pontual acerca de objetivos teóricos e práticos são denominadas treze categorias, a iluminação é uma delas. Porém, o autor retrata que este número poderia ser maior ou menor a depender do propósito da análise.

Sob a perspectiva de sistemas de signos, ratificamos que a iluminação não sugere sentido, intento, isoladamente, ela só exerce esta função porque depende de uma superfície/objeto para ser notada e a partir desta relação e, outros possíveis diálogos, conota uma significação à cena.

[...] Explorada principalmente para valorizar os outros meios de expressão, pode ter, não obstante, um papel semiológico autônomo. Em vista dos rápidos progressos, desde a aplicação da eletricidade, quer dizer, desde mais de um século, a iluminação teatral com seus mecanismos aperfeiçoados de distribuição de comando, encontra um emprego cada vez mais amplo e rico do ponto de vista semiológico, tanto na cena fechada como nos espetáculos ao ar livre (GUINSBURG, 1978, p. 112).

O deslocamento da função da luz a valorizar outros meios de expressão para exercer um papel autônomo, interdependente de outros constituintes da cena, torna o tratamento da iluminação impregnado de ações a sobressai-lo sob as outras demandas da obra. Este modo de concepção abrange os experimentos e estudos com base na iluminação para aplicação cênica.

Os estudos em Camargo (2000, p. 48 - 61) sobre estratégias de iluminação cênica propostas a partir de um texto teatral é compatível ao entendimento de concepções através de danças. Sob essa perspectiva, é possível o tratamento de iluminação com proposição realística a partir de efeitos espaciais em busca de reproduzir fenômenos visíveis na vida cotidiana, como um raio, por exemplo. Outra possibilidade seria o tratamento da iluminação a partir de efeitos diretamente associados ao cenário, atuando na configuração do espaço fictício das cenas, a luz de uma sala comum, por exemplo. Na primeira possibilidade a luz desempenha um

papel informativo vinculado a ações meteorológicas (função primária) e na segunda, além desta, a iluminação designa a claridade característica de um determinado espaço fictício (função representativa).

A função primária da luz em cena para Camargo (2000) é restrita a um papel informativo e dialoga com nossa ideia de visibilidade a reforçar a temática da obra. Neste tipo de concepção a luz é idealizada nos momentos finais da montagem. Para a função representativa da luz identificamos que além de informar, há também uma eleição poética em pauta, um sentido. Nesta abordagem é adotado um planejamento prévio ou simultâneo da utilização da iluminação em relação aos demais constituintes da cena. Logo, em ambas as funções, a luz desempenha função de sentidos na obra: por diferentes processos de integração da cena.

Ao afirmarmos que a luz remete sentidos na cena, estamos nos valendo das relações estabelecidas entre o efeito a partir da incidência projetada e da impressão articulada pelo público.

A busca por originalidade que vemos como motivo propulsor das revoluções cênicas, tanto na figura do encenador, como agora, através da adoção de estratégias particulares para criação de obras, convergem para que a iluminação desempenhe funções cênicas específicas.

Observamos que o desenvolvimento da luz elétrica possibilitou novas formas de iluminar em decorrência do surgimento de novos aparatos. Isto fez com que a dança se utilizasse cada vez mais desta fonte de informação como articuladora de criações e sentidos para a obra. Desta forma, os fazedores de dança tendem a adotar protocolos específicos, quase únicos, para suas criações.

Em diálogo com a integração da obra, a iluminação propicia um arremate entre as informações cênicas disponíveis além de caracterizá-la visualmente. O acabamento realizado pela luz configura e redimensiona a obra no espaço.

### 3 A ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS RELAÇÕES AUTORIAS

O local da cena da dança oferece inúmeras possibilidades de composição. As eleições poéticas de seus criadores são o que definem a configuração de uma obra. Uma proposição de dança pode ser idealizada para ocorrer no metrô, na praça, na rua, na água... Ou ainda, em espaços convencionais; os palcos teatrais. Portanto, independente de *onde* ocorrem, as características do espaço escolhido reverberam sempre um tipo de ação perceptível ao público, ou seja, o espaço é configurador da cena:

A primeira impressão que o público tem de uma apresentação teatral, seja em palcos convencionais ou em espaços alternativos, é a composição do espaço cênico. Quando a platéia adentra um espaço de apresentação teatral ou quando a cortina se abre, a primeira percepção da identidade do trabalho é estabelecida através da captação visual do aparato cênico (SILVA, 2007. p.21).

Nossa percepção do aparato cênico ocorre graças à iluminação projetada, ou seja, a platéia percebe o espaço visualmente. A olho nu, pouco, ou nada, enxergamos no escuro. Logo, enquanto integrante do espaço cênico, a iluminação contribui decisivamente na apreciação visual da obra através de suas características e especificidades.

A iluminação cênica tem uma função própria nas obras de dança. Tradicionalmente, o termo *elemento cênico* é utilizado para nomeá-la enquanto constituinte da cena, como um dos signos visuais. Este termo é utilizado no universo das artes do palco há décadas, mas pouco caracteriza a abundante relação de trocas e rearranjos do espaço cênico. Para a iluminação, a idéia se baseia na mera presença de luz, sem recorrer a reflexões sobre qual proposição ela oferece à cena.

Propomos o entendimento da iluminação cênica a partir da função de *co-autoria* para relatar/descrever algumas especificidades que o termo *elemento cênico* – já saturado – não contempla.

O termo *elemento cênico* desvela sua função através da palavra *cênico* em referência à informação levada em cena distinguida da figura humana e abarca além da iluminação, qualquer outro constituinte como um adereço ou cenário (signos

teatrais). Identificamos assim que esta nomenclatura é adaptável a linguagens diversas, presumindo-se que a figura humana mantenha-se em destaque, no topo da pirâmide da cena, como protagonista. Desta forma, os outros constituintes são aplicados para complementar/facilitar a evidência desta imagem no espaço.

Indicamos que a utilização da iluminação como *elemento cênico* é associado a um ato isolado de composição. Isto não privilegia a emergência de diálogos para criação coletiva da obra, o que consideramos um caminho propício para experimentações de criações e configuração de danças. Para desmistificar este tipo de apelo e apresentar o potencial da luz ao interagir na cena, apresentamos que a iluminação apesar de ser realizada através de aparatos técnicos, possui um forte apelo humano.

Continuamente em nossa vida atual estamos interagindo, seja com nossos vizinhos, nossos amigos ou nossa família. Nós interagimos socialmente, estabelecendo relações sociais com outras pessoas; nós também estamos acostumados a usar o caixa eletrônico, os cartões de recarga, a fazer fotocópias, a dirigir carros, ou seja, há um tempo interagimos com as máquinas eletrônicas e mecânicas. Logo, a interatividade não é uma nova qualidade desta era tecnológica, a interatividade tem apelo humano e faz parte de nós (PIMENTEL, 2008, p. 170)<sup>10</sup>. (tradução nossa)

A partir dos estudos em Pimentel (2008), a iluminação pode ser compreendida além da óbvia função de tornar visível, para atuar decisivamente na construção da cena. Desta forma, propomos que mesmo quando a obra traz uma luz geral, uniforme e constante, ela ainda assim configura o espaço de modo determinante, ultrapassando o limite primário a qual foi concebida.

O termo *co-autoria* é aplicado neste estudo para descrever as mesmas qualidades que *elemento cênico* contempla, mas sob a perspectiva de sublinhar as abordagens realizadas através de processos colaborativos de criação poética em que essas informações se relacionam entre si na cena, modificando-se e transformando a si própria. Portanto, ambas as terminologias fazem referência ao espaço cênico.

---

<sup>10</sup> Continuamente en nuestra vida actual estamos interactuando, ya sea con nuestros vecinos, con nuestros amigos o con nuestra familia. Interactuamos socialmente, estableciendo relaciones sociales con las personas; también nos hemos acostumbrado a usar los cajeros automáticos, los de recarga de tarjetas, a hacer fotocopias, a conducir coches, o sea que hace tiempo que interactuamos con las máquinas eléctricas y mecánicas. Por supuesto, la interactividad no es una cualidad nueva de esa era tecnológica, la interactividad tiene carácter humano y forma parte de nosotros.

O espaço cênico da dança implica na própria configuração da obra. Não se restringe apenas ao local de apresentação de um trabalho, mas traz informações que o configura. Assim, a inserção no mercado teatral de novos equipamentos de luz propicia uma reformulação destes espaços.

Como sabemos, a partir do final do século XIX ocorreu o desenvolvimento de novos aparatos técnicos de luz graças à eletricidade. Isto ocasionou a apresentação de obras em palcos com isolamento de luz – devido ao controle extremo da projeção e melhor visualização –, que fez com que novas possibilidades de criação e configuração de danças surgissem sob a perspectiva da iluminação cênica.

A criação de danças a partir de processos colaborativos traz a feitura da obra associada a um trabalho conjunto entre os profissionais envolvidos. Cada um deles exerce funções relacionadas, de co-implicação e integração da obra. Desta forma, a iluminação propõe uma relação dinâmica entre as informações cênicas.

Ao deslocarmos a figura do dançarino como foco da cena, atribuímo-lhe a importância da luz para sua projeção no espaço. É sobre esta qualidade da luz redimensionar a cena que discutiremos neste capítulo: Classificar a iluminação cênica como co-autora da dança, incitando o entendimento da cena como local de trocas e relacionamentos entre os constituintes que não exercem função de sobreposição ou supremacia em relação à luz no contexto da obra.

### 3.1 A CENA DA DANÇA COMO UM SISTEMA

Conferimos à expressão *cena de dança* ao espaço físico e poético no qual as apresentações perpassam para se fazer acontecer. Trata-se do modo organizacional que uma obra estabelece comunicação com o público.

Associamos ainda, àquela cena produzida em espaços fechados, compreendido como o palco convencional, ou outro local cuja estrutura demarca uma caixa cênica onde há isolamento em relação à iluminação externa proveniente de recurso natural. O entendimento de esta cena ser um sistema é baseado no modo em que a obra se estabelece em rede, com diversos constituintes em trânsito de diálogo.

Uma proposta de dança é concebida a partir de informações cênicas, como figurino, trilha sonora, dançarinos, etc.. Nomear estes constituintes como co-autores da cena equivale a ressaltar estes quando concebidos de modo colaborativo, em que cada profissional envolvido e, respectivo signo de domínio, tal qual a iluminação, é concebido a dialogar mutua/modificadamente entre os demais constituintes para proposição da cena.

Portanto, este estudo não depreende do culto à iluminação como algo superior a outro possível constituinte da obra, mas de demonstrar seu potencial em produções de dança sob a perspectiva de que outras informações cênicas, a partir de suas especificidades – exclusivas ou não – e modos de abordagem também podem conferir uma efetiva colaboração na proposição.

A partir da idéia da atuação da cena de modo integrado, constituída por acordos colaborativos que fecundam um sistema único, específico, encontramos respaldo na *Teoria Geral dos Sistemas* para realizar uma associação do fenômeno da cena da dança compreendida como uma arte visual a partir da análise do todo, do conjunto representativo da obra.

[...] É necessário estudar não somente partes e processos isoladamente, mas também resolver os decisivos problemas encontrados na organização e na ordem que os unifica, resultante da interação dinâmica das partes, tornando o comportamento das partes diferente quando estudado isoladamente e quando tratado no todo [...] (BERTALANFFY, 1975, p. 53).

Entendemos a iluminação como um sub-sistema que favorece observar a cena em sua totalidade. Ela é a responsável por estabelecer visualmente as relações definidas entre as partes, que integradas, configuram-se em um conjunto indissociável.

O conceito da cena da dança ser um sistema, a partir da sua totalidade representada através de diversos signos, tal qual a iluminação, é possível através de uma associação com a *Teoria Geral dos Sistemas* abordada pelo biólogo austríaco Ludwig Von Bertalanffy. Este autor elaborou um livro intitulado nesta temática e, para definir a ocorrência do conceito, Bertalanffy (1975, p. 17) afirma “que os sistemas estão em toda parte”.

Esta afirmativa nos possibilita a utilização deste conceito para a cena da dança, uma vez que a amplitude deliberada pelo autor localiza a dança como um dos

lugares de ocorrência do sistema. Outro trecho que pondera positivamente este conceito ao nosso estudo é o fato de Bertalanffy discorrer sobre o tema a partir da descrição de exemplos dessa ocorrência através de algumas áreas do conhecimento, o que aponta uma flexibilidade para o uso da teoria. Para ele, mais do que relações diretas polarizadas em extremos, a constituição dos eventos ocorre através de acontecimentos:

Os acontecimentos parecem implicar mais do que unicamente as decisões e ações individuais, sendo determinados mais por “sistemas” sócio culturais, quer sejam preconceitos, ideologias, grupos de pressão, tendências sociais, crescimento e declínio de civilizações ou seja lá o que for [...] (BERTALANFFY, 1975, p.24).

Seguindo as orientações de Bertalanffy acerca da implicação dos acontecimentos de modo sistêmico, fazemos um paralelo da cena da dança como sistema cujos diferentes constituintes estão co-implicados na sua configuração. Assim, elencamos a iluminação como um dos constituintes do sistema cena da dança, integrando-a na construção de sentidos da obra.

De fato, a iluminação configura de forma co-implicada a cena da dança independente da abordagem adotada. Mas ressaltamos que, nas proposições que demandam um tratamento de luz diferenciado, através de experimentos e dialogias com as demais informações da proposta, a iluminação atua como co-autora da cena da dança, deslocando-se de sua função primária de tornar visível para efetivamente colaborar de forma significativa na fruição de apreensão da obra.

A co-implicação da iluminação na cena não é causal, como se a luz afetasse a cena de modo unilateral. O termo “co” enfatiza que esta relação é modificante em todas as instâncias, ciente de que a iluminação se transforma através da cena e a modifica continua/mutuamente.

Quando afirmamos que a cena da dança é formada por constituintes, fazemos referência direta à qualidade do sistema complexo:

As características constitutivas são aquelas que dependem das relações específicas do interior do complexo. Para compreender estas características devemos por conseguinte conhecer não somente as partes, mas também as relações (BERTALANFFY, 1975, p. 83).

A diferenciação que aplicamos à função da iluminação na cena está relacionada ao tipo de abordagem adotada na concepção e construção da dança. No processo da feitura da obra, algumas concepções utilizam a luz através de uma abordagem que é trazida ao final do processo de criação, quando a maior parte ou todas as decisões de constituição da cena já foram tomadas. Em outras, a iluminação é concebida em processo, desde as primeiras idéias para feitura da dança, sendo que esta estratégia a torna implicada na cena da dança e não parte dela ou apenas ferramenta de sua visualização. Interessamo-nos nas concepções onde a iluminação exerce efetivamente uma função atrelada ao sentido poético da proposta, e por isto é concebida a partir de processos de negociações seletivas através de acordos com as demais informações cênicas, atuando de modo significativo, co-autoral.

Quando afirmamos que a iluminação exerce função de co-autoria nos valemos dos estudos do filósofo Gaston Bachelard (2000, p.51), ao tratar sobre a poética do espaço. Ele propõe a figura da casa como um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade e aponta também que incessantemente reimaginamos a sua realidade. Identificamos que este mesmo fenômeno ocorre na cena da dança, na qual as relações dos seus constituintes, como a luz, são apreciadas pelo público. Aqui, as razões ou ilusões de estabilidade ocorrem através das transições da cena e o exercício interminável de resignificarmos a realidade tida com a prática de relacionar a cena às experiências anteriores de cada qual.

O entendimento de que estamos imersos em um universo único e mutável quando em contato com uma obra artística, é possível de acordo com os estudos em Bachelard (2000, p. 7) que afirmam que “[...] Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade lingüística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante”.

Trazendo a questão para as obras de dança contemporânea, podemos compreender como ‘ser falante’ tanto o(s) indivíduo(s) o(s) qual(is) desenvolveu(eram) a concepção da obra, assim como seus possíveis parceiros da proposição ou ainda as informações cênicas constituintes da obra.

A iluminação atua na cena da dança de modo geral, globalizante. A adequação da sua origem se mistura à das demais informações constituintes na proposta que, em diálogo, formam uma rede própria de relacionamento da qual a obra emerge.

Sendo assim, a construção poética da cena está atrelada às relações disponíveis nela, na qual a iluminação exerce funções específicas de co-implicação.

Correlacionamos à cena da dança como um sistema aberto ao observamos que, embora sejam repletos de informações constituintes de especificidades variadas, os constituintes da cena trocam informações de forma relacional. Encontramos assim, nos estudos de Bertalanffy (1975, p.167) uma aplicação para a cena da dança através da definição de sistema aberto, o qual está “aberto” pela perspectiva de troca de matéria, ao movimento de importação e exportação.

A alteração que ocorre na luz ao propor efeitos na cena é pautada nas informações que sua incidência projeta no espaço. O efeito de uma luz âmbar, por exemplo, irá ser diferente em uma superfície lisa ou outra com textura. São características como estas que modificam a luz e que a luz altera. Cabe, assim, considerar que a ação da luz na cena não ocorre isoladamente, imutável ou unilateral. Ela ocorre porque está integrada em um sistema, que aberto a trocas e diálogos entre os constituintes, o configura.

Para Bertalanffy (1975, p. 193) “[...] O sistema aberto define-se como um sistema em troca de matéria com seu ambiente, apresentando importação e exportação, construção e demolição dos materiais que o compõem [...]”

Compreendemos que a “construção” proposta por Bertalanffy para a cena da dança localiza a iluminação como elo primordial dos acordos entre seus constituintes para a emergência dos diálogos, das trocas. Para o termo “demolição”, conotamos a qualidade intrínseca das informações cênicas modificarem-se por causa das junções e estabelecimentos entre os constituintes de especificidades distintas que ao dialogarem causam reconfigurações, mudanças entre si e do próprio sistema.

Identificar a cena da dança como sistema aberto pressupõe também que as relações ocorridas entre os constituintes não são finalizadas entre uma ou duas conexões. Outro destaque destas relações é a potencialidade das informações cênicas dialogarem através de conexões com diferentes graus de complexidade. Assim, a iluminação pode vincular-se mais a alguns constituintes, a trilha sonora, por exemplo, variando assim o grau de complexidade entre suas relações.

O enlace da luz com a música de uma obra de dança sugere geralmente um acordo de complementação, acompanhamento e/ou distanciamento entre elas. A complementação ocorre quando o diálogo mescla a luz e/ou a música de modo alternado; em alguns momentos há um movimento simultâneo de efeito destas

instâncias, como também há ocasiões em que cada uma delas se propaga “sozinha” sem aparente ligação direta. O acompanhamento sugere um diálogo através de movimentações contínuas; assim cria-se um circuito de destrinchamento do som para haver uma relação de sincronia de movimento com os efeitos de luz em suas variações rítmicas. A distanciação é a ruptura de um diálogo linear entre a trilha sonora e a iluminação. Aqui, cada instância é definida para opor-se semanticamente; daí pode acontecer uma música com variação rítmica rápida – o que pode remeter alegria – articulada com uma iluminação geral a partir de luzes de cor azul-gelo, como pouco efeito de movimentação o que tende a sugerir uma cena fria.

Em paralelo com as possíveis conexões e diferentes graus de complexidade que a iluminação pode exercer na dança, ratificamos, mais uma vez, que a luz integra o conjunto da obra. É através das diversas informações cênicas que a iluminação é projetada.

O filósofo Jorge Vieira (2000, p.3) no âmbito da *Teoria Geral dos Sistemas*, pontua a Ontologia – a ciência que trata da natureza do ser, da realidade – a partir da análise de eventos de modo geral e completo. Ele descreve que um sistema humano pode ser descrito e representado pela Física, pela Química, pela Biologia... E, indica ainda que, em cada uma dessas descrições, existe uma visão autônoma, diversa deste sistema. Ao realizarmos um entendimento acerca da cena da dança como sistema, observamos que a iluminação, o movimento corporal dos dançarinos, o figurino, a sonorização, a superfície da apresentação, etc., que cada uma dessas informações cênicas representa e descreve a obra. Mas, de fato, o que nos interessa saber é a *cena da dança*, o conjunto representativo da obra, além de suas facetas ou perspectivas, em sua totalidade de configuração e de fruição.

Performances de dança não ocorrem apenas através da execução do movimento corporal, bem como a iluminação não ocorre em cena de modo despercebido. A concepção de luz pode apresentar efeitos de modo sutil, mas, mesmo assim, haverá transformações perceptíveis na cena inerente a este efeito.

Foi pensando sobre o redimensionamento da cena a partir do estudo da luz na dança que optamos por utilizar algumas nuances da *Teoria geral dos sistemas* baseados nos conceitos de “sistema aberto” e “organização” como aporte teórico para descrever que as relações das informações constituintes ocorrem de modo conectado e mutuamente modificante. Porém, a luz está presente nestes eventos

não apenas por conectar e mutuamente modificar, mas principalmente por possibilitar a identificação destes acordos.

Em artigo intitulado “Organização e Sistemas”, Vieira (2000) nos apresenta uma visão da realidade a partir destas duas instâncias-títulos do texto baseada em uma *Teoria Geral dos Sistemas*. Neste contexto, nos interessamos em suas idéias acerca dos sistemas complexos que transcendem as relações individuais:

[...] Sistemas culturais, por exemplo, não podem ser reduzidos aos sistemas humanos que os contêm. A complexidade exige que possamos entender e modelar a interação entre *coisas* e *processos* de naturezas muitas vezes bem diversas, sob pena de não captação do que há de fundamental nesses sistemas (VIEIRA, 2000, p.2).

Com esta citação propomos uma analogia sobre como a iluminação atua na cena. Partimos da hipótese de que, atuando em co-autoria, a iluminação cumpre sua função de forma particular, onde a utilização dos recursos de luz depende da concepção específica, a qual adota protocolos particulares de abordagem baseada em processos colaborativos de criação.

Segundo Rosenthal e Wertenbaker (1972, p.1), “A Iluminação afeta tudo o que atinge: como nós vemos o que vemos, como sentimos o que sentimos, e como ouvimos o que estamos ouvindo”<sup>11</sup>.

A dança enquanto sistema cultural não pode ser identificada apenas através da representação dos movimentos dos dançarinos. É necessário o tratamento apropriado a partir da consideração da iluminação ao exercer predominância em ocasionar visualização e dimensionamento da obra.

A partir dos efeitos de iluminação na dança, o figurino expõe outra textura/cor, os movimentos dos dançarinos podem surgir com rastros, o formato do elenco pode ser modificado em tamanho e qualidade, o espaço pode ser “pintado” com diferentes cores/temperaturas, o movimento da música pode ser destacado através do acompanhado da luz às mudanças ou usado como uma informação à parte, a audiência pode ter uma visão prazeroso-acomodada da obra ou seus olhos podem ter um desconforto.

---

<sup>11</sup> “The lighting of it affects everything light falls upon: how you see what you see, how you feel about it, and how what hear what you are hearing”

Uma característica da *Teoria geral dos sistemas* que nos chama atenção é a afirmativa de que a realidade é sistêmica (VIEIRA, 2000, p.1). Sob esta perspectiva, a cena da dança é um espaço norteado por subsistemas conectados em rede onde todas as informações cênicas se relacionam e, articulados em um sistema maior, propõem a configuração da obra.

A realidade da dança, tal qual apreciamos, se apresenta com a iluminação de modo atuante. Assim, as diversas possibilidades de tratamento de luz são informações cênicas que co-implicam na feitura da obra e se admitem enquanto dança.

### 3.2 LUZ: ALGUNS SENTIDOS EM DANÇA

A referência direta que fazemos das informações as quais temos contato através do toque, visão, audição ou paladar, tem apelo imagético. Compreendemos as informações através de imagens, que por sua vez são formuladas a partir do acervo de imagens/experiências vivenciadas por nós anteriormente. Adriana Machado (2007, p.8) aborda em sua tese de doutorado a hipótese de que “a imagem se constitui na materialidade básica com a qual processos de comunicação operam sempre que envolvem corpo humano”. Isto possibilita o entendimento de que a dança enquanto arte visual é comunicativa ao público. As cenas da dança para a platéia “são apresentadas como informações que se constituem como corpo e funcionam como índices de seus estados”.

A idéia de “corpo” adotada por Machado transcende a definição restrita ao humano. Na configuração de uma obra as informações cênicas (independentes de suas especificidades) se articulam conjuntamente, e o que é apreciado pelo público são as imagens fruto destes diálogos.

A *Teoria Geral dos Sistemas* nos permite a idéia de que a cena da dança acontece de forma integrada. Isto dialoga com as observações de que na dança contemporânea os processos de construção cênica são definidos a partir de protocolos de criações colaborativas entre as pessoas envolvidas na proposta.

Os profissionais necessários à proposição artística têm em sua maioria domínio em um ou mais signos teatrais e a partir da especificidade da sua prática negocia trocas com os demais constituintes da cena. Neste trânsito, a iluminação é proposta para relacionar-se com as demais informações cênicas dispostas e também ao conjunto da obra, já que é ela o que determina a aparência do todo.

O significado da expressão um tanto mística “o todo é mais que a soma das partes” consiste simplesmente em que as características constitutivas não são explicáveis a partir das características das partes isoladas. As características das do complexo, portanto, comparadas às dos elementos, parecem “novas” ou “emergentes” [...] (BERTALANFFY, 1975, p. 83).

O destaque proporcionado à soma das partes de um conjunto em detrimento dos constituintes de modo isolado propõe que as relações dessas informações é o que de fato deriva o sistema. Por sua vez, este sistema não pode ser compreendido como estacionário, uma vez que as inter-relações integradas a ele constituem cenas instantâneas, sem roteiro fixo claro de início meio ou fim.

A iluminação em meio à complexa rede de trocas da cena da dança possibilita um delineamento de transição destas relações, além de re-orientar estes diálogos de modo a configurá-lo visualmente, torná-lo possível.

Compreendemos que a análise de uma obra de dança pode ter sublinhada alguma informação, como a atuação da iluminação como co-autora, por exemplo, mas esta observação só é possível considerando a totalidade da cena. Segundo Gianni Ratto (1999, p. 33), o espetáculo é concebido de modo orquestrado, sendo o ator, o compositor, o cenógrafo, e o iluminador os instrumentos de uma execução na qual ninguém poderia impor sua presença.

A imposição de presença dita por Ratto é assimilada aqui pela supremacia ou nível hierárquico de algo sobre a cena. Propomos que, apesar da possibilidade de atuar como co-autora, a iluminação não impõe sua presença sob outra informação cênica. O que vemos em propostas que tratam de luz de modo inovador é a habilidade de propor relações no sistema cena da dança de modo particular, autêntico, através de acordos colaborativos para montagem coletiva.

Os procedimentos de criação de danças na atualidade tendem a tratar suas informações cênicas de modo integrado, no qual as relações entre os constituintes

são definidas para propor sentidos específicos na obra. Nesta perspectiva, a figura do coreógrafo, como o responsável da partitura corporal, é revista porque os dançarinos passam a ser intérpretes e certamente os propositores da cena, assim como os demais profissionais envolvidos por, conjuntamente, decidirem pela construção e configuração da obra.

A iluminação é mais um dos componentes da obra que se faz presente a partir de acordos cênicos. Sua análise deve ser compreendida a partir deste pressuposto:

Focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante. Uma abordagem, portanto, bem diferente daquela que busca compreendê-la pela descrição linear da sua configuração: do que se compõe e como seus componentes se ordenam no espaço e no tempo (BRITTO, 2009, p.1).

Com os estudos de Britto ratificamos a compreensão da cena da dança como sistema aberto. Nela, agenciamentos através e resultante da relação da iluminação com o que mais lhe integra é o tipo de abordagem que configura a obra de modo complexo pelo fato desses agenciamentos ocorrerem simultaneamente e com variações de conexões.

A partir de estudos em Machado (2001, p.45-71) apresentamos os processos de luz na dança sob enfoque dos parâmetros evolutivos a partir da *Teoria geral dos Sistemas*, com uma licença poética de substituição da palavra *elemento* para *agente* para não provocar uma possível associação com o termo *elemento cênico*.

A **composição** refere-se à *quantidade* de agentes do sistema; a *qualidade* expressa o índice de natureza dos agentes, tipos; a *diversidade* diferencia os tipos; a *informação* distingue a singularidade; e a *entropia* corresponde ao estado de desorganização das informações. Assim, tratando-se da iluminação na cena da dança, a *quantidade* se refere às fontes unitárias, a *qualidade* do tipo de equipamento escolhido (caso seja através de refletores de luz elétricos a variação ente P.C.'s, elipsoidais...), a *diversidade* são as variedades dos efeitos possíveis, a *informação* trata das relações estabelecidas entre os efeitos e a *entropia* trata das conexões, diálogos das informações de luz entre si e os outros agentes (informações cênicas).

O parâmetro de composição para luz na cena é definida pelo número, características gerais, especificidades, trocas e vínculos estabelecidos na obra a partir do arsenal técnico selecionado de acordo com a concepção idealizada para o trabalho.

Nesta perspectiva, temos um acesso preliminar do potencial advindo da luz em que desde a quantidade de aparato até as relações estabelecidas com as outras informações cênicas colaboram na organização da obra.

A **conectividade** trata dos enlaces da luz com ela própria (pensar em várias fontes distribuídas em um mesmo espaço) e os outros efeitos na cena. Um fato interessante sob esta perspectiva é a possibilidade destas conexões possuírem graus distintos de intensidade. Por exemplo, em determinadas obras, como a maioria da época moderna, há uma estratégia de forte conexão sincrônica entre os movimentos dos dançarinos e a música. Assim, a luz atua de modo a enfatizar estas relações.

Na contemporaneidade, com a adoção de estratégias de criação cada vez mais específicas é comum a adoção de criações em busca de originalidade. Isto faz com que haja variações contrastantes de uma obra para outra, de um coreógrafo para outro. Nisto, a conectividade da luz na dança se torna bem particular. Logo, a possibilidade de abordagem da luz a partir da conexão entre as informações cênicas é um vasto campo de experimentos.

A **estrutura** é a quantidade de relações do sistema. Sob esta perspectiva a iluminação exerce uma estrutura complexa pelo fato de poder se relacionar com todas as informações cênicas dispostas a depender da abordagem adotada. Como dissemos anteriormente, a luz pode relacionar-se com o movimento do dançarino, com a sonorização, com ambos e/ou mais, e assim por diante.

A iluminação cênica mantém relações específicas com os constituintes da obra, mas também é a informação cênica que proporciona o estabelecimento geral das relações primárias. Assim, além de se articular com o som, movimentação do dançarino e/ou outro tipo de constituinte da cena, a iluminação coopera na visualização global da obra.

A **funcionalidade** é equiparada ao significado do conjunto em um todo. Este parâmetro dialoga com a co-implicação que afirmamos inicialmente neste estudo e, conseqüentemente à co-autoria que algumas abordagens de iluminação propõem ao fazer emergir potencialmente sentidos determinantes na cena.

A qualidade de a iluminação propor a configuração do todo, do conjunto, e das relações com as informações cênicas, interfere na funcionalidade da composição. É através e por causa da presença da luz na cena que o sentido do conjunto se revela.

A **organização** permite os elos entre as relações estabelecidas e, sendo assim, de fato constitui a semântica do sistema. Na cena da dança a iluminação colabora na construção desta semântica por integrá-la.

Esse parâmetro é o qual a iluminação mais opera influência. Independente de como os outros parâmetros seja definido, a iluminação será o elo desta organização ao possibilitar a união do conjunto e dialogar nela.

A **complexidade** decorre das estratégias estabelecidas de trocas de informação, seleções, adaptações, organizações internas e relações externas no sistema. Para a iluminação na cena da dança, esta complexidade pode ser vinculada aos efeitos e diversidade da luz que reorganizam a cena.

Dentre a complexidade que envolve toda obra de dança, a iluminação sugere a diversidade desta rede através das múltiplas possibilidades da sua utilização, modelos disponíveis e, principalmente, relações estabelecidas.

A cena da dança emerge das relações disponíveis e, sobretudo é caracterizada pelo modo que estes diálogos são estabelecidos. A partir dos parâmetros evolutivos apresentados por Machado, enfatizamos que essa ocorrência se faz enquanto processo, de modo integrado. Estes parâmetros não atuam isoladamente, mas sim em conjunto e continua/simultaneamente. Mais uma vez, assim, propomos a complexidade do sistema da cena da dança, considerando, neste caso, a iluminação.

Sob a perspectiva co-evolutiva do sistema podemos citar a complexidade das relações da cena entre LuzDança para referenciar a relação mútua de troca entre estas informações. A evolução não é um fato isolado no contexto humano, bem como a iluminação não ocorre isoladamente na cena. Não evoluímos meramente por estarmos em contato uns com os outros, mas porque interagimos em um ambiente que é mutável. Da mesma forma, a iluminação não incide pacificamente sob uma superfície, mas negocia informações com ela e com o espaço a qual se projeta.

A co-evolução pressupõe diálogos. A noção que aplicamos para *co-evolutivo* emerge em torno de processos transitórios, considerando que em um contexto novas informações são passíveis de contato e mudanças e, ativamente, reconfiguram a cena de modo proporcional ao qual são modificadas.

A análise do trânsito da luz na dança propõe uma identificação de que ela, na cena, partilha de informações comuns aos outros constituintes de modo a propiciar os diálogos de troca e redimensionamento do espaço cênico:

Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto *co-evolutivo*. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente (BRITTO, 2008, p. 4).

À luz de Britto podemos reconsiderar a visão dualista da iluminação na cena como *elemento* a ser utilizado por ordem de necessidade para localizá-la em diálogo modificante/modificador constante. A atuação da iluminação cênica na concepção de sistema dinâmico, cujas estruturas se afetam mutuamente é identificada neste estudo em igual medida de compartilhamento. Rompemos então uma possível hierarquia de importância na cena. Uma vez que compreendemos que na dança as informações cênicas partilham da mesma condição de existência e se afetam mutuamente, não há ordem de importância ou sobreposição dessas informações.

Enquanto sistema dinâmico a dança é sugerida a partir dos constituintes que a pertencem. A premissa desse sistema informa que não há uma valorização sobre o que é destaque da obra. A obra de dança certas vezes é imbuída de transformações sutis das informações cênicas que, até quando há a tentativa de evidenciação de algo, mas de modo sutil, a audiência pode não identificar tal instrução de direcionamento devido à atenção disposta em outro tipo de informação. Para a iluminação, apesar destas ocorrências, a aplicação de estratégias através desta linguagem é mais eficaz devido ao fato dos efeitos produzidos serem o apelo visual norteador do diálogo entre o espectador e a obra. Mas, mesmo assim, pelo fato de não atuar isoladamente, a iluminação integra a cena e a apreciação fica questionável de direcionamentos por apresentar-se em uma única configuração.

Outra idéia eficiente para enfatizar a cena da dança como sistema e, para compreender a relação da luz neste ambiente, é a qualidade de liquidez, de permuta entre os constituintes da obra. A iluminação proposta a partir de acordos colaborativos entre as demais informações cênicas aplica suas características no espaço de modo integrado, não se limitando a si própria, mas tornando-se presente,

porque há um espaço para enformá-la. Esta proposta se aproxima das ações e relacionamentos propostos por Zygmunt Bauman (2001) na obra *Modernidade Líquida*:

[...] Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito; Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir (BAUMAN, 2001, p. 9).

As afirmações de Bauman sobre o ‘derretimento’ das informações na modernidade é bem próxima ao que visualizamos com a atuação da iluminação na cena da dança. Neste contexto, a luz faz parte de um ambiente líquido o qual é remodelado e remodela o espaço mutuamente. A característica da interação é um ponto crucial para o entendimento da iluminação na dança, em torno de estabelecer diálogos constantes com os demais constituintes, de modo a demonstrar a complexidade da cena. Deixando de ser um ‘mal’ necessário, acessório de destaque do dançarino, para apresentar-se através de processos colaborativos que prezam por semânticas a partir dela, atuando em co-autoria na obra.

A idéia de diálogo colaborativo entre a função da iluminação na cena da dança pode ser apresentado também através de estudos em Machado (2007, p. 53), que propõe a idéia de sistema dinâmico com natureza de estabelecer ações em conjunto. Sendo assim, a luz apesar de suas especificidades, tem sua atuação propriamente dita apenas em cena. Quando o diálogo colaborativo das informações cênicas acontece e a obra ocorre decorrente destas relações intrínsecas.

Camargo (2006) é outro autor a vincular a complexidade da cena obtida através de processos de diálogos colaborativos e, realiza o enfoque sobre a luz:

A luz, porém, não é um recurso de fora que é chamado para cena só com o objetivo de torná-la visível, embelezá-la, recortá-la, acrescentar-lhe uma nova cor ou mudar sua configuração visual. Como a iluminação trabalha com a luz e luz é o que reflete das superfícies, por conseguinte, não se pode pensar em luz como algo que se dá por conhecer por si mesmo, e sim através da relação com outra coisa, no caso, a superfície que ela ilumina (CAMARGO, 2006, p. 21-22).

Uma informação interessante para complementar o que é dito por Camargo é o esclarecimento que a palavra “superfície” pode levar: à compreensão restrita do solo do espaço cênico. Visamos atentar que esta superfície, como viemos ressaltando a todo o momento, é repleta de informações dialógicas. Um objeto cênico como uma cadeira, por exemplo, trará uma projeção de luz diferente de onde não haver tal objeto. A altura dos dançarinos, características físicas, figurino, localização espacial – tudo utilizado na cena –, na superfície, atrai uma configuração própria à obra.

A proposição das sombras sugeridas pela ação da luz em cena também é material propositivo da obra. Enquanto agente da cena, conferimos à iluminação sua função de significar a cena através da co-autoria decorrente dos encaminhamentos propostos durante o processo de criação da obra. De tornar-se dança, tamanho o papel que assume e o envolvimento que abarca.

### 3.3 ESPAÇO: IMPLICAÇÕES DE LUZ PARA CENAS DA DANÇA

A palavra “ambiente”, segundo Ferreira (2001, p. 59), significa aquilo que cerca ou envolve os seres vivos e/ou as coisas. Lugar, sítio. A partir destas definições consideramos a cena da dança como um espaço vivo onde ela se sustenta através de colaborações várias, entre elas as propostas pela iluminação. Ao aplicarmos a palavra “colaboração” intuímos-la no sentido de ser indispensável à realização, ou seja, é determinante e modificante.

A questão do ambiente na dança tende a sugerir uma localização física: o palco. Logo, este espaço é dotado de especificidades próprias (tamanho, profundidade, material técnico, cor, cheiro, acústica...) que se relacionam em integração com o material disposto em uma obra (disposição espacial concebida, modo de operação das cenas, localização dos recursos técnicos, cor, som...) propondo “vida” através da luz ao sistema que é a cena da dança.

Johannes Birringer, proeminente teórico de dança e novas tecnologias, possui uma visão sobre ambiente bastante específica. No texto *Dance and Interactivity* – Dança e Interatividade – ele cita alguns artistas, como Merce Cunningham, que souberam utilizar novos programas de computador para notação, invenção e criação

de novas possibilidades de movimento (BIRRINGER, 2003, p.2). Nesta concepção, Birringer discorre sobre a interatividade na dança e sugere “interação” vinculada a um ambiente que não possui um espaço dado, mas uma estrutura arquitetural que influencia a obra de modo relacional que a formata ou a deixa formatar.

A noção de estrutura arquitetural citada por Birringer possibilita o entendimento de que a luz participa das influências de relações sob a qual emerge a obra. O modo relacional que “formata” ou “deixa formatar”, tendo uma obra como parâmetro, não nos parece como uma constatação de valor, de possibilidade hierárquica sob o espaço; mas sim acerca de uma recusa desta relação uma vez que há um diálogo horizontal em rede e não uma pirâmide de bases fixas e incomunicáveis.

Em meio às concepções apresentadas sobre “ambiente”, uma questão presumível é que este termo está inerente ao espaço por relação de co-dependência. Logo, é válido estabelecer eixos sobre como essa imbricação ocorre:

- a) O espaço que provoca sensações ao espectador, valorizando aspectos de interação a partir do movimento corporal, o som, a iluminação, o figurino e todas as prováveis informações cênicas que um espetáculo de dança pode utilizar;
- b) O espaço enquanto campo produtor de subjetividades, através de reflexões do público sobre os processos e configuração dos espetáculos;
- c) O espaço como instrumento facilitador do processo do espetáculo. Quando a aplicação de todas as informações dispostas em cena favorece a configuração proposta.

Através das possibilidades que pode apresentar, a luz na dança tende a trazer para cena uma *especificidade* própria. Os efeitos dos refletores podem imitar o Sol, a Lua ou outros objetos através da afinação dos focos e são muitos os condicionantes de articulação da luz. Sendo assim, a cena da dança é condicionada pelo lugar a qual ocorre e às informações que dispõe, ou seja, o sistema cena da dança está articulado com um ambiente através de interações.

Os estudos em Birringer (2005, p. 3) tornaram possível a concepção de interação - cujo sentido é aplicado a um conceito espacial e arquitetural, assim como também elegemos sua proposição sobre modos de aplicação da interação

associativa que vemos na cena da dança contemporânea. Segundo ele, a interação, além de propor relação entre a máquina e um ambiente físico ou de informação, faz parte das estratégias do artista para envolver o público em um diálogo.

A questão do diálogo visto em Birringer nos reforça a idéia de sentido, da obra propor interpretações ao público. Ao mesmo tempo, esclarecemos que este objetivo, não se retrata em uma única forma de leitura. Parece-nos que ao invés de um, cada obra de dança perpassa por diversos sentidos que são vistos e digeridos por distintas formas pelo público.



Figura 26 – *UKIYO* (Johannes Birringer & Michèle Danjoux)

A obra *UKIYO* (2010) é a mais recente do repertório de Birringer e é definida como uma instalação coreográfica que funde dança, som, design e projeções digitais. Nesta obra, o público é convidado a deslocar-se no espaço enquanto que os dançarinos interagem em tempo real com projeções mutáveis. A cena acima demonstra uma das projeções, sob a superfície redonda em suspensão.

A partir do arcabouço de informações vista em Birringer (2003) podemos compreender o espaço da cena da dança como um ambiente de imersão, cujas informações cênicas dialogam entre si e nos coloca em contato de modo integrado e

particular. Este mesmo autor, em outro trecho do texto, confessa sua preocupação sobre as práticas de dança que se originam e se firmam através de repetições de movimentos pelos dançarinos e pontua nessas práticas a não interação com mediação e ambientes instáveis.

Para Birringer, um caminho válido e interessante para pesquisa composicional está na eleição de reorientações da prática artística para contribuir na cena da dança.

Esta reorientação implica também um despertar inicial de como a luz esculpe o espaço, e como a cor, ângulo, temperatura e intensidade da luz são constituintes da plasticidade dinâmica e intermediada do espaço que cria oportunidades para o movimento. Corpos em movimento e mudança de luz, através de uma experiência crucial de corpo ressonante em um ambiente sonoro de reverberação, fazem parte da consciência coletiva em que estamos envolvidos e em que somos participantes co-criativos<sup>12</sup> (BIRRINGER, 2003, p. 3-4). (tradução nossa)

A partir da citação de Birringer podemos deduzir que a nossa participação enquanto público confere co-criação quando relacionamos os efeitos observados em cena com várias impressões, construções de sentidos diversificadas.

Acerca de como as impressões da audiência se estabelecem, apresentamos que é constante o apelo imagético em aulas de dança para facilitar a apreensão do movimento, passando pela construção artística como estímulo da criação, até a proposta apresentada ao público, que por sua vez, dá prosseguimento ao campo de imagens sugeridas pela/através da obra em diálogo com seu repertório pessoal. Este entendimento de imagem, parte dos estudos realizados em Machado (2007, p.8) que a trata como “um tipo específico de informação, no qual a transitoriedade ocupa papel central”, ou seja, não há um ponto fixo de apreensão de atenção do público em uma obra, já que ela se apresenta como sistema integrado, assim como não há uma linearidade uniforme de pensamento sobre o que é apreendido.

Ao conceber a dança como uma arte visual identificamos que a criação da luz perpassa pelo apelo à imagem. David Hays (1998) em seu livro *Light on the Subject*

---

<sup>12</sup> This re-orientation also implies an initial awareness of how lighting sculpts space, and how lighting color, angle, temperature and intensity are constituents of the dynamic and intermediating plasticity of space that creates opportunities for movement. Moving bodies and changing light, along with the crucial experience of the resonating body within a reverberating sonic environment, are part of the collective consciousness in which we are enveloped and in which we are co-creative participants.

– *Stage lighting for the directors and actors and the rest of us*<sup>13</sup> afirma que no ato de criação de uma obra as contribuições através de frases dos diretores podem ou não ajudar na proposição da iluminação cênica.

Hays descreve duas ocasiões distintas para ilustrar as instruções de um diretor para um iluminador em fase de criação da iluminação. Na primeira ocasião, o diretor afirma que deseja para sua obra um tipo de luz como a que ele havia visto em uma sala, em uma determinada cidade, comentando que era uma luz provinda de uma tarde de verão, como se estivesse em contato apenas nele (o diretor), sem tocar as paredes, teto ou chão. No segundo caso, Hays reproduz o discurso de outro diretor que afirma que deseja para sua obra uma luz aconchegante com sensação de trigo colorido. Dessa forma, Hays conclui que na primeira instrução, apesar de não ser possível iluminar precisamente como o diretor descreve, as imagens presentes no discurso funcionam como provocação nutritiva da criação. Já para o segundo caso, ele afirma que não há nenhuma ajuda para criação na frase do diretor. Não há nenhuma dica, apesar de sugerir movimento e um pouco de luz aberta, mas não uma imagem utilizável.

David Hays conclui, então, que solicitações abrangentes e sem detalhes, acabam deixando o iluminador com uma idéia vaga e confusa do que o diretor aspira para concepção da obra.

Na cena contemporânea também é comum a prática de conversas entre diretor (ou a figura de outra pessoa envolvida na proposta em gestão) e iluminador. O propósito deste diálogo é sempre apresentar informações para contribuir na concepção de luz da proposta o que nem sempre sugere um sucesso. Além do uso de frases que não conotam nada utilizável, é recorrente também uma imposição de algo já visto por parte do diretor, o que de certa forma sucumbe em uma reprodução, limitando assim o exercício de criação do iluminador.

A relação entre iluminador e diretor é mais produtiva quando não há grau de superioridade entre estes e nenhum outro profissional envolvido na proposta, assim como vemos nas produções atuais. A adoção de estratégias coletivas, o fazer junto, é uma fonte de experiências e pesquisa que sugere um tipo específico de configuração da obra; de modo integrado e ímpar.

---

<sup>13</sup> Luz na pauta – Iluminação Cênica para diretores, atores e o restante de nós (tradução nossa)

A aplicação da pesquisa de luz para o desenvolvimento de uma proposta remete o exercício de seleção para composição cênica. Em sua obra *Da Arte do Teatro* (1942), o encenador Gordon Craig propõe como idéia a introdução do gesto *necessário* ou *útil*, em detrimento do gesto natural ou convencional. Para ele, em sua época, havia uma busca muito direcionada à imitação da natureza através de cenários pintados para retratação das cenas de textos teatrais. E mais: ele ataca a iniciativa de tratar de pormenores. No texto, ele se dedica a falar dos indivíduos que compõem uma multidão e que, para ele, deveriam ser tratados enquanto grupo, massa. Craig (1942, p. 65) afirma que: “O pormenor não serve de nada. É muito bom em si e no seu lugar, mas não é acumulando pormenores que dares a impressão da massa.”

Se atentarmos para a afirmação de Craig relacionando a função da iluminação na dança como um pormenor, chegaremos à conclusão que por si só os efeitos de luz não dizem muito. A partitura corporal dos dançarinos também não tem sentido visual sem projeção de luz. Enquanto pormenor, a iluminação não funciona sozinha, não causa significação de co-autoria se não for concebida com propósito integrado à obra. A cena da dança é o local de diálogo e planejamento do tratamento das informações cênicas em convergência de uma integração, unidade.

#### **4 UMA LUZ QUE INTEGRA A CENA DA DANÇA: *GOD EXISTS, THE MOTHER IS PRESENT, BUT THEY NO LONGER CARE***

Nesta etapa do estudo focamos na análise da obra selecionada como amostragem descritiva - visual de um modo de abordagem da iluminação que sugere relações de co-implicação na configuração da cena como um todo. Como norteadores, retomamos as características que determinam a iluminação cênica (sub-capítulo 2.1), e principalmente os parâmetros evolutivos do sistema (sub-capítulo 3.2).

O que será visto nas próximas páginas tem um alto valor especulativo. Como a cena da dança é complexa, optamos por elaborar expressões ilustrativas para descrevê-la. A idéia é, a partir de palavras e metáforas, conotar a complexidade (sofisticação) da cena, o que, com o uso do texto ainda mais descritivo poderia não impactar da mesma forma.

Compreendemos que o resultado visual de uma apresentação de dança vem de um processo de criação que não finda no ato da apreciação. Nas proposições em que a iluminação é elaborada de modo relacional e integrada à cena, a obra propõe ao público sugestões de leitura, poéticas de sentidos. Evidencia-se, assim, que a configuração não está separada da construção, mas sim constitui etapas de um mesmo processo que não se finaliza na apresentação, mas se evade nas impressões pessoais da audiência que entra em contato diretamente, *in vitro*, ou indiretamente através das inúmeras possibilidades de divulgação da proposta ou mesmo pela escuta de alguém que contemplou à obra.

A obra analisada tem duração de 1 hora e 30 minutos. O registro em vídeo que tivemos acesso foi distribuído como material para curadoria do Festival Panorama de Dança 2008. Este material está editado com vários recortes e utilização de *zooms* para entreter o espectador da imagem dos detalhes da proposta apresentada.

As imagens sugeridas a partir do registro em vídeo da obra servirão como lastro do encaminhamento desta escrita que propõe que, apesar das edições, os efeitos gerais de luz são perceptíveis para análise. Logo, as eleições construtivas de *God exists, the mother is present, but they no longer care* se baseiam no destaque quanto ao tratamento da iluminação, servindo ao nosso propósito ao efetivamente

demonstrar e ilustrar uma proposta de como a luz atua de forma co-implicada nas concepções colaborando na proposição.

Hoje o teatro vive de heranças que já sofrem a mesma decadência da dramaturgia. Pensar na cenografia como um elemento independente do espetáculo significa considerar o próprio espetáculo como uma colcha de retalhos de valores diferenciados (RATTO, 1999, p.51).

Através das reflexões de Ratto, explicitamos o que consideramos ser o fio condutor primordial a toda e qualquer encenação artística: a necessidade de estabelecer propósitos e protocolos norteadores para criação da cena/obra. Na obra selecionada fica evidente o porquê do aparato cênico disposto. Eles têm um sentido funcional na obra que reflete o propósito abordado, sendo, em minha leitura, escolhidos e distribuídos por necessidade de significância.

A iluminação cênica no contexto das obras de dança que a utilizam de modo dialógico com as demais informações constituintes propicia a fruição da obra de forma integrada, onde tudo que dela participa demonstra funções e expressões co-implicadas em suas possibilidades de sentidos. Portanto, seu tratamento não é vinculado a agregações como na colcha de retalhos citado por Ratto, mas como uma manta que solicita a integração de tudo o que nela está disposto.

A análise da obra através do vídeo está articulada com as observações anotadas ao vivo em 2008, e por mim feitas, quando esta proposta foi apresentada no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC). A oportunidade de apreciação ao vivo da obra foi fundamental para esclarecer alguns fatos que a edição do vídeo poderia causar, ou seja, em conferir mal-entendidos. Por exemplo, a obra se baseia entre outras informações de projeção de frases que, na edição, é duplicada na tela para leitura, mas na realidade acontece apenas em um local; em uma tela de projeção suspensa no espaço.

É importante esclarecer também que todas as considerações acerca da análise do vídeo foram feitas enquanto espectador. Assim, as relações espaciais descritas foram feitas sob esta perspectiva. É pertinente indicar ainda que, apesar de tomados referências do corpo separadamente (o braço, por exemplo), como marca da ênfase do movimento visto, compreendemos o corpo como um sistema integrado e interligado, cuja movimentação mínima, reverbera em todo o conjunto.

Outro procedimento de análise da obra foi a realização de entrevistas com parte do elenco de *God exists, the mother is present, but they no longer care*. Este estudo foi a tarefa mais árdua na feitura desta pesquisa e, ainda assim, não contemplou o que havia sido previsto para esta ação. A necessidade deste material foi pautada como fundamental para confrontarmos e, possivelmente confirmar, a hipótese da pesquisa:

A cena da dança sob a perspectiva de um sistema complexo é vista a partir das relações modificantes sobre o que nela está presente, entre estes, a iluminação exerce a função de co-autora ao ser concebida através de processos colaborativos de criação da cena para proposição de significações na obra.

Constatada a importância da entrevista, a dificuldade encontrada foi referente à contactar o líder do grupo, Hooman Sharifi, para realizá-la. Passado mais de oito meses de tentativas de contato via emails e páginas de redes sociais, no exame de qualificação surgiu uma sugestão da prof. Dr. Ludmila Pimentel, membro da banca de qualificação e de defesa desta pesquisa, para rastreamento via Internet do elenco. Foi desta forma que através da rede social *Facebook* conseguimos estabelecer contato com dois dos quatro integrantes, e lhe enviamos as seguintes perguntas:

1. Você estreou neste trabalho? Como foi? Mudou após a apresentação?
2. Qual foi a primeira idéia desta proposta?
3. Vocês criaram os movimentos ou Hooman os fez?
4. O tema e a iluminação foram absolutamente concebidos por Hooman ou vocês também ajudaram?
5. Você e os outros dançarinos ajudaram na criação da proposta? Se sim, como isto aconteceu?
6. Vocês ensaiaram com luz antes da estréia? Quando começou a pesquisa de luz?

A pertinência do material coletado através da entrevista está nos detalhes necessários para confirmação da hipótese da pesquisa. As perguntas enviadas repercutiram sem que houvesse respostas pontuais, mas gerais<sup>14</sup>. Esta ocorrência foi interessante porque era intencional a busca de um discurso amplo e livre por partes dos integrantes.

#### 4.1 ANÁLISE DO IMPURE COMPANY (2007)

A identificação inicial que temos desta obra é que ela foi concebida para ocorrer no palco convencional, o palco italiano. Certamente esta escolha, com seus recursos de iluminação e black out, foi motivada para ressaltar os inúmeros acordos entre os contrastes da cena de claro versus escuro que perspassam o figurino, a luz, e as demais informações cênicas disponíveis na proposta.

As informações cênicas dialogam em rede. Elas se apresentam imbricadas, em consonância de efeitos polivantes, nos quais não é possível apontar um único mote disparador. A iluminação desta proposta sugere uma relação de interdependência com os demais constituintes da cena. A luz se configura através de elos com todas as informações presentes no ambiente.

A noção de sistema é eficaz para compreendermos que a obra analisada se realiza a partir de trocas entre seus constituintes, as quais não ocorrem supremacias de determinadas informações cênicas. Ou seja, vemos na performance selecionada o deslocamento de luz para iluminar, para o conceito de construir sentido. Isto é presumível graças à identificação dos processos de co-implicação da cena. Ao atingir um objeto ou superfície, a iluminação troca especificidades com estes e se apresenta (no conjunto, na obra) de modo peculiar, único.

A obra *God exists, the mother is present but they no longer care*, enquanto sistema aberto, apresenta um campo de trocas de informações contínuas, informações que atuam de forma co-implicada. Não há uma manutenção de especificidades dos constituintes da cena, pelo contrário, a co-autoria se estabelece pelas trocas e novas roupagens e dialogias que se estabelecem e definem o

---

<sup>14</sup> A entrevista com os dançarinos foi feita no idioma Inglês. A transcrição está presente no "ANEXO J" e a tradução foi realizada pela autora da pesquisa.

ambiente. Cada informação atua de modo a realizar intercâmbios de variações de representação na obra.

Hooman Sharifi, o criador do *Impure Company*, tem uma história de vida que possibilita traçarmos uma lógica para a construção de suas proposições. Diretor e iluminador da obra analisada, ele é de origem iraniana e vive na Noruega desde os 14 anos. Sua formação começou no *hip hop* e *street dance* e, aos 21 anos, Sharifi teve aulas de balé e dança moderna. A criação do grupo ocorreu quando ele concluiu formação na Escola Nacional de Balé de Noruega. Inicialmente seus trabalhos eram solos, sendo a concepção da luz sempre marcante: diluída de maneira propositiva e surpreendente, geralmente no chão e em posição e ângulos não utilizados com frequência na cena da dança.



Figura 27 – Impure Company (2007)

A particularidade no tratar a iluminação na cena, indica que o Impure Company possui interesse em integrar e investigar efeitos de luz originais e marcantes considerando a disposição de seus instrumentos em locais e ângulos não convencionais. Isto implica em uma ambientação distinta do ponto de vista que nestas configurações a luz é adotada como provocadora e articuladora da obra, em consonância com os fundamentos e propósitos artísticos do autor.

Como fonte motriz das concepções do *Impure Company*, a política é considerada por Hooman Sharifi como a busca das emoções e as organizações por trás de hierarquias de grupos, de poder, violência e abusos. Analogamente, em cena este propósito fica explícito através de interações em que, a cada momento uma nova situação é lançada o que impede a construção de hierarquias entre as informações constitutivas da obra. Nos trabalhos de Hooman Sharifi, a configuração da cena ocorre a partir de processos colaborativos em que cada informação cênica está articulada intrinsecamente entre si de modo integrado.

Os quatro dançarinos que integram a performance sob análise usam figurinos padronizados em preto para destacar as mudanças de luz. Ao fundo, um painel branco é revelado em determinado momento da apresentação através de refletores de luz elétrica. A localização de alguns destes instrumentos, posicionados de maneira não convencional, estão em destaque: na altura das pernas dos dançarinos, com afinação assimétrica. Isto aponta uma função fundamental na concepção da obra, em que as luzes são inclusive manipuladas pelo elenco.

A partir das perguntas enviadas, a dançarina Loan Ha afirmou que Hooman Sharifi é o líder, mas que isto significa algumas responsabilidades complexas. Como ele assina a direção e a luz, acreditamos que a proposta ocorre através de gerenciamentos de modo total e integrado, uma vez que Ha afirma que os materiais de criação coreográfica são de autoria dos dançarinos sob direcionamento, desenvolvimento e edição de Sharifi. Vemos que isto retrata uma ação de trabalho colaborativo porque, mesmo com a figura de um líder, suas idéias e materiais não são impostas ou transpostas para o grupo.

Ha apresenta a figura de Sharifi como coreógrafo e, diz que embora os dançarinos discutam muito o processo e a direção do material, é ele quem tem voz de veto no final e é a pessoa a iniciar tudo com suas idéias. Consideramos normal a função de balizador e provocador atribuída à Sharifi devido a seus traços profissionais e da incumbência de ser o diretor do grupo.

Segundo Ha, as funções de Sharifi são diferentes das dos dançarinos, e acrescenta que, no final, todos são pessoas e sozinho ele não pode impor aos dançarinos coisas que eles não desejam para si. Esta afirmação é interessante por localizar todos os profissionais desta obra sob um mesmo plano. O que muda são as funções de cada um.

A colaboração no fazer artístico do Impure Company (2007) indica a relevância na característica individual das pessoas que, embora sejam iguais, demarcam especificidades que configuram a obra. Logo, mesmo com a categorização de um líder, fica óbvio que as relações estabelecidas em *God exists, the mother is present, but they no longer care* são tratadas em conjunto, em comum acordo.

O fato da obra sob análise manter um acordo coletivo de criação coincide com os argumentos acerca de performances produzidas no curso de Interação de Design na London's Royal College, entendimentos contemporâneos de criação artística.

Novos híbridos de design estão surgindo. As pessoas não se encaixam em categorias fixas; eles são um mix de artistas, engenheiros, designers, pensadores. Eles ocupam um espaço impreciso e que pode parecer um pouco difícil, mas os resultados são extremamente impressionantes. (WEST, 2007, p.1) <sup>15</sup> (tradução nossa)

A obra em questão trata de modo peculiar seus realizadores e concepções. Embora haja a utilização nominal comum do jargão da dança em funções de direção a dançarino, compreendemos esta conduta como meio de fazer a obra circular e facilitar a negociação para realização de turnês, uma vez que não são todos os lugares/pessoas que compreendem outra forma de fazer dança diferente daquela em que os integrantes possuem funções distintas.

Os constituintes cênicos de Impure Company (2007) são projeções de frases contínuas, iluminação por refletores sem utilização de filtros de cor ou formas através de gobos ou outros recursos, o elenco, algumas trilhas sonoras, silêncio e um painel branco no entorno do espaço. Este painel é situado nas laterais e no fundo do palco, disponibilizando uma abertura na frente, por onde a platéia acessa a performance visualmente.

A tradução da frase - título da obra *God exists, the Mother is present, but they no longer care* em português significa *Deus existe, a mãe está presente, mas eles não se importam mais*. O jeito organizacional da cena, com projeções de frases, gesticulação de gritos sem som e todo o contexto de movimentos intensos através de corridas, repetição exaustiva de ações atingidas por luzes, contrastes e sombras,

---

<sup>15</sup> “New hybrids of design are emerging. People don’t fit in neat categories; they’re a mixture of artists, engineers, designers, thinkers. They’re in that fuzzy space and might be finding it quite tough, but the results are really exciting.”

muitas sombras, trazem à tona a temática da proposta relacionada ao amor, violência e linguagem com o tom intenso que estes sentimentos despertam em nós.

À frente do espaço, próximo à platéia (no canto direito-meio da ilustração acima), há um tripé com uma câmera e um foco de luz que ilumina papéis recortados. Esta configuração é utilizada para a captura em vídeo ao vivo da superfície descrita, na qual os dançarinos manejam textos.



Figura 28 – Impure Company (2007)

As imagens capturadas pela câmera são lançadas em uma tela suspensa no lado direito um pouco acima da cabeça dos dançarinos. Isto é possível devido à conexão da câmera a um aparelho de projeção multimídia. Os textos projetados são de autoria de Peter Handke, Roland Barthes e Friedrich Nietzsche para explicitar a relação de violência enunciada no *release* da obra.



Figura 29 – Impure Company (2007)

O tempo de transição entre as frases é relativamente longo. Além da leitura – que em certos momentos é direcionado pelo elenco que pausa em posição frontal para tela de projeção como se estivesse lendo-a –, o público tem tempo para observar o espaço cênico e se entreter com algo que lhe atraia atenção, como as propriedades dos tipos distintos de luz, por exemplo.

A iniciativa de posicionar alguns refletores no nível das pernas dos dançarinos em evidência ao público (vara cênica rebaixada) torna a experiência de apreciar a obra mais curiosa sob a perspectiva de reconhecimento de como tais recursos projetam seus efeitos no espaço. Desta forma, a quantidade de aparelhagem de luz, e principalmente, sua distribuição localizada dentro do campo de vista, aguçam a atenção da audiência. Isto se afina com uma perspectiva que teve início com a Dança Pós-Moderna, nos anos 60 de revelar os processos de configuração da cena. Não mais escondiam-se refletores, além de muitas vezes retirarem as rotundas laterais, tornando visível ao público as entradas e saídas de dançarinos da/na cena.

Um mágico nunca revela seus truques; ao contrário, ele mostra que não tem nada nas mangas, nos bolsos, na bengala, na cartola. A grande preocupação do palco até a Segunda Guerra Mundial (principalmente nos teatros líricos e musicais), e que permanece até hoje, foi justamente a de esconder para surpreender, sem perceber que às vezes a surpresa surge de uma aparente revelação de seus recursos. (RATTO, 1999, p. 89)

A afirmação de Ratto (1999) dialoga com o modo de aplicação da iluminação pelo Impure Company (2007), na qual os aparatos de iluminação à vista são materiais de surpresa e fruição da obra. Em certos momentos a luz geral, que

banha todo o palco (localizada próxima ao teto) complementa a luz advinda da vara rebaixada, e em outros momentos apenas os recursos destas varas são acionados, sendo que gera um efeito de sombra dos dançarinos sob o painel.

As especificidades dos aparatos de luz remetem ao conceito de **composição** tratado a partir dos parâmetros evolutivos da teoria geral do sistema. A utilização desta teoria é eficaz para compreendermos como a luz atua na cena e o modo que ela co-implica sentidos à obra. Observamos que em *God exists, the mother is present, but they no longer care* o número e a diversidade de aparatos de iluminação não são muitos. Ao todo, contabilizamos uma média de duas dezenas de fontes de luz, sendo distribuídos entre refletores do tipo par, projetor multimídia e o ponto de luz da superfície com os papéis.

Quanto às qualidades, informações e entropias relacionadas à luz, visualizamos na obra um tratamento que negocia as características possíveis de efeitos embasados em uma originalidade. O fato de a obra ser constituída por três tipos distintos de fontes que possuem naturezas diversas, singularidades e unirem-se em redes conectivas traçam combinações diversas nas cenas. Nelas, as relações acontecem a partir de emergências poéticas. A multiplicação de imagens dos dançarinos é um exemplo dos efeitos identificados.



Figura 30 – Impure Company (2007)

Neste trabalho da Impure Company (2007) a relação de proximidade espacial entre dançarinos e platéia parece ser prestigiada. Quanto mais próximo do espaço de encenação, a audiência sente-se mais envolvida, mais participante e acolhida à proposta.

A relação de envolvimento do público na obra analisada sugere um desdobramento da prática de propor a cena a partir de acordos colaborativos que, ao incitar uma integração, acaba por também envolver a audiência como parte dela.

O momento inicial da performance é composto por luzes da vara rebaixada, o ponto de luz onde ocorre a captura da frase para projeção, e a luz do projetor. A primeira frase vista trata-se do título da obra que é acompanhada por um caminhar do elenco sem aparente lógica de percurso com pausas coletivas.

As pausas coletivas denunciam que além de haver uma complexa lógica no caminhar, os deslocamentos dos dançarinos exercem mudanças da luz, ao atravessarem os trajetos dos efeitos propiciados pela vara rebaixada.

De início, é revelado que a “parede” branca a contornar o espaço está em cena para tornar possíveis efeitos distintos de sombras do elenco. Estas sombras são constituintes assumidos na obra com recorrentes variações de características e dinâmicas a partir do posicionamento do aparato, intensidade da luz, e o deslocamento do elenco.

É curioso identificar que nesta proposta a luz é alterada através de caminhadas “descompromissadas”. Logo, a colaboração da concepção de luz em cena se distancia do meramente iluminar; e sim propiciar efeitos no percurso dos dançarinos, para atuar com eles; apresentando sua potencialidade de informar significações à obra.

Sharifi ao estabelecer relações através de contrastes na cena propõe que o deslocamento do elenco o multiplique no espaço. Desta forma, não apenas a imagem dos intérpretes é modificada, como também suas figuras projetadas em sombra sofrem alterações. A multiplicidade e diversidade de imagens pode sugerir uma extensão relativa à coletividade social. É verdade que isto seria uma possível interpretação. Esta relação de contrastes revela uma estratégia singular do grupo para provocar atenção a partir destes efeitos.

Tratando de mudanças na figura dos dançarinos, identificamos a existência de dois momentos na obra em que eles assumem formas diferentes a partir da manipulação dos figurinos. O primeiro momento ocorre através do manejo da vestimenta onde partes do corpo como barriga, um pouco da perna e braços são expostos. Noutra ocasião, o traje é parcialmente retirado e, um a um, os dançarinos se retiram da cena para retornarem com o figurino completo.



Figura 31 – Impure Company (2007)

O fato do elenco da obra possuir pele de cor clara gera um contraste com o figurino preto. Isto dialoga com o jogo estabelecido pelas luzes no espaço que também transitam entre o contraste do claro e do escuro a partir da incidência e distância no/com (o) solo, o painel lateral e os dançarinos. Ou seja, a obra se relaciona consigo própria propondo variações de **conectividade** dentro do seu sistema. Ela se articula através das possibilidades entre os efeitos de luz em diálogo com os demais constituintes da cena.

Em *Impure Company* (2007) a luz da projeção sob a tela suspensa é fria e difusa. A luz que ilumina os papéis para projeção é quente e concisa, e a luz dos refletores variam a partir dos contatos estabelecidos: no solo, quando o aparato está próximo, como nas varas rebaixadas, o efeito é quente e ao atingir o painel ou com uma distância maior com o solo tende a ser mais fria. Utilizamos esta observação para demonstrarmos que a iluminação nessa obra é concebida a partir de acordos contrastantes e diversos.

O modo de utilização do som nesta proposta é outro exemplo de como a luz se conecta com a cena. Observamos que o movimento da obra clama por uma atenção global, em que não se faz presente um diálogo forte entre estas duas instâncias. Pelo contrário, a luz se transforma independente dos efeitos de som, enquanto este se alterna sem constantes rupturas de início, meio e fim.

As mudanças de luz do *Impure Company* (2007) são permeadas por distintos *starts* entre os intérpretes. O reconhecimento destes provocadores não é fácil porque eles se deslocam com frequência e com apenas uma exceção, eles realizam movimentos diferentes a todo tempo. É notável também, que a iluminação nesta proposta não sofre muitas alterações a partir da operação na mesa de luz. Os períodos de manutenção dos efeitos são duradouros e as alterações ocorrem majoritariamente, a partir do deslocamento dos intérpretes.

A disposição dos constituintes da obra sob análise nos aponta uma **estrutura** repleta de relações entre e além da luz. Nesta, e nas outras proposições de Hooman Sharifi, a luz é informação significativa de sua criação, constituindo-se em diálogos, como ressignificadora ou co-autora da cena. Em entrevista à revista eletrônica de dança, coreografia e performance *Corpus*<sup>16</sup>, Sharifi afirma que compõe a luz para discutir as relações do público com a obra. Ele comenta que na produção de seu solo *We failed to hold this reality in mind* (2005) há mais luzes no público que no palco. Através desta inversão quanto à distribuição de luz (em comparação à outras obras de dança), pontuamos os modos de produção de Sharifi que tem na luz uma função essencial em suas obras, numa atitude de irreverência e de inovação no tratamento da luz.

---

<sup>16</sup> Esta entrevista está disponível no "ANEXO G"

A estratégia de concepção de luz adotada por Hooman Sharifi não é a única para torná-la propositiva na cena. O procedimento de criação da iluminação pode ocorrer através de outras motivações e ainda assim tornar-se significativa. A tomada de decisão para uma pesquisa que privilegie a sua atuação em diálogo com os demais constituintes da cena colabora para este fim.

As transições das cenas de *Impure Company* (2007) ocorrem de modo rápido e contrastante, como quando luzes da vara rebaixada são substituídas repentinamente por luzes gerais. A diversidade na dimensão das luzes, suas formas adotadas, relacionada com a distância do equipamento com o solo, também propõe variações.

A luz geral desta obra é utilizada principalmente para pontuar trocas de frases na tela de projeção. Em algumas destas ocasiões, o elenco desloca-se à frente e pausam, aproximando-se da platéia.



Figura 32 – *Impure Company* (2007)

O posicionamento dos dançarinos a fitar a audiência no efeito de luz geral ocorre após uma cena escura, intimista. Esta transição é rápida e proporciona um desconforto visual no público. Este artifício aponta para outra potencialidade da luz na obra.

A duração da pausa dos dançarinos a encarar a platéia leva poucos minutos – tempo suficiente para desaparecer o incômodo inicial e identificarmos a configuração da cena proposta. O espanto causado pela mudança dos efeitos de luz é seguido, assim, para a identificação de outra configuração espacial.

Em algumas cenas com luz geral, os intérpretes pausam à frente quando um deles subitamente desloca-se para o fundo. Este trajeto sugere uma noção extensiva da profundidade do palco devido à claridade da frente e um decréscimo gradual de luz para o fundo que está na penumbra.

Dentre os efeitos da obra, pontuamos as ocorrências de ilusões espaciais atreladas aos questionamentos dos textos que são projetados, como para reforçá-los. Logo, a imagem de fuga e quase desaparecimento da dançarina articulada com a leitura potencialmente promove reflexões ao espectador.

A existência do painel branco no espaço estabelece, no contexto desta performance, uma função vital. É ele que torna possíveis os efeitos de sombra e as irradiações das luzes, uma vez que a cor branca reflete a claridade. Como exposto antes, a função do painel em *God exists, the mother is present, but they no longer care* está evidente na multiplicação da quantidade e deformidade do volume dos dançarinos através das sombras. Isto ocorre graças aos efeitos de luz dos refletores da vara rebaixada.

De fato, ocorre-nos que a sombra nesta proposta é mais atuante do que os oportunizadores delas (os dançarinos e as luzes). Esta conclusão é possível ao identificamos que enquanto os intérpretes variam apenas entre nuances de claro e escuro, a sombra, além disto, sofre mudanças também de tamanho e forma.

Em algumas cenas da proposta ocorre de um dançarino cobrir-se com um tecido preto. Aqui, a luz é articuladora e não é fadada a iluminar o dançarino. Existe um coeso relacionamento da luz no espaço que não superestima a presença do dançarino.



Figura 33 – Impure Company (2007)

O tecido assemelha a sombra do dançarino a uma figura disforme, flexível, sugerindo imagens como de uma montanha, ou mesmo remetendo a uma massa de modelar em manipulação devido à movimentação proposta pelo intérprete. Esta mobilidade da imagem ratifica o tratamento de luz diferenciado na proposta sob análise, na qual os efeitos de luz são constantemente transformados através de deslocamentos e ações do elenco.

Uma movimentação impressionante da obra - do ponto de vista dos efeitos de sombra obtidos – acontece através do deslocamento dos dançarinos para o fundo do espaço como se estivessem atordoados. A imagem destes dançarinos neste ponto do espaço, próximos ao painel remete uma sensação de acuramento. Aqui, as sombras são quase do tamanho real e estão bem nítidas e escuras.

A angulação e distância dos equipamentos de luz nas varas rebaixadas associada à presença do painel e à posição do dançarino são propiciadores do efeito que remete uma idéia de acuramento na obra. Atuando em conjunto, como um sistema, as interações estabelecidas pelo Impure Company nesta cena, convergem para este efeito.

Outro efeito bastante peculiar na performance ocorre quando os dançarinos puxam o tecido do painel para o centro. Este painel é fixo, mas o tecido está pendurado com a parte inferior solta. O movimento executado pelos dançarinos ao deslocarem este tecido e soltá-lo faz com que se crie uma textura e volume diferenciado para cena. Através deste deslocamento, a imagem da sombra dos dançarinos tem outra perspectiva e o movimento de retorno do tecido à posição inicial gera uma idéia de sopro no espaço. A forma do que antes parecia uma parede, ganha volume e uma dinâmica própria. Em meio a isto, é notável a modificação dos efeitos de luz a causar a relação de sombra e luz a partir da manipulação deste painel.

A luz provinda da vara rebaixada ganha movimento não apenas através do deslocamento do tecido, mas também pelo decorrente contato que este faz com a vara e propicia um balanço dos equipamentos deste suporte. Assim, a cena ganha mais propriedades de observação e a iluminação sugere estas transformações, como o mote principal de nossa visualização.

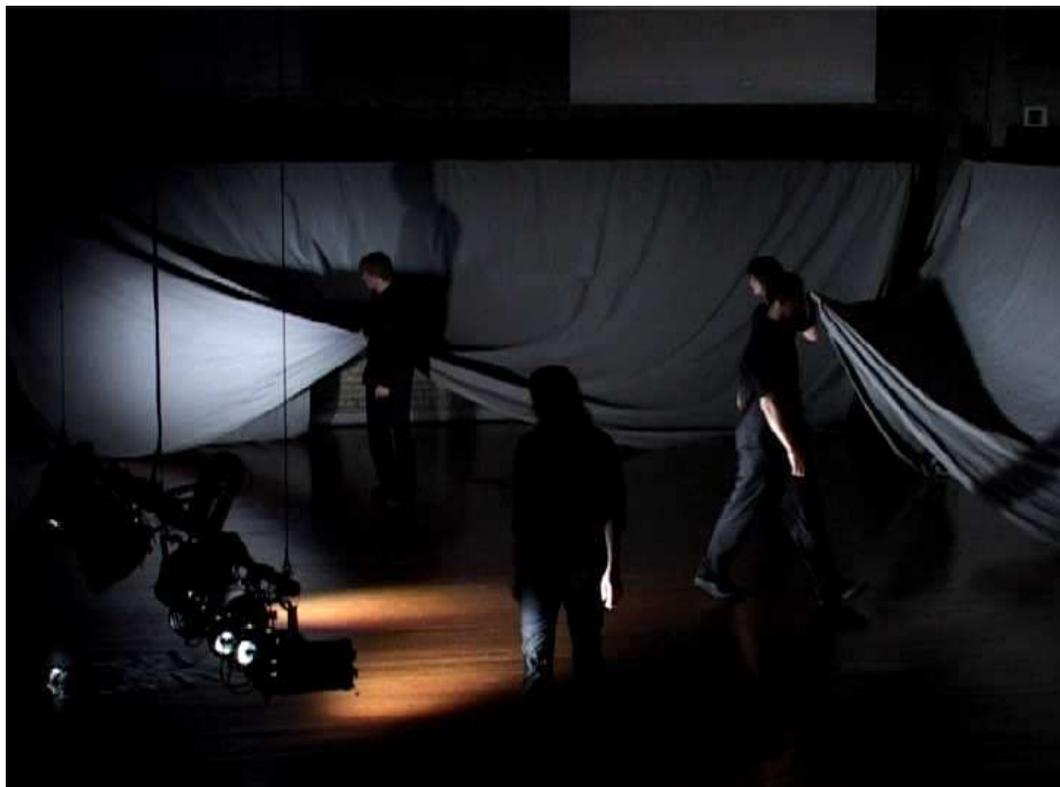


Figura 34 – Impure Company (2007)

O movimento de balanço da vara rebaixada integrada com a projeção e a música tornam possível uma imagem, como se o desenho da luz fosse uma ampulheta a demarcar o tempo. Desta forma, identificamos a **funcionalidade** da luz nesta obra ao oferecer informações decisivas para a fruição da cena. A interpretação descrita, por exemplo, sugere um significado intrínseco no efeito observado.

Dos efeitos de luz manipulados via deslocamento dos dançarinos, é interessante quando ocorre o solo de um intérprete com os demais na penumbra a observá-lo. A construção cênica a partir deste movimento do dançarino é dotada de sombras que redimensionam o espaço. Em certos momentos, é perceptível a conotação de um duplo onde o dançarino parece estar experimentando possibilidades de projetar sua própria sombra, mas sem fazer referência a ela. Ele movimenta-se como se não estivesse com a pretensão de formar este duplo.

Outra cena marcante de diálogos através da sombra ocorre quando um dançarino acompanha a imagem sob o painel da colega com a finalidade de ocupá-la e segui-la. Neste contexto, é interessante identificar a diferença de posições e movimentos entre eles e os efeitos ocasionados através desta prática.



Figura 35 – Impure Company (2007)

A maior parte das cenas de *God exists, the mother is present, but they no longer care* findam através do deslocamento de um dos dançarinos. Em uma destas ocasiões, uma das intérpretes passa de um a um tocando os demais e ao seu toque eles se acalmam de uma experimentação vigorosa, se deitam, e ela fica por cima deles, detendo-os. Quando ela sai, eles voltam à mesma qualidade do movimento de antes.

O trânsito dos dançarinos ao vibrarem, acalmarem, deitarem e retomarem um ciclo de deslocamento, conta com um único efeito de iluminação a partir das varas rebaixadas e incitam uma dinâmica exclusiva no espaço. Identificamos que isto vai de encontro ao modo de construção determinado pelo grupo, à **organização** planejada de modo a perpetuar uma semântica a partir de diversos elos, em que a iluminação sofre mudanças a partir de situações na cena, e não dos aparatos em si.

É identificada noutro momento da obra uma dinâmica em que o elenco realiza ao mesmo tempo e “iguais” um movimento baseado em artes marciais que se alterna com situações como que de um retrato, uma disposição do grupo no fundo que parece uma foto, que ao seu deslocamento para frente, tem um “líder” de movimentação diferente para ser seguido pelos demais.

A configuração de uma cena que sugere fotos é utilizável para enfatizar um dos tratamentos de luz da performance sob análise. Um artifício possível seria propor *flashes* para destacar esta proposição, mas ao invés disto o efeito de luz admitido é o mesmo acionado já há alguns minutos. O fator que demarca mudança neste trecho do espetáculo são os deslocamentos e pausas dos intérpretes que, ao atravessar os feixes de luz da vara rebaixada, evidenciam sua singularidade.

Ao tratar de várias relações entre intérpretes, espaço e luz, o Impure Company (2007) cria uma **complexidade** na sua configuração. As interações entre as luzes do projetor, a luz da superfície com papel, as luzes dos refletores e os demais constituintes da cena alimentam o sistema *God exists, the mother is present, but they no longer care* de modo co-implicador, no qual apesar destas informações cênicas possuem especificidades próprias, juntos se integra em um único movimento. Isto ocorre graças às variações entre os componentes utilizados, e, principalmente, pelo modo peculiar de interação delas onde as relações internas são selecionadas para expor uma unidade cênica – um sistema que revela ações de co-implicação compositiva.

Outra dançarina que disponibilizou informações acerca de sua participação na performance analisada foi Rikkie Baewert. Ela foi generosa e bastante descritiva nas respostas. De início, Baewert afirma que estreou na obra na cidade de Bruxelas, no ano de 2007, no Kaa Teatro. Segundo ela, o processo de criação se iniciou no verão de 2006 na cidade de Tallin, Estônia, quando houve pesquisas através de textos e movimentos sob a perspectiva de como combinar estes dois elementos.



Figura 36 – Impure Company (2007)

A apreciação da obra é esclarecedora para identificarmos que as experimentações entre texto e movimento não se tornaram linear e isolada. Pelo contrário, apesar da adoção de estratégias de direcionamento para a leitura do texto, os efeitos estão integrados e não sugerem destaques pontuais, mas globais.

Baewert indica que no final da primavera de 2007 foi elaborado um solo a partir das pesquisas iniciais para o Springdance Festival (Festival de Dança da Primavera) em Utrecht, Holanda. O trânsito entre o local de ensaio, apresentação do solo e da

montagem principal sugere uma dinâmica, cujo referencial espacial não é fixa, mas móvel, tal qual visto em *God exists, the mother is present, but they no longer care*.

De acordo com Baewert, o solo desenvolvido se baseava na concepção de um expectador para um performer. Reunidos em uma sala pequena, o dançarino contava com um cenário de textos pelas paredes. Ela descreve esta obra como muito intimista. Esta primeira configuração para o que viria mais tarde a dar projeção à obra principal parece-nos uma estratégia de teste. A pista dada sobre uma 'obra muito intimista' insinua que a iluminação promovia esta estética.

A característica de teste atribuída ao solo ocorre porque a obra principal dispõe dos mesmos meios de comunicação que este. A presença de textos e dos dançarinos de forma intimista, próxima ao espectador, é mantida e a luz é uma das informações responsáveis para sugerir este tipo de cena. Outro referencial para concepção de teste está no próprio texto de Baewert que aponta várias preparações antes de estrear o projeto principal.

Acerca de *God exists, the mother is present, but they no longer care* Baewert descreve que esta obra se tornou bastante desgastante física e mentalmente. Isto fica nítido ao observarmos os dançarinos em certos momentos estafados e a beira de um colapso. O desgaste mental parece-nos ter referência direta ao tipo dos textos tratados que tratam de assuntos fortes, de razões existenciais.

Adentrando mais na obra analisada, Baewert informa que a idéia inicial da proposta era trabalhar com texto, integrando-o com um vocabulário de movimento como uma atividade de leitura para audiência, sendo os primeiros textos explorados de autoria de Peter Handke, Friedrich Nietzsche, Ronald Barthes e Hanna Arendt. Ela ainda ressalta que Sharifi e os trabalhos do grupo Impure Company estão sempre sob desenvolvimento, então eles nunca acabam o processo de re-feitura depois da estréia em ordem de manter a performance viva.

A idéia de obra inacabada, que não termina na estréia é própria das concepções contemporâneas. Logo, a iluminação de Impure Company (2007) tende a ser revista a cada apresentação e sua proposição não está vinculada a um espaço, mas ao espaço a qual será apresentado, considerando suas especificidades e pontecialidades de utilização para proposição dos efeitos previamente concebidos.

A apreciação da obra ao vivo foi interessante para identificar as mudanças de luzes retratadas. Nesta ocasião, uma das cenas iniciava a partir do acionamento de luzes de frente para o público, cegando momentaneamente a todos. Porém, no vídeo não é visto este efeito. Talvez, pelo fato citado por Rikkie Baewert da obra passar por re-feituras (a estréia data de 2007 e a apreciação de 2008), ou pela complexidade que seria propor este efeito em forma do registro em vídeo.

A adoção de criação coletiva, baseada em diálogos entre os dançarinos e Sharifi, indica um trabalho colaborativo em como encontrar o sistema de fazer o movimento. Este tipo de atividade é destinada a proposição de partituras peculiares para a performance, em voga, há a necessidade de uma originalidade cênica composta pela integração entre a movimentação dos constituintes da cena.

Por fim, Baewert afirma que todos os integrantes da obra fazem parte da criação, que é feita conjuntamente. Mas a decisão final, como já havia sinalizado Ha, é de Sharifi. O que não vincula a ele o papel de um impositor, mas de um articulador que toma decisões baseadas e em conformidade de um desejo do coletivo.



Figura 37 – Impure Company (2007)

No decorrer da obra, parece-nos que os efeitos de luz são cada vez mais aprofundados e repetidos de modo a serem identificados. O retorno de uma das dançarinas à cena, por exemplo, marca a alteração de luz quando ela pausa à frente. Isto a torna um referencial para mudança da luz que transita através da diminuição dos efeitos da vara rebaixada simultaneamente à entrada da luz geral.

Tendo um referencial fixo, a transição de luz marca o dimensionamento do espaço uma vez que antes havia uma visão (mesmo que limitada) de todo o palco e agora passa para uma visualização destacada da parte da frente e penumbra do fundo. A intérprete é a peça-chave para estas observações, e o fato dela permanecer em pausa, amplia mais a percepção sobre o efeito de luz.

O espetáculo termina quando duas dançarinas manipulam um texto a partir da inserção, manutenção e retirada de frases que formam um todo:

“Antes eu era, eu era.

Eu tinha me tornado, eu sou.

Eu sou então ao que eu terei me tornado.

Eu terei me tornado então ao que eu era.

Eu era tão logo como ao que terei me tornado.

Eu terei me tornado tão logo como ao que eu serei.

Eu serei enquanto eu terei me tornado.

Eu terei me tornado porque eu sou.

Eu sou o único que sou.

Eu não tenho diálogo com os instrumentos de poder, de pensamento, de conhecimento, de ação. Eu não sou necessariamente “despolitizado”. Eu sou apenas suprimido do *que vem a ser humano*, distante das coisas humanas. Eu pertenço a nenhum repertório.

Eu pertenço a nenhum repertório.”

A repetição da frase final do texto, associado à cena intimista onde o público a todo o tempo sentiu-se imerso, trata a localizar a platéia como parte da obra. A publicação impressa do *Jornal A Tarde*<sup>17</sup> de 11 de Outubro de 2005 descreve que os trabalhos de Hooman Sharifi são tratados de modo a quebrar hierarquias de valor. Deste modo, considerando também as reflexões sobre o local do público, expomos que, enquanto sistema, a obra analisada apresenta uma relação de co-implicação entre todas as informações que a integram.

O momento de retirada das últimas frases dá início ao deslocamento do elenco para a vara rebaixada. Ao chegar neste local, os dançarinos puxam-na, e em seguida, todos se evadem do palco. Esta manipulação gera um movimento de luz através do balanço que é acompanhado por uma música e o texto final:

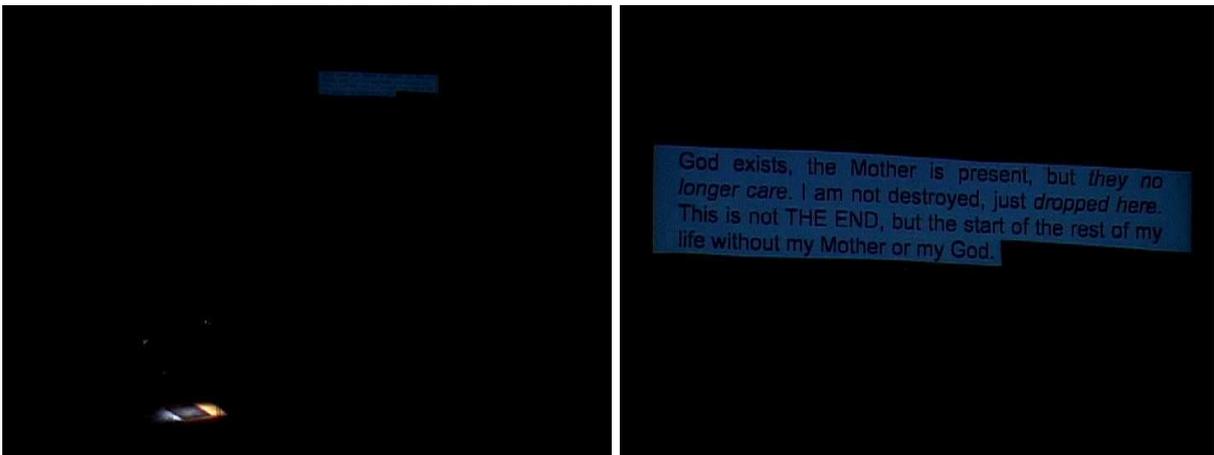


Figura 38 – Impure Company (2007)

<sup>17</sup> Esta matéria está disponível no “ANEXO H”

“Deus existe, a Mãe está presente, mas eles não se importam mais. Eu não estou destruído, apenas caí aqui. Este não é O FINAL, mas o começo da minha vida sem minha Mãe ou meu Deus.”

De modo geral a obra é tensa, fruto das relações provenientes da luz complicada com outras informações disponíveis na proposta. A transição das cenas, em sua maioria, é contrastante e intensa. A partitura corporal dos dançarinos amplia a referência de resistência do ar através de pausas e esforço notável vinculado com o silêncio que norteia boa parte do trabalho, tornando-se dados que resultam em uma experiência curiosa à obra.

A exposição de frases impactantes que direcionam a obra, a exploração do gestual da face, a qual não vemos com frequência em obras de dança, também são amplificadores do tipo de experiência abordada em *God exists, the mother is present, but they no longer care*.

## **5 CONSIDERAÇÕES (IN) CONCLUSIVAS SOBRE RELAÇÕES COLABORATIVAS DE COMPOSIÇÃO ENTRE LUZDANÇA**

Esta pesquisa passou por vários ajustes e revisões acerca do objeto de estudo devido aos dados levantados, reflexões e entendimentos que surgiram ao longo do percurso, inclusive nos procedimentos de definição e delimitação teórica o que implicou em inclusões-retiradas de orientações bibliográficas.

O apoio teórico baseado nas relações sistêmicas em que se configura a obra de dança foi essencial para lançarmos a idéia de luz que atua de modo decisivo e transformador da cena. Acreditamos que, de fato, a configuração da cena da dança não é composta por hierarquias, mas por trânsitos modificantes entre/dos seus constituintes. Neste ambiente co-implicador, a luz se transforma ao incidir no espaço constituído por diversas informações cênicas e também oferece mudanças para estas.

Integrada à cena, a iluminação, conforme abordada neste estudo, atua de modo propositivo nos acordos com as demais informações contidas no sistema. Ela não é tratada para completar, tornar visível a obra, mas, pelo contrário, potencializar a dinâmica deste ambiente do qual faz parte, contribuindo na construção poética e configuradora da proposta.

Uma consideração que veio a polemizar a pesquisa foi a conclusão de que, independente da abordagem, a iluminação sempre gera sentidos na cena da dança. Mas, nossa motivação e recorte consistiu em problematizar cenas de dança que sugerem uma abordagem da iluminação de forma co-implicada no processo de construção e configuração de suas obras. Partimos do pressuposto de que alguns paradigmas têm sido rompidos mais recentemente no tratamento da iluminação em obras de dança, conferindo-lhe funções diferenciadas e co-implicadas na cena. Dito isto, buscamos entender processos de construção e de configuração da cena da dança como sistemas abertos, onde todas as informações nela presentes atuam de forma dialógica, integrada, interativa e co-implicada.

Neste sentido, relações entre partitura corporal do dançarino, suas estruturas coreográficas, luz, figurino, cenário, trilha sonora, e tudo o mais que compõe a cena, poderiam ser problematizadas de forma diferenciada... não hierárquica, a exemplo do que comumente ocorria (e ainda ocorre) nos processos tradicionais de

composições de dança. Ou seja, esta perspectiva de compreensão da cena da dança e de seus espetáculos nos levou a entender o proponente-autor da obra não como o coreógrafo, aquele responsável pelos movimentos, estéticas e relações espaço-temporais, como em geral o concebemos. Ao invés, o autor da obra não se inscreve unicamente no campo da “coreografia”, e passa a ser compreendido como o propositor da cena da dança, com tudo o que nela está presente, em sua configuração cênica (nas relações entre dança, luz, cenário, figurino, trilha sonora, imagens, etc.).

Tratando do duplo da luz, a sombra, identificamos que este é um campo fértil de pesquisa cênica e também para análise teórica. O teatro de sombras, os inúmeros jogos de projeção a partir da utilização de softwares atraíram muito interesse para desdobramentos neste estudo, mas o aprofundamento nestas temáticas nos fugiria o foco, cabendo, para o tempo da pesquisa realizada, pincelar algo que consideramos mais relevante: processos dialógicos e colaborativos entre luz e dança na configuração da obra em seus propósitos semiológicos e estéticos.

A análise da obra fez-se importante para apresentarmos efeitos distintos da luz a partir dos esclarecimentos conceituais levantados anteriormente, nos capítulos predecessores. Embora já tivéssemos reunido em descrições, breves ilustrações de obras em outras partes do estudo, a concentração em uma obra foi relevante para demonstrar, além dos efeitos, as opções do grupo realizador da proposta, bem como suas orientações políticas, sua origem e estratégias de composição.

Os procedimentos de criação das obras de Sharifi baseados em acordos colaborativos entre as pessoas envolvidas fomentam o fato de a iluminação ser tratada de modo processual e co-implicador na geração de sentidos e de estruturas. Esta forma de propor a dança distancia-se do modo tradicional de composição, por não estabelecer uma hierarquia, mas pelo contrário, indicar uma mobilidade horizontal na feitura da proposta.

A estratégia de criação móvel e singular, partindo de processos particulares adotados pela Impure Company (2007) é um meio propício para experimentação da potencialidade da luz. É identificado que alguns efeitos e estruturas da cena do trabalho analisado foram possíveis exclusivamente pelos diálogos entre a partitura corporal dos dançarinos, cenário, trilha sonora e luzes experimentados ao longo do processo de criação.

Na obra *God exists, the mother is present but they no longer care* há um tratamento de cena, que absorve não apenas a iluminação, mas também a partitura corporal dos dançarinos, a seleção de figurino, a trilha sonora e o cenário como componentes imprescindíveis para a configuração da proposta. Neste contexto, a apresentação dos estudos sobre ambiente e interação propiciou o entendimento destas relações coesas, bem ajustadas entre os constituintes em que as especificidades de cada qual são diluídas e reformuladas.

A dissolução retratada através de relações co-implicadas das informações cênicas de uma obra acontece quando os efeitos de luz, por exemplo, extrapolam uma função conceitual específica no decorrer da obra, para incisivamente determiná-la no seu contexto. Na obra analisada, as cenas em que os dançarinos atravessam os trajetos da luz no espaço ilustram esta relação, na qual a luz determina, e é mutuamente determinada a partir da interação no ambiente.

As análises realizadas a partir dos cruzamentos de referências sobre espaço e iluminação cênica serviram para reconhecermos a relação móvel que se inscreve a cena. Sob esta reflexão, indicamos que o contexto o qual as pessoas envolvidas em uma proposta se encontram “diz” sobre a obra. Indicamos que não apenas o espaço físico, e os aspectos gerais das informações cênicas dispostas em uma obra propõem sentidos, mas também, a singularidade dos propositores desta cena e o momento e local desta criação irá de certa forma, contribuir também na composição da obra.

As considerações acerca de processos co-evolutivos deram luz ao entendimento que, apesar de atuar a partir de trocas e co-implicações, as informações cênicas mantêm uma autonomia. Isto ajuda na compreensão de que, a seleção de material para a produção de uma obra é um tarefa tão importante quanto às experimentações decorrentes dele.

É a partir das seleções de materiais que experimentamos dança e configuramos uma obra. Uma estratégia válida para criar efeitos intrínsecos nas relações da cena da dança seria optar por uma pequena quantidade de material para experimentação. Neste sentido, o menos pode até ser o mais porque com a redução teríamos que lançar mão de estratégias de adaptação e de eficiência, o que, paradoxalmente, poderia levar a maiores possibilidades de criar acordos diversos e particulares para a produção.

Uma questão recorrente nesta pesquisa foi identificar o porquê que não existe mais experimentações sobre os efeitos de luz na cena na academia de dança. Acreditamos que, se graduandos em dança não têm acesso a informações sobre questões de iluminação e sua relação com dança quando em formação, não será atuando como propositor da cena que facilmente esta competência irá emergir.

É arriscado, ainda, indicar que o profissional de dança que possui conhecimento acerca de luz está a salvo de realizar propostas sem tratamento adequado, integrado. Isto por que a burocracia financeira, ao lidar com uma obra cultural, pode provocar uma anulação sobre a pesquisa de luz. No caso, uma solução seria a inclusão deste tipo de gasto no orçamento da proposta a ser realizada, mas sua justificativa poderia não convencer o avaliador e isto se tornaria um problema para aprovação em editais – um meio muito utilizado para concorrer a verbas para realização de obras de dança.

Apesar de benéfica (no sentido de tornar melhor aproveitável a proposta), a pesquisa de iluminação não é simples de ser realizada por necessitar de experimentações *in loco*. Para uma noção exata de um determinado efeito de luz é importante termos acesso e a possibilidade de testá-lo no local onde ocorrerá a apresentação. Talvez pela impossibilidade financeira de realizar estes experimentos, a construção cênica da dança se solidifica através da pesquisa de movimento corporal do dançarino e suas relações espaciais, pelo fato de este não necessitar de especificidades instrumentais/tecnológicas como na iluminação.

Outra possível solução que apontamos para minimizar a problemática de experimentação de luz para uma obra é visitar o local e conhecer o aparato técnico com antecipação. Deste modo, é possível propor efeitos com base no que é possível, pensar nas potencialidades passíveis de realização e experimentação, em relação à proposta em processo. Certamente, propor um rascunho de plano de luz, o que facilita a criação para o curto período de experimentação que virá a acontecer com economia de tempo.

Por fim, compreendemos que a tendência de a cena contemporânea ser realizada a partir de estratégias diversas em busca de coerência, originalidade e singularidade é decorrente de uma reverberação do período moderno, no qual a luz tem uma forte influência por ter sido implantada eletricamente e desenvolvida em espaços cênicos naquele período. Atualmente, constatamos que as múltiplas funções dos novos aparatos, com inovações contínuas, também são informação-

fontes para experimentações e conseqüentes configurações de novas montagens de dança, particularmente as que adotam estratégias baseadas em acordos colaborativos processuais não hierarquizados.

Esta pesquisa, que se inscreve no universo temático das relações entre iluminação e dança, problematizando processos de construção e de configuração de suas cenas, contribui com a escassa produção de títulos sob este enfoque, e aponta para perspectivas acadêmicas de estudo, que esperamos informar e estimular novas proposições de pesquisa e de experimentações neste sentido. Que este trabalho funcione como um acionador de interesses e de questionamentos com fins produtivos e experimentais e possam ampliar conhecimentos neste campo de estudo que é tão importante para a cena artística em seus processos evolutivos.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Trad.) Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio – São Paulo: Martim Fontes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERTALANFFY, Ludwig. **Teoria geral dos sistemas**. (Trad.) Francisco M. Guimarães. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

BIRTINGER, Johannes. **Dance and interactivity**. Disponível em: <<http://people.brunel.ac.uk/dap/dai.html>>. Acesso em: 03 abr. 2010.

BOGDAN, Robert & BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e métodos. Porto, Portugal: Porto, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo e ambiente**: co-determinações em processo. Salvador, p. 1-8, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14401-04.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. **Processos como lógica de composição na Dança e História**. São Paulo, p.1-7, 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dancacorpo/Fabiana%20Dultra>>. Acesso em: 10 set. 2010.

CAMARGO, Roberto G. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

\_\_\_\_\_. **Luz e cena**: Processos de comunicação co-evolutivos. São Paulo: PUC, 2006.

\_\_\_\_\_. **Livros técnicos em iluminação cênica**. São Paulo: UNICAMP, 2009. Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Artigos/roberto\\_gill\\_de\\_camargo/livros\\_tecnicos\\_sobre\\_iluminacao\\_cenica.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Artigos/roberto_gill_de_camargo/livros_tecnicos_sobre_iluminacao_cenica.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2009.

CRAIG, Edward G. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcadia, 1942.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Miniaurélio Século XXI**: O minidicionário da Língua Portuguesa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIGUEIREIDO, Laura. **Luz**: A matéria cênica pulsante. Apontamentos didáticos e estudos de caso. São Paulo: USP, 2007.

GUINSBURG, Jacó. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAYS, David. **Light on the subject**. New York, Limelight, 1998.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. New York: Grove, 1977.

MACHADO, Adriana. **A natureza da permanência**. Processos comunicativos complexos e a dança. São Paulo: PUC, 2001.

\_\_\_\_\_. **O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo**. São Paulo: PUC, 2007.

Disponível em:

<[http://www.sapientia.pucsp.br//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4073](http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4073)>. Acesso em: 20 jan. 2009.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTEL, Ludmila. **El cuerpo híbrido em la danza: Transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales**. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2008.

Disponível em: <<http://dspace.upv.es/xmlui/handle/10251/3838>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

PEREIRA, Roberto. **Luz na dança: Contornos e movimentos**. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: SENAC, 1999.

ROSENTHAL, Jean; WERTENBAKER, Lael. **The magic of light**. Boston: Little, Brown and Company, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. (Trad.) Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALAZAR, Adolfo. **História da dança e do ballet**. México: Nova Artis, 1962.

SARAIVA, Hamilton F. **Iluminação teatral: História, estética e técnica**. São Paulo: USP, 1989.

\_\_\_\_\_. **Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral**. São Paulo: USP, 1999.

SCOTT, Robert W. **Fundamentos del diseño**. México: Limusa, 1977.

SERRAT, Bárbara S. B. V. M. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos da cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

Disponível em:

<<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/ilumina%E7%E3o%20c%EAnica%20espetaculos.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

SILVA, Eliana R. **Encenação e cenografia para Dança**. Diálogos possíveis. Salvador: FSBA, 2007.

SIMÕES, Cibele F. **A luz da linguagem**. A iluminação cênica: de *instrumento de visibilidade* à *'scriptura do visível'* (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-05072009/915060.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-05072009/915060.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2009.

STINSON, Susan & GREEN, Jill. **Pesquisa Pós-Positivista em Dança**. Trad. Betti Grebler. Salvador: Cadernos Gipe-Cite N.13/ Estudo do Corpo III, UFBA, Junho-2005.

VIEIRA, Jorge. **Organização e Sistemas**. Porto Alegre: UFRG, p.11-24, 2000.

WEST, Daniel. D. West, **A New Generation**. Londres: Icon, 56-74, 2007.

## INDICE DE FIGURAS

Imagem 1: Doris Humphrey e Charles Weidman

Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/media/32304/Charles-Weidman-with-Doris-Humphrey-1933>>. Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 2: Imã (Grupo Corpo)

Edição realizada pela autora através de vídeo disponível em: <<http://tv.estadao.com.br/videos/grupo-corpo-estreia-ima-em-sao-paulo,66927,253,0.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2011.

Imagem 3: Iluminação fora do campo de vista do espectador

Disponível em: <<http://www.vipbox.com.hk/web/index.php?id=37>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Imagem 4: Iluminação dentro do campo de vista do espectador

Disponível em: <<http://physicalcomedy.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Imagem 5: Efeito sombra frontal

Disponível em acervo pessoal da autora. Obra “Opção N.6” (2009). Concepção e atuação: Concepção, performance e proposta de luz: Flaviana Sampaio

Operação improvisada de luz: Roberto Basílio Fialho

Imagem 6: Efeito sombra contra-luz

Disponível em acervo pessoal da autora. Obra “Opção N.6” (2009). Concepção e atuação: Concepção, performance e proposta de luz: Flaviana Sampaio

Operação improvisada de luz: Roberto Basílio Fialho

Imagem 7: Efeito teatro de sombra

Disponível em acervo pessoal da autora. Experimentos desenvolvido com a turma de Laboratório de Corpo e Criação I - 2010.1 do curso de graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia quando realizada a atividade de tirocínio docente.

Alunos: Nara Barreto, Karin Barth, Wilton Costa, Thalile Sampaio, Francine Cardoso,

Sílvia Macêdo, Viviane Fontoura, Ellen, Aline, Jerusa Deró, Ana Carolina Frinhani e Mayana Ramos

Professoras titulares da disciplina: Prof. Dr. Ludmila Pimentel e Prof. Dr. Betti Grebler

Imagem 8: Um Tanto (Laiane Lima)

Fotografia de Patrícia Leite. Este solo foi desenvolvido durante a “Oficina de Criação Coreográfica sugerida a partir de experimentos com Iluminação” no Centro Cultural Plataforma durante o mês de Novembro/2010, sob direção e iluminação de Flaviana Sampaio.

Imagem 9: Corpo Elétrico (Ludmila Pimentel)

Disponível em acervo pessoal de Ludmila Pimentel. Esta obra tem concepção de luz de Fernanda Mascarenhas e o registro mostra a dançarina Bia Adeodato.

Imagem 10: Luz a pino

Disponível em: <<http://www.revistadadanca.com/node/300>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Imagem 11: Luz geral

Disponível em: <[http://www.escolabolshoi.com.br/blog/?page\\_id=2](http://www.escolabolshoi.com.br/blog/?page_id=2)>. Acesso em: 10 set. 2010.

Imagem 12: *Crucible* (Alwin Nikolais)

Disponível em: <<http://www.public.iastate.edu/~vjw/prop.html>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

Imagem 13: *The Crystal and the Sphere* (Alwin Nikolais)

Disponível em: <<http://cityarts.info/2010/10/28/illusion-of-the-individual/>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

Imagem 14: *Serpentine Dance* (Loie Fuller)

Edição realizada pela autora através de vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=flrnFrDXjlk>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

Imagem 15: *Night Journey* (Martha Graham Dance Company)

Disponível

em:

[http://www.arttimesjournal.com/dance/Apr\\_03\\_Dawn\\_Lille/Martha\\_Graham.htm](http://www.arttimesjournal.com/dance/Apr_03_Dawn_Lille/Martha_Graham.htm).

Acesso em: 26 fev. 2011

Imagem 16: *Water Study* (Doris Humphrey)

Edição realizada pela autora através de vídeo disponível em:

[http://www.youtube.com/watch?v=gyK8xcv\\_w2o&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=gyK8xcv_w2o&feature=related). Acesso em: 05

mar. 2011.

Imagem 17: *Nearly Ninety* (Merce Cunningham Dance Company)

Disponível em: <http://www.merce.org/legacy-tour/NearlyNinety.php>. Acesso em: 05

mar. 2011.

Imagem 18: *Sexo, Amor e outros Acidentes* (Morena Nascimento)

Disponível

em:

[http://www.apaacultural.org.br/teatrodedanca/programacao\\_interna.php?id\\_esp=1723](http://www.apaacultural.org.br/teatrodedanca/programacao_interna.php?id_esp=1723). Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 19: *Quase ela* (Morena Nascimento)

Disponível

em:

[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_11/2010/09/14/ficha\\_teatro/id\\_sessao=11&id\\_noticia=28530/ficha\\_teatro.shtml](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2010/09/14/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=28530/ficha_teatro.shtml).

Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 20: *Bothanica* (Momix)

Disponível em: <http://www.magazine-hd.com/artigo.php?id=262>. Acesso em: 05

mar. 2011.

Imagem 21: Criação Coreográfica com *Life Forms* (Ludmila Pimentel)

Disponível em: PIMENTEL, Ludmila. **El Cuerpo Híbrido em La Danza:**

Transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales.

Análisis teórico y propuestas experimentales. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, p. 290, 2008.

Imagem 22: *Flower. Wine. Moon. Me* (Palindrome Inter.Media Performance Group)  
Disponível em: <<http://www.palindrome.de/>>. Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 23: 16 *[R]Evolutions* (Troika Ranch Dance Theater)  
Disponível em: <[www.troikaranch.org](http://www.troikaranch.org)>. Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 24: Interação com *Very Nervous System* (David Rokeby)  
Disponível em: <<http://www.fondation-langlois.org/media/publications/Very-Nervous-System/images/Very-Nervous-System-Ottawa-2010-a.jpg>>. Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 25: *Glow* (Gideon Obarzanek e Frieder Weiss)  
Disponível em: <<http://www.frieder-weiss.de/works/all/Glow.php>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

Imagem 26: *UKIYO* (Johannes Birringer & Michèle Danjoux, 2010)  
Disponível em: <[http://people.brunel.ac.uk/dap/Ukiyo\\_Sadlerswells.html](http://people.brunel.ac.uk/dap/Ukiyo_Sadlerswells.html)>. Acesso em: 05 mar. 2011.

Imagem 27 a 38: Impure Company, 2007. Edição realizada pela autora através de vídeo disponibilizado por Nayse Lopez.

## ANEXOS

ANEXO A (Artigo escrito a partir da análise de livros em idioma estrangeiro)

### **Livros técnicos sobre iluminação cênica**

#### **Roberto Gill Camargo**

(Doutor em Iluminação Cênica, professor do Mestrado em Iluminação no IPP/Portugal e Universidade de Sorocaba-SP).

O primeiro estudo sistemático de iluminação cênica apareceu nos Estados Unidos em 1932, com a publicação de **A method of lighting the stage**, de Stanley McCandless (da Yale University School of Drama), considerado por muito tempo uma das principais referências para os iluminadores, pesquisadores e *lighting designers*.

PALMER (1998:182) comenta que o método de McCandless influenciou várias gerações e foi tido como a bíblia dos iluminadores na época e objeto de estudo nas escolas de teatro nos Estados Unidos. Embora até hoje não tenha sido traduzido para o português, o método de McCandless acabou chegando aos nossos palcos, pela adoção de procedimentos difundidos na prática teatral do mundo todo, sob influência do teatro americano.

O método parte de quatro propriedades da luz: intensidade, cor, forma e movimento. Propõe uma fórmula básica de iluminar o palco italiano a partir da divisão do espaço em áreas de atuação – seis ou nove, dependendo do tamanho do palco. Além disso, sugere o uso de focos cruzados (com diferenças de intensidade e cor para evitar achatamento), emprego de recursos suplementares para iluminar pontos fora das áreas estabelecidas, uso de contraluz para criar uma “cortina de luz”, iluminação de ciclorama para compor o cenário de fundo e luz lateral sobretudo para não interferir nas projeções.

O princípio de estruturação simétrica da luz, a combinação de focos cruzados e a contraposição de cores frias e quentes provêm do método de McCandless, que,

por várias décadas, vigorou como o único estudo planejado de iluminação cênica. McCandless escreveu, também, **A syllabus of stage lighting** (1931), no qual estabelece as quatro funções da iluminação cênica: visibilidade, localização, composição e mood. Das diversas conferências que realizou na Yale University surgiu o manual explicativo de termos e conceitos ligados à iluminação, publicado sob o título de **A glossary of stage lighting** (1926).

Na área específica da dança, a experiência pioneira coube a Jean Rosenthal (1912-1969), responsável pela iluminação da companhia de Martha Graham entre 1934 e 1968. Rosenthal foi aluna de McCandless durante três anos. Além de iluminar os espetáculos de dança de Graham, realizou projetos para vários musicais da Broadway, como *West side story* (1957), *The sound of music* (1959), *Barefoot in the park* (1963), *Hello, dolly!*, *Fidler on the roof* (1964) e *Cabaret* (1966).

Jean Rosenthal deu importância à luz lateral, à projeção em ângulo baixo e à contraluz para efeito de silhueta dos bailarinos. Enquanto McCandless enfatizava a importância da luz frontal, para fins de visibilidade do rosto e da fala do ator, Rosenthal desvendava os efeitos plásticos e as qualidades emocionais da luz, através de escolhas que priorizavam a dimensionalidade e a plasticidade do corpo.

A experiência profissional de Rosenthal durante mais de trinta anos, criando designs para grandes companhias, foi transformada em livro apenas em 1972, três anos após sua morte, com a publicação de **The magic of light**, assinado em parceria com Lael Wertenbaker.

O livro traz uma seqüência de storyboards com várias possibilidades de incidência de luz sobre o corpo e as respectivas descrições técnicas e comentários sobre os efeitos obtidos.

Conforme relatos da autora, os equipamentos padronizados nos teatros europeus até meados da década de 1940 consistiam de luz frontal projetada de fora do palco, com a finalidade de dar visibilidade a uma área de aproximadamente dois metros a partir do proscênio, além de torres para luz lateral e carreiras de luz colorida. A disposição dos refletores priorizava a visibilidade, mas em detrimento da dimensionalidade; a luz de cenário era achatada e sem profundidade ou mood (ROSENTHAL, 1972:117).

O sistema de iluminação proposto por Rosenthal modificou a imagem que, até então, vigorava dos balés; essas inovações logo despertaram a ira dos coreógrafos europeus. Seu sistema requeria provimento de luz em todas as entradas laterais, de modo que o palco todo pudesse ser iluminado dos lados, porém com a flexibilidade de permitir também corredores iluminados separadamente. A maioria dos seus roteiros requeria quatro torres de cada lado do palco, com duas lâmpadas no mínimo em cada torre (na Companhia de Martha Graham chegou a usar até seis refletores em cada torre). O seu plano básico usava entre seis e doze refletores na vara externa, quinze na primeira vara interna do palco e cinco nas demais varas internas, além das torres laterais. Para as varas externas dava preferência aos refletores elipsoidais; nas torres laterais costumava usar os refletores de lente Fresnel, que davam mais uniformidade à luz (ROSENTHAL, op, cit.).

As referências de ordem técnica no livro de Rosenthal, sobre refletores e sistemas de operação, podem ser consideradas obsoletas atualmente, porém as suas concepções de design constituem referências básicas na iluminação da dança, onde a bibliografia específica é quase inexistente.

Além de Rosenthal, outro pesquisador que também se dedicou ao registro da iluminação em dança foi o americano Tom Skelton (1928-1994), assinando trabalhos do The American Ballet Theatre, The Joffrey Ballet, The New York City Ballet e The Ohio Ballet. O método de Skelton foi publicado em Dance Magazine (1956), sob o título de **The handbook for dance stagecraft**.

Skelton propõe doze áreas para iluminar espetáculos de dança, com um mínimo de quinze refletores, enfatizando as laterais, as diagonais e as luzes que definem frente, centro e fundo do palco. De cada lado, há pelo menos quatro fontes de luz, divididas em três combinações: duas para lateral e diagonal e uma para atender à dimensão de profundidade.

Em teatro, Skelton assinou o desenho de luz de **Marat Sade**, de Peter Weiss, que se passa num asilo de loucos, criando uma textura de luz que propunha contrastes na composição, entre áreas brilhantes e silhuetas (PALMER, 1998: 135-6).

O método de Candless no teatro, a experiência pioneira de Jean Rosenthal na dança e as inovações propostas por Tom Skelton tiveram influência inquestionável sobre os estudos subseqüentes.

A partir de 1970, vários livros são publicados, com ênfase principalmente nos aspectos técnicos da iluminação. Poucos são os títulos que se propõem a analisar a luz como processo de criação. Em geral, são manuais práticos que descrevem equipamentos, programas e possibilidades computadorizadas, com farta terminologia técnica.

Em 1976, Francis Reid publica **The stage lighting handbook**, propondo quatro funções básicas da luz: visibilidade, dimensão, seletividade e atmosfera.

Ao analisar a distribuição dos focos, Reid retoma a noção de área de atuação proposta por McCandless e o modelo de incidência por pares cruzados da esquerda e direita. Embora acrescente alguns parâmetros redutivos e amplie as noções expostas no método de McCandless, a análise proposta por Reid ainda é do ponto de vista da percepção: a luz como recurso externo que deve integrar-se à cena. Reid inicia o seu livro dizendo que a comunicação entre o ator e o público depende de som e luz e que a tarefa primordial da iluminação cênica é permitir a visibilidade; em seguida, analisa a luz como recurso fundamental para ressaltar a tridimensionalidade da cena, e produzir impressões, através de efeitos atmosféricos. Esses quatro objetivos da iluminação cênica (visibilidade, dimensionalidade, seletividade e atmosfera) interagem entre si, e a predominância de um sobre o outro depende de cada situação específica (REID, 1976:3-6).

Outra contribuição importante para o estudo da iluminação cênica é o livro **The lighting art: the aesthetics of stage lighting design**, de Richard H. Palmer, publicado em 1985. Nesta obra, a luz é analisada enquanto composição e construção visual. O autor propõe o entendimento da luz a partir da articulação entre forma e conteúdo, com explicações que se apóiam na cena e em conceitos provenientes de outros domínios das artes visuais. Por outro lado, amplia o assunto, ao incluir discussões sobre cérebro, percepção visual, espaço, movimento, harmonia e cor, para depois chegar à questão do design.

Ao contrário de quase toda a bibliografia corrente, o estudo de Palmer não se detém apenas na descrição das inovações técnicas e na formulação de desenhos;

busca entender a luz como interferência na composição visual, investigando aspectos da psicofísica e a contribuição de outras artes.

Nas relações entre luz, olho e cérebro, Palmer destaca três aspectos relevantes: intensidade, cor do iluminante e uso da luz como reforço da percepção espacial. “Nosso julgamento sobre brilho é produto de uma intensidade relativa de estímulos no campo visual ou de nosso nível prévio de adaptação (...) Entretanto, mesmo os julgamentos relativos são baseados em proporções e relações mais que em diferenças absolutas de intensidade” (PALMER, 1985:69).

O cérebro não responde de modo neutro às informações que chegam aos olhos, mas impõe uma espécie de ‘filtro de experiência’ aos dados brutos que chegam, de modo tal que multiplica as sensações e permite novos encontros conforme a experiência prévia. (Idem, *ibidem*).

Às quatro propriedades da luz propostas por McCandless (intensidade, cor, forma e movimento), Palmer acrescenta direção, difusão, frequência e luminosidade. Quanto às funções da iluminação cênica, enquanto McCandless fala em visibilidade, naturalismo, composição e mood – classificação adotada também por Francis Reid (1976: 3-6), embora com outra terminologia --, Palmer acrescenta outras quatro: cor, aspecto, ritmo e estilo. Por outro lado, chama a atenção para a articulação entre a luz e os componentes visuais da cena: as mudanças de luz em formas tridimensionais altera a aparência dessas formas (PALMER, 1985:8).

Nos últimos vinte anos, a evolução técnica desencadeou uma relação infundável de manuais práticos, ensinando como lidar com os novos equipamentos e sistemas computadorizados.

Linda Essig, professora de *lighting design* da Universidade de Wisconsin-Madison, em **The speed of light** (2002) discute com vários iluminadores e engenheiros a introdução da memória computadorizada nos Estados Unidos, na década de 1970, a partir da montagem de **A chorus line** (1975), na Broadway, e as inovações técnicas que surgiram posteriormente. Segundo relatos do livro, o computador já havia sido utilizado na iluminação em 1960, por Peggy Clark, o Los Angeles Civic Light Opera (ESSIG, 2002:5-7).

Em **The speed of light**, a velocidade da luz diz respeito à rapidez das inovações tecnológicas no teatro e à necessidade de se renovar constantemente a

noção de *design*. O livro reúne depoimento de vinte entrevistados que relatam suas experiências e discutem as mudanças ocorridas na concepção de *design* de luz nas duas últimas décadas, desde a chegada do controle computadorizado, a introdução dos *moving lights* (equipamentos motorizados) e os próximos inventos da automação.

O livro de Linda Essig é uma fonte excelente de historiografia técnica para professores, alunos e profissionais de iluminação, interessados nos sistemas de *backup*, protocolos de controle e políticas de fabricação. O formato de entrevistas e diálogos constitui uma historiografia informal sobre a recente evolução da iluminação cênica nos Estados Unidos, dentro e fora da Broadway.

Contrariando a febre tecnológica de pilhas de livros, manuais, revistas e periódicos sobre iluminação cênica, David Hays já havia lançado, em 1988, seu *Light on the subject*, um estudo relacionando luz cênica e a experiência cotidiana da luz natural. A ilustração da capa, com quadro de Vermeer e o prefácio assinado por Peter Brook já sugerem uma abordagem contrária à avalanche de títulos de caráter tecnicista. Hays investiga os processos criativos a partir de suas experiências, trabalhando com vários diretores (Tyrone Guthrie, Arthur Penn, Elia Kazan, José Quintero e o coreógrafo George Balanchine). Seu livro traz algumas abordagens ainda não exploradas em iluminação cênica: a subjetividade e as relações entre luz e literatura. Quando muitos autores buscam na pintura uma explicação, Hays resgata a descrição literária, o que os poetas e romancistas dizem sobre os estados e as condições de luz na natureza.

Richard Pilbrow, em **Stage lighting** (1970) e, mais recentemente, em **Stage lighting: the art, the craft, the life** (1997) não abdica totalmente do método sugerido por McCandless, mas envereda por um caminho próprio, enfatizando a necessidade de se criar uma atmosfera tridimensional em torno do ator. Ao contrário de McCandless, a abordagem de Pilbrow não prioriza a luz motivada e criada para fins simulativos; seu estudo parte do princípio de que deve existir uma 'idéia fundamental' capaz de fornecer a chave para criação do *design*.

A concepção de Pilbrow, centralizada em torno de uma idéia comum e não de motivações de ordem naturalista, revela uma preocupação em libertar a luz de sua escravidão descritivista, para atingir a condição de componente orgânico da cena, com a função precípua de dar corpo à idéia, mais do que simplesmente criar efeitos

imitativos. De certo modo, Pilbrow retoma a preocupação do cenógrafo americano Robert Edward Jones (1887-1954), para quem a iluminação deveria iluminar as idéias do texto.

O conceito de iluminação como algo integrado à cena está presente, também, no livro **Designing with light**, de J. Michel Gillette, publicado em 1989, no qual a proposta é relacionar a luz à visão do autor, à concepção do diretor e à atuação do ator.

A literatura sobre iluminação cênica vem-se expandindo nos últimos anos, predominantemente em língua inglesa. Há um crescente número de publicações não só em livros, mas também em revistas especializadas, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nesses países, o interesse pela pesquisa e publicação se deve, em grande parte, à proliferação dos cursos de artes cênicas nas universidades e à inclusão de *lighting design* nas suas matrizes curriculares, nos níveis de graduação e pós-graduação.

As publicações sobre *lighting design* em inglês, disponíveis não só para o mercado interno dos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e Austrália, mas para aquisição via web, percorrem os continentes e difundem a informação entre iluminadores e pesquisadores de todas as partes do mundo. São livros recheados de imagens, gráficos e sugestões de *softwares* para simulações e storyboards que auxiliam na elaboração dos *designs*.

Em língua alemã, a principal referência na área técnica é Max Keller, que praticamente foi quem introduziu a profissão de lighting designer na Alemanha, em 1975, quando atuava no Departamento de Iluminação do Staatliche Schauspielbühnen de Berlim. Em 1984, Keller publica o seu primeiro texto sobre iluminação cênica (traduzido para o inglês como **Stage lighting**); seu trabalho mais definitivo, porém, é o livro **Faszination licht** (1999), publicado nos Estados Unidos em 2004, sob o título de **Light fantastic: the art and design of stage lighting**, no qual discorre sobre a origem e a evolução da luz no teatro, além de abordar aspectos de óptica, tipos de equipamentos, técnicas de projeção e modelos para elaboração de design. O volume contém mais de quinhentas ilustrações focalizando teatro, óperas, balés e concertos de rock.

Em francês, a abordagem estética é mais relevante que os livros técnicos, que geralmente são traduções do inglês. Mesmo assim, há títulos básicos, em francês, como o **Lumière pour le spectacle**, de François-Éric Valentin (1994), que aborda a linguagem da luz a serviço da dramaturgia, analisa os elementos visuais, a cor e os materiais indispensáveis para criar e regular a luz; o **Éclairage de scène automatisé et commande DMX**, de Benoit Bouchez, e o **Tout au loin la lumière**, de M.A. Alonzo.

A principal contribuição em francês vem dos estudos de Denis Bablet sobre a concepção de luz desde os teóricos do início do século XX até Joseph Svoboda (1920-2002), Tadeuz Kantor (1915-1990), Peter Brook (1925), Ariane Mnouchkine (1939), Giorgio Strehler (1921-1997) e Bob Wilson (1944).

No livro **Svoboda** (1970), Bablet faz um estudo detalhado do trabalho do cenógrafo e iluminador tcheco, desde a sua formação à criação do espaço psicoplástico, as relações entre cena e imagem, a utilização de várias projeções simultaneamente, em busca de uma unidade entre corpo e luz. Bablet descreve cada um dos trabalhos de Svoboda realizados até o final da década de 1960, os principais recursos utilizados (da lanterna mágica aos écrans, espelhos, texturas, opacidades e brilhos).

No âmbito específico da criação, existem poucos títulos. A bibliografia em inglês é predominantemente técnica, abordando as inovações de equipamentos, busca de efeitos e sugestão de *designs*. As revistas especializadas trazem freqüentemente entrevistas e reportagens com iluminadores relatando suas experiências, porém a ênfase das publicações quase sempre recai sobre a descrição de novos modelos de fabricação de aparelhos e o merchandising de firmas especializadas em venda e locação. Para um estudo mais aprofundado no âmbito da criação, ainda é preciso recorrer a outras áreas artísticas que também se ocupam da luz e relacioná-las com o teatro.

A luz como técnica domina o mercado editorial. A tecnologia digital propiciou um avanço rápido nos processos de notação, programação, mapeamentos e testes simulativos. Com os recursos virtuais, proliferaram no mundo todo livros, revistas e sites especializados. Diante da tela do computador, o iluminador refaz exaustivamente seus desenhos, troca cores, muda ângulos, enfim, exercita sua liberdade de escolha. O procedimento permite antecipar resultados e controlar

situações de luz, ao contrário dos antigos esquemas e desenhos, que davam uma impressão bem mais distante dos resultados práticos.

A expressão *lighting design* é relativamente recente, pelo menos nos livros. Em 1970, Richard Pilbrow publicou **Stage lighting** (na época, a expressão *lighting design* ainda não estava em voga); em 1997, Pilbrow publica novo livro em que desenvolve as idéias do primeiro, já acrescentando a palavra *design* no título (**Stage lighting design: the art, the craft, the life**). Em 1976, Francis Reid publica seu **Handbook**, dedicando um capítulo de cinco páginas ao que, então, considerava sendo “os primeiros passos ao *lighting design*” (REID, 1976: 39-43). A partir da década de 1980, os títulos que se referem à iluminação cênica adotam quase invariavelmente a expressão *stage lighting design*, como algo já inserido no jargão técnico – vide HAYS (1988:87), PALMER (1998:196-226) e SWIFT (2004: 3-6 e 36-52), entre outros.

O *design* implica planejamento, organização e estruturação das diversas etapas da iluminação cênica. Para Francis Reid, ‘objetivo’ mais ‘equipamento’ mais ‘*design*’ é igual à iluminação (1976: 39). Na opinião de David Hays, o *design* resulta da combinação de percepções e escolhas (1988: 85). Richard Palmer diz que o *design* surge de um processo mental a partir da habilidade que o iluminador possui de visualizar a luz, com a possibilidade de recorrer aos storyboards e à computação gráfica (1998: 211).

Sobre o *design*, diz PALMER (1998: 124), “*trata-se do planejamento de algo apropriado a uma necessidade; cria-se um padrão de luz, uma composição, um arranjo de partes que se relacionam entre si.*”

PILBROW (2004: 33) conta que, em seu país de origem (Inglaterra), a iluminação esteve por muito tempo sob responsabilidade do diretor do espetáculo; já nos Estados Unidos, a luz ficava aos cuidados do cenógrafo, a exemplo de Svoboda, na Checoslováquia. Atualmente, nos Estados Unidos, Inglaterra e em muitos países, “*a luz é estabelecida como elemento separado da produção, sob controle do lighting designer*” (PILBROW: idem, ibidem). Essa separação se dá principalmente pela complexidade que envolve a sofisticada tecnologia da luz e o tempo necessário para planejar a utilização desses recursos.

Em geral, o processo de criação da cena precede o da luz. Por mais que o designer acompanhe as transformações da cena desde o início dos ensaios, seu trabalho de criação apóia-se em mapeamentos, desenhos, storyboards e simulações que acabam constituindo uma releitura da cena.

O *design* não é a cena propriamente dita, mas algo que se cria a partir dela, inclusive com a possibilidade de modificá-la. A cor, por exemplo, é um dos modificadores: influencia a percepção de forma, a habilidade de distinguir detalhes, além de interferir na maquiagem, no cenário e no figurino (PALMER, 1998: 8). Outras sugestões de *design* também alteram a impressão da cena: o uso da fumaça interfere no modo de transmissão da luz, produzindo efeitos atmosféricos que alteram as relações dos corpos no espaço.

O que todos os livros costumam dizer, em acordo com os físicos, é que a relação entre luz e cena implica a interação física entre luz e matéria. Há diferenças entre prever o efeito da luz sobre a cena, através de simulações, e o resultado concreto da luz no palco, quando radiações eletromagnéticas passam a interagir com o eletromagnetismo dos corpos. A experiência não se resume apenas no envio da luz, mas na resposta dos corpos, sobretudo em termos de reflexo, absorção e refração.

A co-dependência entre luz e cena não é tratada diretamente nos livros, embora alguns autores mencionem essa relação, por outras palavras. Em **The lighting art**, Richard Palmer discute padrões visuais preexistentes na cena e as modificações produzidas através dos padrões de luz determinados pelo *design*. Ao falar sobre percepção e composição (1998: 108-34), Palmer menciona indiretamente a questão interativa entre luz e matéria, quando se refere à percepção da forma no espaço e quando discute aspectos relacionados à textura, às bordas e contrastes nas superfícies. Seu livro convida o leitor a uma série de experiências com recortes de figuras geométricas que sofrem alterações conforme se expõem à luz.

#### Referências:

- BABLET, Denis. **Svoboda**. Lausanne: La Cité, 1970.  
ESSIG, Linda. **The speed of light. Dialogues on lighting design and technological change**. Portsmouth, NH: Heinemann, 2002.

- HAYS, David. **Light on the subject.** New York: Limelight, 1998.
- PALMER, Richard H. **The lighting art.** New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- PILBROW, Richard. **Stage lighting design: the art, the craft, the life.** New York: Design Press, 2002.
- REID, Francis. **The stage lighting handbook.** New York: Theatre Art Books, 1976.

## ANEXO B (Descrição de cinco tipos de refletores de luz elétricos)



Refletor PAR

O refletor PAR (*Parabolic Aluminized Reflector*) é composto por uma lâmpada, um espelho e uma lente e possui o mesmo princípio do farol de carros. A luz proveniente deste refletor é brilhante e propõe focos com pouca acentuação no seu entorno, sem contorno definido. Existem seis tipos diferentes com variações de tamanho, abertura e potência.



Refletor *Set Light*

*Set light* é o refletor mais útil para criar efeitos de 'gerais' no espaço. Composto apenas por lâmpada e material reflexivo, este equipamento propicia uma grande dispersão de luz e não dispõe de foco regulável. É encontrado nos tamanhos pequeno, médio e grande.



Refletor elipsoidal

O refletor elipsoidal é um equipamento peculiar: Composto por lentes, espelho e lâmpada, além de vários dispositivos, possibilita a manipulação de focos de luz mais difusa ou contida, com maior amplitude de regulagem e cortes do foco.



Refletor P.C

P.C. é referente a plano convexo, ao tipo de lente disponível neste equipamento: O lado externo é convexo e o interno côncavo. É composto pela lâmpada, lente lisa e espelho. O foco de luz proposta por este refletor tem contorno nítido, bem definido, que pode ser alterado de tamanho a partir de um dispositivo que varia o distanciamento da lâmpada em relação à lente. Quanto mais próxima a lâmpada da lente, maior O foco. É disponível com lâmpadas de variadas potências.



Refletor Fresnel

O nome deste refletor é remetente ao criador de sua lente, o físico francês Augustin Jean Fresnel. Este equipamento é bastante similar à estrutura do P.C., mas o foco de luz provinda dele é mais suave nas bordas e concentrada no centro devido à característica da lente ser dotada de sulcos concêntricos granulados. Há diversos tipos de lâmpadas com diferentes potencialidades.

**Obs.:** As imagens dos refletores foram acessadas no site da empresa Dixel ([www.dixel.com](http://www.dixel.com)) em 09 jun. 2010.

## ANEXO C (Tabela de cores)

COR PIGMENTO	COR LUZ							
	Violeta	Azul	Cyan	Verde	Amarelo	Laranja	Vermelho	Magenta
<b>Violeta</b>	Violeta Escuro	Violeta Escuro	Violeta Escuro	Violeta	Marrom Escuro	Marrom Escuro	Cinza Escuro	Cinza Escuro
<b>Azul</b>	Azul Claro	Azul Escuro	Cinza Azulado Claro	Azul Claro	Cinza Azulado Escuro	Preto	Cinza	Azul
<b>Cyan</b>	Azul Claro	Azul Marinho Escuro	Cinza Azulado Escuro	Verde Escuro	Azul Esverdeado	Marrom Escuro	Preto	Azul Escuro
<b>Verde</b>	Marrom Claro	Verde Oliva Claro	Cinza Esverdeado Claro	Verde Intenso	Verde Claro	Verde Escuro	Cinza Escuro	Marrom Escuro
<b>Amarelo</b>	Escarlate	Amarelo Esverdeado	Amarelo Esverdeado	Amarelo Esverdeado	Amarelo Intenso	Amarelo Alaranjado	Vermelho	Laranja
<b>Laranja</b>	Escarlate	Marrom Claro	Marrom Claro	Marrom Claro	Laranja	Laranja Intenso	Laranja Avermelhado Intenso	Escarlate
<b>Vermelho</b>	Escarlate	Magenta Escuro	Castanho Escuro	Castanho	Vermelho Claro	Laranja Avermelhado	Vermelho Intenso	Vermelho
<b>Magenta</b>	Magenta Avermelhado	Violeta Escuro	Castanho	Violeta	Marrom Claro	Castanho	Marrom Avermelhado	Magenta Escuro

ANEXO D (Sítio de *Glow* e sinopse da obra) – Disponível em: <<http://www.frieder-weiss.de/works/all/Glow.php>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

*Glow* (Brilho) é um dueto espetacular de 27 minutos do corpo e da tecnologia, um ensaio sobre a relação da dança e tecnologias de software de ponta. Nesta produção alemã de software do artista Frieder Weiss e o coreógrafo australiano Gideon Obarzanek, projeções reagem ao movimento da dançarina, graficamente iluminando e entendendo-o. *Glow* sutilmente explora as estruturas de poder entre homem e máquina e segue o ciclo de vida de um novo tipo de ciborg – a partir da beleza de um modo sobrenatural, feto brilhante e da adolescência de lógica e linhas, para um corpo capturado em um mundo ameaçador das sombras.

Texto original:

"Glow" is a spectacular 27-minute duet for body and technology, an essay on the relationship of dance and cutting-edge software technology. In this production by German software artist Frieder Weiss and Australian choreographer Gideon Obarzanek, projections react to the dancer's moving body, graphically illuminating and extending it. "Glow" subtly explores the power structures between man and machine and follows the life-cycle of a new kind of cyborg - from the beauty of a supernaturally, sparkling foetus and the adolescence of logic and lines, to a body hunted in a threatening world of shadows.

ANEXO E (Sinopse de *God exists, the Mother is present, but they no longer care* – Disponível em: <<http://ultimobaile.com/?p=516>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

Os espetáculos da companhia de dança norueguesa Impure Company/Hooman Sharifi, com seu coreógrafo norueguês/iraniano Hooman Sharifi, têm forte apelo político. Em GOD EXISTS, THE MOTHER IS PRESENT, BUT THEY NO LONGER CARE! (“Deus existe, a mãe está presente, mas eles não se importam mais”) não é diferente. O ponto de partida da coreografia são fragmentos de textos de Peter Handke, Roland Barthes, Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt, que fazem uma ligação entre amor, violência e linguagem. A performance extremamente física dos dançarinos destila expressões de violência, ódio e desespero, confrontando-as com textos projetados até que os movimentos pareçam, neste novo contexto, falar uma nova língua. A platéia é incentivada a ler os textos projetados no palco e chegar às suas próprias conclusões em relação ao que acontece em cena.

ANEXO F (Ficha técnica de Impure Company/2007)

Coreografia, Direção e Iluminação: Hooman Sharifi

Criação e Performance: Rikke Baewert, Loan Hà, Matthew William Smith, Peder Horgen

Colaboração Artística: Marianne Van Kerkhoven e Bojana Kunst

Coordenação Artística: Björn Dirk Schlüter

Texto: Peter Handke, Roland Barthes e Friedrich Nietzsche

Música: Alog (Noruega)

Produção: Impure Company/Hooman Sharifi

Co-produção: Kaaitheater, Monty, Baltoscandal e Rencontres choréographique internationales de Seine- Saint- Denis

Manutenção: The Norwegian Council For Cultural Affairs, The Norwegian Ministry Of Foreign Affairs

Agradecimentos: Jean Luc Ducourt, BIT-Teatergarasjen

Língua: Francês

Duração: 1h30

ANEXO G (Entrevista em revista eletrônica com Hooman Sharifi)

Disponível em: <<http://www.corpusweb.net/qit-is-as-if-the-body-explodesq.html>>. Acesso em: 22 fev. 2011.

### **Hooman Sharifi's body explodes**

The Norwegian choreographer **about his pieces and projects, about the body, dance & movement, Jérôme Bel, culture & colonialism, terrorism and the army. An interview by Jack Hauser and Helmut Ploebst.**

**corpus:** Was it clear from the beginning for you that your solo "We failed to hold this reality in mind" had to be with music?

**Sharifi:** Yes. Yes. This was the whole idea at the beginning. What makes it interesting is that it is almost like my dancing is European and the music is ethnic; so, not to go for ethnical dance, but to read the music in a way like an European artist would approach it. Anna Teresa De Keersmaeker did this series with Indian music, but of course she approaches music in a very different way. I played the music mainly for dancers in rehearsals and I watched them dancing to it. I asked them what they thought. I went through it also listening to it while I was in a train from Vienna to Zagreb for example. You listen to this kind of music travelling through this kind of nature. I really researched with it. Then slowly the other things came, like the carpet, the backdrop ...

**corpus:** And the photos shown in the performance?

**Sharifi:** They came really late, half a year after the premiere. There were two things: some people were discussing the printed magazine coming with the piece - What is the role of this magazine in the piece or outside of the piece? We have done three magazines so far. For the first one we asked different artists to give us text which we could publish, amongst them Thomas Plischke and Raimund Hoghe. The second magazine we did was for a trio which we did in Vienna in 2004: "Hopefully someone will carry out great vengeance on me". The text comes from the dancers and the dramaturges. It was just text, no images ... The new magazine has started have a life of its own. So I have 16 photos from Iran, and then we took out any text about the piece. There is only this, let's say "advertisement" about it. And the other thing is this project with questions about love which we did in Iran.

**corpus:** But there are quotes inside?

**Sharifi:** Yes, sentences from Iranian people about love. This became a project by

itself. Of course the magazine has nothing to do directly with the piece. I was just playing around with the photos - a friend had given them to me - and I made this video. When I was touring for half a year I felt that a certain virus was needed. A thing which could break the whole thing, which was more clean and somehow one-dimensional. I wanted to break this musically and imagewise. I wanted to give images to "the different", to make it more concrete, asking what could be "the other"? At the same time I still wanted to talk about the city. About something you know, so people could say: "Ah, this could be Mexico City. This could be Buenos Aires."

**corpus:** Exactly!

**Sharifi:** Huge masses of blocks and also the greyness of it. Some Iranian people reacted to it. They said - and I understand very well: "This is the way Western people see us, and we are tired of being received that way." Because there are more green places existing, et cetera. But I said I would even make Vienna dark. Because I am not interested in this kind of "happiness". I am searching for beauty in another way. So this critique was interesting. And I understand that they are talking all the time of the image which is presented in the media.

**corpus:** Well, actually what you are providing is really an "anti-tourism imagery". So it is not about individualising and exoticism of a city; it is more about generalising a city. It could be any city.

**Sharifi:** Yes, totally. There also was the question about the picture of the baby. Why the baby? At the end I felt there was such a lack of flesh that I needed some vulnerability in a way which for me comes with a baby picture.

**corpus:** Yes, it is similar to what you said about the city: a baby, too, is a baby everywhere. Also, it is so objective: It is a baby.

**Sharifi:** And the Panasonic sound of [of What?] comes in the same moment as the baby ... I keep this baby-image as long as possible, because for me something starts moving because of the bass and this picture standing and using the flash at one point. I felt that the face of the baby started to move.

**corpus:** For me it was as if she had different faces. It was a counterpoint: the colour was like the sun and the Panasonic music was like darkness.

**Sharifi:** I also tried to dance to this Panasonic music and to show less circular movement, more direct and much more linear. But it really became a show-off. I showed that my body could do this, too, but it totally lost track of it. It was more like this: only 10 minutes of material for the whole piece, and then variations all the time.

In a way it is such a classical choreography that it is almost ridiculous. When Jean-Luc [Ducourt] and me had a workshop some time ago, we talked with the students saying: "Don't be afraid to use classical tricks." Otherwise it would definitely be a waste of knowledge, a terrible waste. Also this way of contemporariness, of being new, inventive, it goes too far sometimes.

**corpus:** If it would have become more detailed movementwise, in a sophisticated way, technical, then there would not have been this kind of focus in it. You really go out and you have some movement formulation, and you stay with it. Like this down with the upper body, with the head and the arms.

**Sharifi:** Yes, exactly.

**corpus:** This was the moment for me when I thought: What is this? It was so hurtful, and I thought: No, not this kind of movement now. The interesting thing was that after some time this feeling changed through the repetition.

**Sharifi:** We played this part a lot, because we did not know how it worked. Sometimes I had 30 seconds of quietness between two songs, then it became really painful. In this piece I really like the appearance and disappearance of something. Like the thing when the head appears and then the song goes away. You hear it a couple of times and the painfulness becomes very close and then it goes away. The same with the breathing. Sometimes it is there because I am tired and sometimes I use it musically. Or when I lay down and come up again. It is the way of looping which also is in the music. I think the difference here to the other times is that usually we really work in detail, really defining every movement. The movement is the basis, as are the length and the combinations. No exact details but telling a lot.

**corpus:** That's why it has the character of poetry very much.

**corpus:** Yes, it's not an epic. For me the whole piece in a way was like a lecture. Because the set-up resembles a lecture. You have the laptop and some weird objects. Like a powerbook presentation: There is a beamer, a laptop, there is a mixer and one person who is now telling something. In the beginning I was always waiting that you would start talking. I was so sure - Then there was no talking.

**Sharifi:** I can understand when you read it that way. Of course this was not in my mind. I mean, not at all in the sense of a lecture. I knew since the last piece that I wanted to stop talking. And if I want to talk, I am not going to talk about the piece. Because I am tired of it.

**corpus:** Why?

**Sharifi:** First of all we have a lot of space to talk outside the work, in these after-performance-talks. So why do we have to talk about the work within the work? Which I've always questioned anyway. I've never talked in a work about the work.

**corpus:** Why is it interesting for you not to allow yourself to talk?

**Sharifi:** I had a sentence once by Nietzsche, who said: "We are unknown to ourselves. How can we know ourselves if we never look for ourselves." This was there before the video, because I felt I needed to talk so that they can look for themselves. But then I felt that the video was clear, so this must go out. They anyway will see themselves in the images. And also, after many years, it is not about presenting the concept. This is becoming clear, and I am finding some methods about the concept and the result of doing the concept. And that is something I am much more interested in. I think it was like that from the beginning, but now there are more and more methods to deal with it.

**corpus:** For me, conceptual art is when I see the concept. Because every artist has a concept. But you do not always see the concept in the art. The concept is the base, but then it is about something else.

**Sharifi:** I mean, if you really look at it, how many people can make conceptual art, I mean conceptual dance? Very, very few. Jérôme [Bel] is the only one for me. He makes it interesting for me to follow and he entertains me. The rest is fooling around with the concept, switching it a bit. Then they argue that it is still in a concept. What happens is that they get fascinated by language and the playfulness of language.

**corpus:** The Semiotics.

**Sharifi:** Yes. And this is something we try to avoid. When I did a lab in Vienna at Tanzquartier [February/March 2006] with, among others, Katherina [Zakravsky] and Bojana [Kunst], we talked a lot. At one point, they went so far that they mixed everything: tourism, migration, me moving around starting at one point and ending somewhere else, that was migration, too. And I got pissed because everything became so similar that it didn't matter anymore. A guy moving from Africa to here, he is migrating and I am migrating from Norway to Vienna. And there is no difference. I said: "This is now just talking." Then Irina [Sandomirskaya] said something very interesting: "This is our way of dancing." I said to her: "Nice to hear that." But when you dance what are you doing? I am not moving just because I am a dancer. It is not the first thing that I do: going on the floor and experiencing my body.

**corpus:** Rolling the stone up the mountain again and again.

**Sharifi:** Luckily until now, I think I manage to do very different works. The trio "Hopefully someone will carry out great vengeance on me" and the solo "We failed to hold this reality in mind" are not totally different, but they have different formats and they deal with different issues. The piece before - "As if death was your longest sneeze ever" - was in a public space, we were running around in the dark, this kind of thing. And now in an upcoming project the word comes in. It starts with the inspiration of watching theatre pieces in different countries. Watching pieces when they go on tour, so they have to subtitle them. So I said, this is a new way of theatre. What we see, e.g., in Jan Lauwers' "Isabella's room" is different because there is dancing and music ... so there are many layers already used, not only text. But imagine, I have seen Iranian theatre in Zurich with German subtitles. What kind of theatre is this? Because theatre is not just the text, but also the way how the text is said. So the public is pushed to read and react differently. But the pieces were not made to travel like this. They became travelling.

**corpus:** So it also became another format, because the perception is totally different.

**Sharifi:** I thought I'd use this right from the beginning. I put text, which is not subtitles, but text in combination with what you see on stage. So as a public you have to read, you have to watch, you have to connect, you have to link, you have to go on. I'm very fresh in reading. I have dyslexia and difficulties to read. I do not get bored. But for instance, I have been reading Nietzsche's "Genealogy of Morals" about fifty times. I don't read from the beginning to the end ... Anyway, after three pages I have so much inspiration! It became very interesting how to put this in a theatre as a place where you can read. This work will not be premiered before the end of 2007. The text is projected and you also have time to read, watch and read again.

**corpus:** No stress with perception!

**Sharifi:** Yes. If I let the text be visible for eight minutes and there is some movement happening, some people can deny the movement totally and only read the text. The argument could be based on only reading the text. I can not go into a dialogue on concreteness, because there is no concreteness. There are two layers at the same time. And the way you choose how to deal with these two layers is the performance for the public. And these layers I cannot control. It is how you as a person deal with text and movement and how you like these issues.

**corpus:** I find it very interesting that you explicitly leave very much to the audience. I would say that in this the demonstrative element gets very much into the foreground, and now you play with the gaze or you even put the performance in the gaze of the

audience. There, it dissociates itself from the demonstrative and plays with it in a more poetic way, like opening up a field of perception.

**Sharifi:** Exactly. Since the beginning I have always been discussing the position of the public. The piece that I called "As if death was your longest sneeze ever" started with banging on a metal plate while we filmed the audience watching this action. And then we went to the next room, which was a café, and we danced in the middle of the audience. After that all my ideas were about using public and positioning public differently. It became a question of how to involve them and what involvement was. The trio "Hopefully someone will carry out great vengeance on me" starts with a different lighting. We lighted the space much more, so that the reflection also reached the audience from the back to the stage. So as an onlooker, you are not in the light, but you know there is something going on. In "We failed to hold this reality in mind" it was more putting the light onto the audience than on the stage. It was like leaving them to be there. Basically there are 50 lamps above the audience and just about 15 or 20 lights on stage.

**corpus:** Talking about the lights now on the audience - This reminds me that it was interesting for me to compare the projection of light in the audience and the video projection of empty chairs in this piece: the absence of bodies. This kind of an anti-pace, so to say. Therefore I would be interested in how your thoughts developed negotiating the body, its representation and system throughout the development of your work.

**Sharifi:** Firstly, we never use the word "body" when we work. "Body" for me is very one-dimensional. It stays in its shape. I had this lecture in Germany where I said that I liked much more to talk about flesh, veins, blood and skin. The elements of the body more than the body itself. Because for me it became more and more clear that to be able to understand, I had to deconstruct - and then to construct again. It is almost as if I would say: "I take this wall away and I put it over there. So we can see, this part is missing, but I put it over there. By putting it there, you have to make the link." It is as if the body explodes, it is spread around and all the body parts are recognisable. You start looking for the body parts' functions and it is still clear. You can link them together. But in the moment when it starts to be a body you should stop it, because then it is not so interesting anymore. This is also linked to identity and how identity is built. When we work with body, first of all we always work with the body as image.

**corpus:** With the image of the performer's body?

**Sharifi:** I know I weigh 108 kilos and I know how I look. When me and Jean-Luc [Ducourt] worked together he asked me at one point: "What is this about?" And I said to him: "I don't know, but the first 10 minutes for sure will just be about a fat fuck and

an old fuck." Because he is 17 years older than me. And the first 10 minutes they will not see anything else. Like somebody wrote, I think it was in Antwerp: "In the beginning he seems like a body guard who keeps people away from the stage." When João Fiadeiro saw me for the first time he said: "What is this guy doing?", because I asked people not to come too close, for I needed space to dance. And then he saw me taking off my jacket and starting to move and then: "Oh, it is him." When we talk about the body, we're talking about our image in a way. How could it be perceived? I mean: Do you have blue or brown eyes? Are they big or small? Are your tits small or bigger? What about your hips ...? When the public has nothing to read, the question is: What do they read? They read this! Especially in these formats we are using. It is totally different in "Isabella's Room" or similar formats. In many performances you see the staging, but here you come and in three minutes you can map the whole space. Then you have the body almost from the snap of the beginning. And we have been using that very actively. For instance, in a duet I did with a girl who is 10 centimetres taller than me. We put her in even higher heels and me in sandals. We stood face to face and this was the opening. To really show the total difference between us. What is her body and my body, the image of them. And then starting to reconstruct them and getting to the flesh. That is very interesting for me. I don't know whether I've managed yet, but I am interested in a body which is transparent and breakable. When the body becomes this, it becomes interesting. But a body as a whole can never become transparent and breakable. You must take it apart in order to really attack, in order to break it down.

**corpus:** This reminds me of the artist Gordon Matta Clark, who in fact split a house. A house as a body, as a figure. A house is a house. You see it like children draw it. He cut the house, and you see the metal, the cement, the cables, the tiny rooms, the big rooms. You see what it is, what is inside.

**Sharifi:** And then you can create a system again. You take the body apart. Dance mainly stays in body-shapes and with little movement, very very little movement. For me at least. Once they asked me if I did dance, and I said: "No, I do movement". I am very busy with movement, much more than with dancing. And for me the trio was not a dance piece, in a way, because it had a lot of movement. The same with my solo: It has too much movement to be a dance performance.

**corpus:** So you are discerning between dance and movement.

**Sharifi:** Yes, because if there is too much movement, it is not dance. For me you have to go in actively and create movement. It is not "anti-dance". It is not about this discussion about "dance" and "anti-dance". I'm really not busy with it. This discussion - is this dance or not dance or concept! I'm not interested in these positionings at all. We can talk about much better issues. At the end I talk about ways of production and

all these things. I don't know how deep this question really goes, how deep they question themselves when they do this, and I haven't seen Jérôme Bel's piece with Pichet Klunchun: But I would like to know how Bel deals with those ethnical things. It is interesting that he chose Klunchun, because ... he is good at what he does. He is so good. He will definitely challenge Jérôme's idea of dance and movement.

**corpus:** It is a specific approach. Bel does not seem to give much for "correctness". The piece you are talking about, "Pichet Klunchun and myself", is not about political correctness, but you get somebody from a different culture and you accept it as if he were coming from your own culture. And Bel also says frankly: "I don't understand other cultures. I don't even understand mine." All these things are "no-go's" in a way, and he deals with a kind of no-go in this duet very much.

**Sharifi:** I have heard so many different things about it, so I'd love to see how he deals with it. I mean, he is good at making performances, there is no question about it. I saw Klunchun's solo. And you can say whatever you want to say about ethnic and so, but this guy is physically good. He knows what he's doing and he manages to really conquer the space. He really moves. He can really make the space move. Jérôme can easily go for the cultural. It is a very western pacifistic position to take: "I don't understand any culture, not even my culture". You can also read it in another way. You can say: "Since I have enough money and I have a position, I have all this, so I don't need to know." I could say, of course, that you don't need to know because you can always go there and take. This basically has been your tradition. As a French you always go and you occupy and you take and you say: "I don't care." It is the same thing the British have done. If you talk about colonialism, they don't care about the culture directly. They just wanted to suck it out and go. When people asked me: "Why do you go to Beirut? Why do you have rehearsals there?" I said: "Because I can afford it. So it would be a pity not to use my mobility if I can afford it." When they asked me about the Kosovo: "What did you give them?" I said: "Nothing." I was there to take. I needed an unbalanced political situation. I needed to see how people live in insecurity, and I needed to experience what kind of system they use. That was something I wanted. And I had the money to go there.

**corpus:** You say when you are able to travel, when you are able to go everywhere, you are just in the position to take? No?!

**Sharifi:** No. You can exchange of course. But to be honest about taking, it can also give power for instance. You can also say if a foreigner comes to Africa, the first reaction of Africans is: "Over there you are so advanced, so what have you to give me?" But if you say to the African - this is of course very cliché now, but anyway: "I am here for you to give something." If we manage to communicate that this is a poor

place and we still have to take something, it is interesting.

**corpus:** It is a different position than the traditional one: to be missionary, or everybody has to develop cultures; and on the other hand, the exploitation ideology of tourism.

**Sharifi:** Yes, for me this is very interesting.

**corpus:** But this brings me back to what you said before: that a body does not interest you if it is fixed, if it is a shape. That you are interested when it becomes breakable and transparent. This is the same for me when I'm travelling. The first reaction is my body. You come from a rich country. This is the first thing I receive. But when you try to break this, then you may not always be able to communicate, but you might also change something.

**Sharifi:** Yes, this is super interesting. I am also personally busy with the body in a way I don't have a good word for now. I mean terrorism. I mean: terroristic ways of building systems. It is a very strange way of dealing with the body, very strange. We do not know it yet. I mean we know guerrilla work, we know Che Guevara. But what they call Al Qaida - I don't know if it exists or not. I saw this thing which really was linked to the body. It was a sentence in an American movie which was very stupid, but they sometimes had something which came through; it was: "The organisation has a head and if you take the head away, it does not think any more, it just reacts." Then the body parts become alive and they can act without the head on their own. As long as you keep the head alive at least you can have a dialogue. But if you take the head away ... that is such an interesting issue.

**corpus:** But I have to say that this is also the dream of the army in general. That the army will survive even if the headquarters are destroyed. But the army in itself is a living system.

**Sharifi:** But the thing is that the army needs discipline, and terrorism has a disciplined body in a totally different way.

**corpus:** They need discipline just for economical reasons. Exactly. But for war reasons it would be much better if it was a nomadic machine without a head.

**Sharifi:** Economy also is a way of keeping order. The army has this humanistic thing, which is very funny: "We only destroy what we need to destroy." This is what they say. While in terrorism they discipline you by wanting. They discipline you by saying: This is bad. And why? Because of this and this ... so we attack it. So they have a completely different goal. For me, if I approach the "body" in this sense, it is

interesting. Also the value of body. If somebody explodes -. I mean, what is the value of the body? This of course is a very tricky thing to talk about like that, because it is much more serious. It has many layers. But just in a performative sense it is super interesting. When we are working, we also have the method of asking how you could talk about a desystematised body. For instance, that you never do right and left after each other. You just do left left etc. Then we work with body parts - not just to isolate but to have a knowledge of how many body parts do we have. I am not only using my body, but I can stand and do my fingers or my head. We really train like this. Because that is the problem with any dance training that it trains the body to move as a total. Because it is needed, and I understand that in many techniques you need to be whole to move one part. But what if I move one part and I am not a whole? And again to break down the whole. I don't need to be a whole for my arm to move. I can actually be dead and my arm can still move.

**corpus:** A marionette has just a string here. It is isolating.

**Sharifi:** If you manage to move the marionette into the head of the doll itself ... I mean, if the marionette has a brain and is not controlled. I can be my own marionette and I can move in an isolated way. That is an interesting concept, because you do not have to be a whole.

**corpus:** This is of course dangerous.

**corpus:** You mean because we are talking about a body which is a collective and it can also fall apart?

**corpus:** Can fall apart, can explode, an isolated thing. It goes to many issues. Also the embryonic, and "Oh, we put this cell out of here and we put it here, we do this here and and ..." But it is absolutely necessary to deal with these things.

**corpus:** Yes, but as a construction, the body is like this anyway. So many parts of the body we do not have under control. Anyway, it is a self-organising system as we would say. So internally it is not so centralised.

**Sharifi:** No, it is centralised in a way of functions. We know people can live when the heart is down. The body can go on. It is not there yet in the work, because there are always issues you want to talk about. Are there methods of producing, or are there issues to talk about? And if there are, then how? For instance, I wrote in my application to the government that I like the company to be moveable. I mean easily accessible, so that we can appear and disappear in a sense. That there is a simplicity to it. How to keep it simple is difficult already. This kind of things are also many many ways of movements which are interesting. But again, I do not know how

it will materialise. The body can materialise itself in an installation, in magazines and in theatre pieces with only text. So it de-organises. Also the question is that many dancers and many choreographers are still classical in this sense, that they want to reproduce their way of moving in others. Which I have nothing against. But we have to know that this is not moving, it is actually reproduction based on one body. In our work, we never talk like: "Move like me." We talk about moving heavily. What does it mean to move heavily? How can it become even heavier, more based, etc. What does it mean to be a desystematised body? What does it mean if you only work with body parts? I have stopped moving in front of dancers more and more. I start analysing what I do in a system. So that you can work with the system in your body more and more, rather than work in an aesthetical sense. I often have the problem that I can not talk about the issue of a work because the aesthetics are coming in again and again. They get in the way. If you work with different issues, it must be in different ways of moving. But why there are no different ways of moving?

**corpus:** No way to get over this?

**Sharifi:** There's an interesting thing starting to happen to me. I wrote in my application to the government about projects which I called "Impossible projects". I gave it to the cultural ministry. We are trying to do this in magazines. They are projects like asking the military to take over the city for two days. People say: "Why?" I said: "I wrote this project in western society. I would not write it like this if I was in Beirut." I would probably write completely different things if I were living in Beirut. But I see that coalition, going to war with Nato, all these things ... We are part of it, but we do not see it at all. Military is totally out. We do not discuss it. It is totally hidden. We only see the presence over there which does not have any materialisation. We do not know what it means. We know it only conceptually. It has no body in a sense. So we should deal with it. But of course the military would never do a project like that because it would completely put them in question. What would happen? People would know that this is a performance, so would they take it seriously? And if you do not take it seriously, what can happen? Because the military is there to act. They are serious. But they would be put in a joking position. Projects like this are art projects, but they do not need art spaces. They need society spaces to be able to exist. So we have to include art. Art has to insert itself in places where there is no place for it. And they are made in a very artistical way of thinking. Then society itself starts to include art.

ANEXO H (Matéria em jornal sobre Impure Company - A Tarde de 11 de out. 2005)

# Dança política

O norueguês Hooman Sharifi apresenta coreografias de cunho questionador no Teatro Gregório de Mattos

TATIANE FREITAS

A preocupação acerca da função política da dança é a essência da criação das coreografias da companhia de dança norueguesa Impure Company, cujo principal representante, o coreógrafo Hooman Sharifi, está em Salvador até a próxima quinta-feira. O artista faz duas apresentações no Teatro Gregório de Mattos, amanhã e quinta, às 19 horas, e promove workshop gratuito de hoje até quinta na Escola de Dança da Ufba.

O norueguês veio a Salvador a convite do curso de mestrado da Escola de Dança da Ufba, coordenado pela professora Fabiana Brito. Segundo ela, a marca do trabalho de Sharifi é dialogar diretamente com questões polêmicas, sem o ranço das idealizações românticas ou das categorizações com base em hierarquias de valor.

No primeiro dia de espetáculo, o palco do teatro recebe o trio *Hopefully Someone Will Carry Great Vengeance On Me*, que aborda a idéia de vigilância, no sentido de observação e controle, para discutir questões de fronteira, solidariedade, responsabilidade, coletividade. A coreografia propõe ao público um espaço de participação como componente do evento coreográfico, a quem se requisita um estado de vigilância crítica desde o início.

No segundo dia, Sharifi, cidadão norueguês nascido em Teerã, apresenta o solo *We Failed To Hold This Reality In Mind*. A coreografia aborda a relação do artista com seu contexto histórico, tradição e contemporaneidade.

"Sharifi tenta trabalhar com a história pessoal dele por meio de diferentes elementos, como música iraniana clássica, iluminação sobre o público e sua dança, todos colocados face a face durante 50 minutos", explica Fabiana Brito, acrescentando que a proposta é lidar com memória, compreensão, chateação e incompreensão.

**MOVIMENTO CRÍTICO** - Fabiana lembra que a vinda da Impure Company



Imagens do Irã, como esta, são fonte de inspiração do trabalho de Hooman Sharifi

ao Brasil, com dois dos mais recentes trabalhos, é especialmente oportuna para colaborar criticamente com as discussões atuais no universo da dança contemporânea no Brasil, já que temas como nacionalidade, identidade e regionalidade, resumidos na noção de "cultura de raiz", passaram a ser tratados como prioridade pelo governo federal.

Uma oportunidade única neste sentido será o workshop gratuito coordenado por Sharifi, de hoje a quinta-feira, na Escola de Dança da Ufba, das 10 às 13 horas. A oficina terá como foco a experiência cor-

poral a partir das idéias desenvolvidas pela Impure Company.

A programação com a Impure Company integra a 1ª Atividade Acadêmica

do Programa de Intercâmbio Artístico e Cultural Internacional do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Ufba.

## SERVIÇO

### Impure Company

- Amanhã e qui, 19h
- Teatro Gregório de Mattos (3322-2646)
- Pça. Castro Alves, s/n
- R\$ 12 e R\$ 5

### Workshop com Hooman Sharifi

- De hoje a qui, das 10h às 13h
- Escola de dança da Ufba
- Av. Ademar de Barros, s/n, Campus de Ondina
- Capacidade: 30 pessoas
- Gratuito

## ANEXO I (Entrevistas)

- Questões enviadas:

1. Have you performed at the premiere? How was it? Had changed or not at all?
2. What was the first idea to this project's performance?
3. Did you and the others dancers created the movement or Hooman made it?
4. The theme, the lighting design was absolute by Hooman or you also helped?
5. Did you and the other dancers take part of the creation? If yes, how it happened?
6. Have you and the others dancers tried the lighting designer before the premiere? When it started?

- Loan Ha em 16 de Dezembro de 2010 me escreveu:

hooman is the leader, but what it means to be a leader means quite complex responsibilities.

we create all our material ourselves, and develop and edit the material with hooman. but he is the choreographer, and although we discuss a lot the process and the direction of the material, he has the veto in the end, and he is the one starting everything with his ideas. we push and challenge each other, but in the end, his role is different than the dancers roles. and in the end, we are just people, and he can never push us into things we also not chose ourselves to do.

- Rikkie Baewert em 16 de Dezembro de 2010 me escreveu:

Hello Flaviana

I performed God exists the mother is present, but they no longer care on the premier In Kaai theater, Bruxelles 2007.

The proses of that piece started already in summer 2006 in Tallin, Estonia, when we did a research on working with text and movement, how to combine those two elements.

Later spring 2007 we made one to one solo's (NO projects) for Springdance Festival

in Utrecht, one expectator and one performer in a small room, with text on the wall and movements. A very intimate performance.

So we had lots of preparations before we started on the big project.

God exists became a very physical and demanding piece for the body and mind.

The first idea was working with text, integrating text into the movement vocabulary and as an activity of the reading audience.

We started with texts from Peter Handke, Friedrich Nietzsche, Roald Barthes and Hanna Arendt.

The works of Hooman and Impure is always under development, so we never stop the process of changing or remaking after the premiere in order to keep the performance alive.

The movement is created by the dancers, based on dialog between us and Hooman, a collective work on how to find the system of making the movements. The theme/idea is from Hooman but under discussions and development together with the dancers, set and lightning is made by Hooman, but as well discussed together with us.

We are all very much a big part of the creation, we do it together. But the final decisions Hooman takes in the end.

I hope i answered some of your questions ;)