

A Performatividade da Luz no Espetáculo Teatral *Disparis*¹

Nadia Moroz Luciani²

Resumo:

O presente artigo pretende relatar a comunicação que teve como objeto a apresentação da análise do projeto de iluminação do espetáculo teatral *Disparis* sob o prisma do neófito conceito da Performatividade da Luz, desenvolvido pela autora como estudo da pesquisa de mestrado e apresentado ineditamente no último congresso da ABRACE. Para tanto, esclarece inicialmente alguns conceitos fundamentais para sua compreensão e estabelece, em seguida, alguns de seus principais preceitos e características.

Palavras-chave: Iluminação cênica, performatividade, tecnologia teatral.

O tema desta comunicação, que integra e complementa a instalação apresentada na Exposição *Performeios*, do mesmo evento, é a performatividade da luz no espetáculo teatral *Disparis*. Seu principal objetivo foi demonstrar a interação da luz com os outros elementos e linguagens da cena, bem como sua interferência na atuação e na recepção do espetáculo. No entanto, antes de entrar no tema propriamente dito, foi preciso expor e consolidar alguns conceitos fundamentais para a compreensão deste novo conceito de “performatividade da luz”, para só então poder abordá-lo especificamente em relação ao projeto de iluminação criado para a peça teatral em questão. E digo consolidar verdadeiramente no sentido de tornar sólido, palpável, real. Consolidar no sentido de assegurar o entendimento, a assimilação e a incorporação desses conceitos no agir cênico, tanto na atuação performativa do ator, bailarino ou músico como *performers*, mas também no papel desempenhado pelo cenário, sonoplastia, figurinos, adereços e

¹ Comunicação proferida durante uma das Sessões de Comunicações da programação do evento Conexão II – Arte e Pesquisa Digital, promovido pelo NatFap – Grupo de Pesquisa em Arte e Tecnologia da FAP em junho de 2013. No evento também foi realizada a exposição *Performeios*, que contou com uma instalação do referido trabalho.

² Mestranda do PPGT da UDESC; Professora de Iluminação Cênica nos Cursos de Graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná e de Pós Graduação em Dança da Inspirar e Cenografia da UTFPR; Coordenadora do Projeto de Extensão LABIC – Laboratório Iluminação Cênica da FAP e membro da ABRIC/OISTATBr – Associação Brasileira de Iluminação Cênica, centro nacional da Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos de Teatro.

demais elementos sensoriais³ da cena e seus agentes como coadjuvantes no estabelecimento da ambientação cênica do espetáculo.

Em uma recente conversa, provocativa e instigante, com a professora da antiga disciplina de Interpretação Teatral, hoje PINC – Projeto de Investigação da Cena com foco na preparação de atores, eu fui desafiada a elaborar um plano, que pretendo colocar em prática muito em breve, quem sabe já na Mostra de Teatro da FAP deste ano, de experimentação com luz. Pretendo poder exercitar com ele esta profícua relação que parece existir entre a iluminação e a cena, ou seja, entre operador de luz e ator, os *performers* responsáveis por elas, respectivamente. Além desta, é possível considerar ainda a relação da luz com os outros elementos sensoriais da cena que atinjam o espectador e colaborem para sua experiência perceptiva, como o som, cenários e tantos outros possíveis⁴.

Quais seriam, então, esses conceitos fundamentais para que se entenda a questão da performatividade da luz e os efeitos que ela pode ter na atuação e sobre a recepção? São cinco conceitos imprescindíveis para perceber a potencialidade da interferência da luz no trabalho do *performer* e seus efeitos sobre o espectador no ato da recepção, ou seja, sua capacidade comunicativa e informativa potencializadas pela sua ação performativa. Isso porque pretende-se que a luz seja potencialmente comunicativa, que tenha potencial informativo e que esse potencial seja amplificado com a possibilidade de atuação performativa da luz na cena. Eu penso que a ação informativa e sensorial da luz só se efetiva nessa performatividade, ou seja, na possibilidade de “estar” ativamente em cena, na possibilidade de contracenar com o ator, na possibilidade de “ser” ambiente para determinada cena, na possibilidade de interagir com a cena, dialogar com os outros elementos que se encontram no palco, sobretudo a sonoplastia e o *performer*, mas também o cenário, o movimento, o gesto, entendendo elemento como qualquer significativo compositor da cena. E é nessa interação, nessa atuação ou *performance* que revela-se seu verdadeiro potencial informativo, comunicativo e sensorial.

³ A cena contemporânea, sobretudo a pós dramática, considera os elementos do espetáculo mais pelo seu caráter de agentes da experiência compartilhada do que apenas como elementos de comunicação e informação, por isso considero, aqui, os elementos visuais e sonoros da cena como sensoriais, visto que apresentam a capacidade de sensibilizar o espectador também através de outros sentidos, acrescentando-os à experiência estética. Pode-se considerar, na cena moderna, que uma imagem visual seja capaz de provocar paisagens sonoras e vice versa, da mesma forma que sons podem remeter a odores, imagens, lembranças e sensações trazidas pelo espectador e sua bagagem emocional e sensorial. Além disso, é preciso considerar que na experiência da recepção teatral contemporânea abre-se espaço também para outros elementos auditivos, táteis e olfativos, entre outros, que ampliam e complementam a expressão e a experiência teatral.

⁴ É possível destacar, em experiências teatrais contemporâneas, a exploração de elementos sensoriais no uso de espaços alternativos, paisagens urbanas ou elementos originalmente estranhos à prática teatral. Os cheiros característicos de um hospital, os sons e luzes de um ambiente urbano, a interferência de outras manifestações em uma *performance* de rua ou exposição são alguns exemplos de interação de diferentes estímulos sobre os sentidos do espectador, que está exposto a eles e não tem como eleger ou deliberar sobre como será afetado por tudo que o cerca.

Existem, portanto, alguns princípios que precisam ser compreendidos antes que o conceito de performatividade da luz possa ser introduzido, para que só depois seja possível abordar a atuação específica da luz e a sua performatividade expressa no espetáculo teatral *Disparis*:

1. **Lighting Design** – O primeiro é o conceito de Iluminação Cênica como *design*, no sentido de que, apesar de ser uma produção artística, envolve, além da inspiração criadora, a concepção intencional de um significante, ou seja, a elaboração de uma informação ou estímulo sensorial, considerando o acepção da iluminação e do teatro como comunicação no sentido de que a luz deva ser planejada, projetada e concebida ou elaborada, nos preceitos do *design* a partir de seus fundamentos e princípios próprios, com esse objetivo. Para Dondis⁵, toda criação ou reprodução pressupõe, antes de tudo, um intensão, principalmente depois do advento da fotografia e do cinema, que fizeram com que ver significasse também compreender. Dessa forma, fica fácil compreender que, se a iluminação cênica é também informação que deve ser percebida, sentida e compreendida pelo espectador precisa, para tanto, ser elaborada por seu criador, o *designer*, em pleno exercício de criação e elaboração da mensagem visual.
2. **Alfabetismo Visual** – Em segundo lugar está a questão do alfabetismo visual, também defendido por Dondis⁶, na perspectiva da necessidade do preparo, do conhecimento indispensável ao *designer* para a elaboração de uma mensagem visual, bem como da ampliação da capacidade de ver, cujo desenvolvimento expande também a capacidade de criar ou compreender uma mensagem visual na expressão gráfica bi ou tridimensional e na recepção.
3. **Cenografia** – Em seguida, é importante assimilar o conceito de cenografia no sentido de “grafia da cena”, ou seja, como o conjunto de elementos significantes que compõem a expressão gráfica da cena, que seria sua expressão máxima através das linguagens cênicas empregadas. A cenografia como ambientação sensorial do espetáculo, ou ainda, como define Luciana Bueno⁷, uma “resposta narrativa e gráfica à dramaturgia”, cenografia como a ambiência que envolve qualquer encenação ou espetáculo, seja ele musical, teatro, dança ou outro acontecimento cênico. Eduardo Tudella... A[l]berto nº 3
4. **Recepção Ativa** – Quase por fim, a questão da recepção, cuja compreensão foi muito transformada ao longo do século passado e firmada como atividade

⁵ Donis A. Dondis, designer e professora americana, autora do livro *A Sintaxe da Linguagem Visual*, Ed. Perspectiva, 2007.

⁶ *Ibidem*, p. 5 a 20.

⁷ Luciana Bueno, designer gráfico, cenógrafa e figurinista, em sua dissertação de mestrado, *Muito Além da Caixa Cênica*, Eca-USP, 2007. p. 12.

participativa do espectador com o advento do pós-dramático⁸, quando perdemos a pretensão do domínio sobre o que é percebido e interpretado pelo público. A interferência e co-autoria do espectador na cena contemporânea foi estudada e defendida por diversos autores e permitiu chegar à consciência de que o artista não detém poder ou qualquer domínio sobre a porção ou maneira como o que produz é recebido ou interpretado pelo espectador. O público interfere no que vê, recebe ou percebe do espetáculo, pois com seu repertório, experiência, predisposição e entrega durante o ato da recepção, que mesmo que fisicamente passiva, revela-se sempre mental e subjetivamente ativa.

Nesse sentido, três teorias recentes evidenciam a relação estabelecida entre a obra de arte e o espectador. Carmen Valdez⁹ apresenta uma nova comunicação entre a cena aberta, característica do pós dramático, e o espectador, no processo semiótico da recepção teatral, ao relacionar os conceitos de bricolagem, de Lévi-Strauss¹⁰; pós-dramático, de Lehmann¹¹; obra aberta de Umberto Eco¹² e a semiótica da recepção teatral de De Marinis¹³. A segunda teoria é a leitura criativa, de Merleau-Ponty, apresentada por Marilena Chauí¹⁴, na qual a obra, quando dada por concluída ou “pronta” para ir à público pelo artista, ainda se encontra por fazer, por ser fecundada por este público. Para Chauí¹⁵, na diferença entre acontecimento e advento, este segundo ocorre quando a obra acabada dá a pensar, a dizer ou fazer pelo espectador. Ela se dá a refazer pelo outro, se apresenta como obra aberta, fecunda. Por fim, Rancière¹⁶ apresenta sua teoria do espectador emancipado ao questionar a oposição entre olhar e agir.

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

⁸ No acepção de Hans-Thies Lehmann, dramaturgo alemão, pesquisador e professor na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, é autor do conceito e do livro homônimo *Teatro Pós-dramático*. Cosac Naify, 2007.

⁹ Carmen Valdez, autora do artigo “O Espectador como *Bricoleur* na Cena Contemporânea: uma nova estrutura de comunicação”. UNIRIO: Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes cênicas, 2009.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, etnologista e antropologista francês, no seu livro *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1970.

¹¹ *Op. Cit.*

¹² Umberto Eco, filósofo, crítico literário, semioticista, novelista, ensaísta, professor e pesquisador italiano, no seu livro *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹³ Marco de Marinis, pesquisador e professor de história da cenografia e do teatro na Universidade de Bolonha, em seu livro *Comprender el Teatro: lineamentos de una nueva teatología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

¹⁴ Marilena Chauí, filósofa e professora, autora do artigo *Merleau-Ponty: a obra fecunda*.

¹⁵ *Ibidem*, p.9.

¹⁶ Jacques Rancière, filósofo e professor francês, autor do livro *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

5. **Performance** – Finalmente, assumir a efetivação desse conceito de recepção torna imperativo citar o de *performance*, defendido por Schechner¹⁸ a partir do estudo das enunciações performativas da vida real de Austin¹⁹, aplicadas depois às artes plásticas, e da origem ritual da performance em consonância com as pesquisas do antropólogo Victor Turner²⁰. Este é um conceito já muito mais assimilado e que conduz aos mais recentes de performatividade e teatralidade, sobre os quais é possível encontrar diversos estudos e escritos de autores nacionais e estrangeiros. O conceitos de *performance* e performatividade estão disponíveis para estudo em uma vasta bibliografia disponível em português²¹.

Considerando esses conceitos sedimentados e entendidos, é possível vislumbrar com mais clareza o delineamento do conceito de “performatividade da luz”, cujos pressupostos principais podem ser expostos como sendo:

- Aceitar que o *performer* da luz está em cena, de corpo presente, nos casos específicos em que a luz seja executada ou operada²² do palco ou de outro local às vistas do público, ou ausente, através da luz que “performa” com maior ou menor virtuosismo, improvisado ou sincronia com os demais elementos cênicos;
- Assimilar a possibilidade de variação do grau de improvisação e ajuste da luz executada de acordo com o mesmo preceito implicado na atuação dos atores, bailarinos ou músicos em cena, ou seja, a luz acompanha a previsibilidade de ação do que está sendo executado no palco, tanto pelo elenco quanto pelo restante da equipe de *performers* envolvidos;
- Compreender que essa luz “performada” objetiva, em igual medida, artistas e espectadores, correlacionando-os em uma condição de interação e interferência mútua;
- Assumir que a luz performativa pretenda ter domínio apenas sobre a elaboração da mensagem sígnica, sensação ou informação emitida, mas não da interpretação ou emoção provocadas na recepção, estas a cargo do espectador emancipado e

¹⁸ Richard Schechner, encenador americano, professor e pesquisador dos *Performance Studies* na Tisch School of the Arts, Universidade de Nova York, EUA.

¹⁹ John Langshaw Austin, filósofo da linguagem britânico, elaborou a teoria dos atos da fala (*speech acts*), desenvolvida mais tarde pelo filósofo americano John Searle. É também o autor do livro *How to do things with words*, possivelmente a maior referência de sua obra.

²⁰ Victor Turner, antropologista britânico conhecido por seu trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem, também chamado de antropologia simbólica e interpretativa.

²¹ Duas interessantes sugestões de leitura são os livros *Performance: uma introdução crítica*, de Marvin Carlson, publicado pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e *Sobre Performatividade*, uma coletânea de textos organizados por Edécio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel e Vera Colaço, a maioria professores do programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade de Santa Catarina - UDESC.

²² Termo coloquialmente usado para designar a atividade do profissional que executa os movimento de luz na mesa de comando para que a materialização dos efeitos concebidos pelo iluminador, em consonância com as intenções do espetáculo e do encenador, aconteçam no palco.

bricoleur da cena²³ sob a interferência do entorno da ação. Segundo Rancière²⁴, o artista quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia de ação, supondo que o que será percebido, sentido compreendido é o que ele pôs em sua *performance*.

Depois destes conceitos elucidados e, quiçá, assimilados, considerando inclusive o neófito de “performatividade da luz”, é possível analisar, sob esse prisma, o projeto de iluminação do espetáculo teatral *Disparis*²⁵, cuja atuação é classificada como performativa a partir da interação e das interferências que estabelece com os diferentes elementos componentes da encenação. Em primeiro lugar, há uma relação com a dramaturgia do espetáculo que, por ser apresentado em uma estrutura de *lounges* no lugar da plateia, propunha ao espectador a impressão de estar na sala de estar dos protagonistas da trama, conforme registrado pela imprensa local: “A trama se passa dentro da casa onde mora o casal e o público será acolhido em *lounges* formados por poltronas, sofás, cadeiras e mesinhas, que simulam a sala de estar dos personagens, integrando de forma direta, o espectador ao espetáculo.”²⁶ A respeito da recepção da obra literária, Zumthor²⁷ apresenta um interessante estudo sobre a interferência do meio e da ambiência na interpretação e assimilação da obra. Para ele, a maneira como se dá a relação de audição ou leitura de uma obra, se em pé, sentado, concentrado ou disperso, influi diretamente na recepção frente ao poético. A narrativa e a condução das cenas também contribuíam para o ambiente de cumplicidade com o espectador e a luz participava iluminando igualmente, ainda que em intensidades diferentes, palco e sala, colaborando, assim, para essa integração. Além disso, ao utilizar fontes de luz difusas e acompanhar a intensão das cenas iluminando-as de forma cruzada e não frontal, a luz provocava o arrefecimento da ação contemplativa do público, intensificando e estimulando sua participação emotiva e reativa.

Além de integrar palco e sala, a luz também interagia com a dramaturgia ao conduzir a narrativa através de cenas mais abertas ou fechadas, do detalhamento de elementos cênicos como objetos, rostos, gestos ou movimentos, da teatralidade e angulação da luz para destacar intenções e expressividades e da conotação simbólica da luz que revela ou oculta cenas, emoções, sentimentos e

²³ Conceitos atribuídos, respectivamente, a Jacques Rancière, no livro *O Espectador Emancipado* (2012) e Carmen Valdez, no artigo *O Espectador como Bricoleur na Cena Contemporânea* (2009).

²⁴ *Op. Cit.* p. 18.

²⁵ Espetáculo produzido pela Gustavo Lorenzo Produções e apresentado no espaço Indra Catering, em Curitiba, em novembro de 2010. Com direção de Sandra Pires, a criação da cenografia ficou ao encargo dos arquitetos André Largura e Giovana Kimak, o projeto de iluminação de Nadia Luciani e ambientação sonora com seleção musical de Beto Motter e duas composições especiais de Edith de Camargo.

²⁶ Reportagem no jornal Paraná Online de 25/11/2010 disponível na página <http://m.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/493927/> consultada em 20/06/2013.

²⁷ Paul Zumthor, historiador e linguista suíço, autor do livro *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

realidades dos personagens através da persiana. A cenografia, se considerada em seu aspecto visual da cena, composta de cenários, luz e figurino, apresentava, com seu estilo e formatação simbólica, o habitat de sofisticação e luxo dos personagens, em alto contraste com a situação ordinária e conflituosa do drama encenado. Ao criar uma ambientação doméstica intimista, a cenografia também colaborava para o reconhecimento e familiaridade do público.

Durante a preparação do jantar, às vésperas da festa de aniversário dele, o casal resolve discutir a relação, desgastada pelo ciúme e pela falta de afeto. Da plateia, acomodado em poltronas e sofás, o público assiste a tudo, como se estivesse na sala de visitas dos personagens [...] A reconstituição de um ambiente domiciliar, compartilhado pelo público, subverte a máxima de que entre quatro paredes tudo é sigiloso.²⁸

As persianas do cenário favoreciam, junto com a iluminação, a sensação de *voyeurismo*, de invasão de privacidade e de participação inativa nas cenas, sobretudo as que apresentavam maior cunho erótico ou dramático, à frente ou atrás das quatro persianas que conformavam todo o fundo do palco.



²⁸ Reportagem de Luís Lima no jornal Gazeta do Povo de 07/12/2010 disponível na página <http://www.gazetadopovo.com.br/m/conteudo.phtml?tl=1&id=1074952&tit=Amor-entre-quatro-paredes> consultada em 20/06/2013.

Para que esse efeito cênico efetivamente acontecesse era fundamental haver uma interação entre esse elemento cenográfico, os atores que a manipulavam em cena e a luz, que ora iluminando à frente e ora atrás da cortina, mostrava, escondia ou revelava parcialmente os conflitos e cenas através da dualidade entre opacidade e transparência criadas pela movimentação das persianas. Quando fechadas, ainda permitiam o uso da silhueta, que valoriza formas, movimentos e gestos, e quando abertas proporcionavam, dependendo do grau de inclinação da pás, maior ou menor visibilidade das cenas, ou seja, uma sutil gradação na participação do público como *voyeur* ativo²⁹ das situações encenadas.

A clareza da visualidade geral do espetáculo, nas cores prata, branco e preto, com poucas intervenções de elementos vermelhos (taças, flores e unhas) sutilmente inseridas, era confirmada pela luz, que apenas aquecia ou resfriava os ambientes, através do uso de filtros de correção, de acordo com a dramaticidade das cenas. Ângulos e luzes indiretas, rebatidas na bancada de aço, na mesa de vidro e nas persianas brancas, também ajudavam a criar a luminância difusa que cada cena exigia. Nesse mesmo sentido, a sonoplastia também interagiu em conformidade com as cenas, suavizadas pelo ambiente sonoro criado por músicas do estilo *lounge* ou valorizadas pelas músicas especialmente compostas para o espetáculo, cujas letras e musicalidades compunham coerentemente cada situação dramática.

Fica evidente, com isso, a atuação performativa da luz, sem a qual não haveria a mesma reação e comprometimento do público. Em consonância com todos os outros elementos da encenação, a luz “performa” seus efeitos e atinge os resultados almejados na recepção criativa do espectador, que a recebe conforme suas próprias experiências e reage a ela de acordo com os sentimentos que provoca. A ação performativa da luz também fica evidenciada no virtuosismo da operação da luz em permanente sincronia com a marcação das cenas, as intensões dramáticas, a sonoplastia e a movimentação e gestos dos atores, garantindo o envolvimento e a implicação do espectador nos acontecimentos cênicos. Comprova-se, assim, a performatividade ativa da luz na relação firme e coesa estabelecida com todos os demais elementos da encenação, incluso o público espectador.

Instalação na exposição *Perfomeios*

O desafio de conceber e preparar uma instalação artística a partir deste projeto para demonstrar, numa exposição interativa, as qualidades e características performativas do projeto de iluminação do espetáculo *Disparis* permitiu uma nova

²⁹ O termo usado aqui de *voyeur* ativo está em oposição ao de *voyeur* passivo, aquele que apenas observa a cena, sem participar emocional e sensorialmente da ação.

investigação de seus conceitos e elementos compositivos. As principais propostas da exposição interativa *Performeios*, parte integrante do evento Conexão II, do qual fez parte essa comunicação, eram: a simultaneidade das obras apresentadas; a interação do público, que deveria poder tocar, interferir e interagir com as obras; a forma inusitada e singular de apresentação das obras e a possibilidade de interferência espacial e sonora incontida entre elas.

A experiência resultou em uma instalação na qual a interação e a interferência do público espectador da encenação original foi substituída, de forma amplificada, pela interação real proporcionada ao visitante da exposição. A instalação foi concebida a partir da criação de um filme com a montagem de cenas representativas da iluminação da peça que seria projetado em uma persiana suspensa. Ao atravessar essa persiana, a imagem projetada era entrecortada pela sombra da persiana, tornando-se mais ou menos nítida pelo posicionamento da pás que, conforme o grau de abertura, permitiam maior ou menor visibilidade das cenas que, por sua vez, também apresentavam maior ou menor grau de ação, dramaticidade ou erotismo.



A interação do visitante da exposição com a projeção ocorria desde sua ação direta sobre a abertura da persiana e o ajuste do foco da imagem projetada, alternável entre a parede distante e a persiana próxima ao projetor, até a interposição de sua própria imagem à frente da projeção, interferindo ou obstruindo-a

completamente. Havia ainda uma interação latente deflagrada pela visibilidade e o tamanho da imagem projetada através da persiana, transformando a impressão de participação presencial, por estar dentro da casa dos personagens experimentada pelo público ao assistir a peça original, na sensação do *voyeurismo* de observar de longe, através de uma janela, as cenas de intimidade, paixão, conflito ou fúria do casal. Essa impressão produzida por todos esses efeitos reais ou ilusórios, característicos de um olhar externo, de invasão de privacidade e espionagem, era ainda reforçada pelo baixo volume em que operava o som da cena no ambiente e pela interferência dos ruídos das outras obras expostas. A possibilidade de regular o grau das frestas e o movimento criado pela persiana suspensa também favoreciam a percepção da cena projetada como algo espreitado ou visto sem permissão.

A experimentação deste novo conceito de “performatividade da luz” durante o processo de criação e execução da luz do espetáculo *Disparis* já havia sido muito gratificante, mas poder exercitá-lo na exposição *Performeios* e apresentá-lo novamente ao público suplantou a experiência original e reforçou ainda mais a capacidade performativa deste projeto, selecionado para representar o Brasil na edição 2013 do WSD – *World Stage Design*³⁰ que acontecerá em Cardiff, no Reino Unido, em setembro deste ano, na categoria de Iluminação Cênica (*Lighting Design*).



Como conclusão desta comunicação, vou me permitir compartilhar duas perguntas que me foram feitas quando esbocei, pela primeira vez, o conceito de performatividade da luz em um artigo desenvolvido para um dos créditos do mestrado. A primeira dizia respeito à intenção de comparar o trabalho do iluminador ou do operador de luz ao do ator e a segunda à relativização da importância do trabalho de ambos numa montagem ou encenação. Quanto à primeira, posso dizer que considero, sim, o operador de luz como um *performer* da cena, ou seja, um intérprete, assim como o ator, o músico ou o bailarino. Considero-o um profissional que, através da técnica e domínio de determinada linguagem ou forma de expressão³¹, seja capaz de reproduzir o resultado da criação artística de um dramaturgo, encenador, coreógrafo, compositor e, porque não, do iluminador, materializando³² sua criação. Ao se colocar no palco, atuando,

³⁰ A WSD é a maior exposição internacional de *Performance Design* existente hoje, realizada quadrienalmente de forma itinerante e organizada pela OISTAT – Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos de Teatro, disponível em <http://www.wsd2013.com/exhibition/>

³¹ Expressão aqui compreendida como qualquer tipo de expressividade artística, seja corporal, vocal, simbólica ou gestual, mas sobretudo, como comunicação sensorial – visual, auditiva, emotiva ou tantas outras que possam ser percebidas e recebidas pelo público.

³² No conceito de matéria defendido por Vilém Flusser, filósofo, escritor e jornalista tcheco-brasileiro, autor do livro *O mundo codificado*, como “preenchimento transitório de formas atemporais” (2007, p. 24) ao afirmar que “design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece”

agindo e interagindo, contracenando com os demais *performers* da cena, ele executa sua *performance* com ações, efeitos, movimentos e gestos luminosos, cuja presença e precisão são tão fundamentais para a cena quanto qualquer outra atuação cênica no palco. Esse desempenho representa o que considero e defendo como “performatividade da luz”, ou seja, a apresentação, representação ou reprodução³³ de uma expressão artística, de uma linguagem, do fruto da criação de uma obra de arte, a luz cênica.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUENO, Luciana. **Muito Além da Caixa Cênica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2007.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty: a obra fecunda**. UOL: Revista Cult, edição 123.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el Teatro: lineamentos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DONIS, A. Dondis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2012. Coleção Debates.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUCIANI, Nadia. **Sobre a Performatividade da Luz**. FAP: Revista Mosaico nº 8, 2013.
- MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- VALDEZ, Carmen. **O Espectador como *Bricoleur* na Cena Contemporânea: uma nova estrutura de comunicação**. UNIRIO: Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes cênicas, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

(*idem.*, p. 28) e que “as imagens são superfícies de matérias ou conteúdos de campos eletromagnéticos” (*idem.*, p. 32).

³³ No conceito de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin, crítico literário e social, filósofo e ensaísta alemão, criador do conceito de reprodutibilidade técnica, autor do livro *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.