

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE

CURSO DE TEATRO

MARIO LEONARDO SILVA MARQUES

# PELAS FRESTAS:

PROCEDIMENTOS PARA CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO DO  
ESPETÁCULO 'UAI SHAKESPEARE'

UBERLÂNDIA

2020

MARIO LEONARDO SILVA MARQUES

# PELAS FRESTAS:

PROCEDIMENTOS PARA CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO DO  
ESPETÁCULO 'UAI SHAKESPEARE'

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como requisito para obtenção do grau de licenciatura e bacharelado em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Pimenta

UBERLÂNDIA

2020

“O belo é podre, e o podre, belo sabe ser; ambos pairam na cerração e  
na imundície do ar.”

– *Macbeth*. William Shakespeare

## AGRADECIMENTOS

Ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Ao grupo de estudos Cênica Luz, pelo espaço de aprendizagem e pela importância na formação de muitos e muitas artistas que passam por ali.

À Camila Barbosa Tiago, por não medir esforços, não deixar de acreditar em mim e por me ensinar boa parte do que sei hoje sobre arte, iluminação, generosidade, humildade e vontade em aprender. Obrigado por entrar na minha vida. Te levo comigo por onde for.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Pimenta, por todas as conversas que tivemos sobre os mais variados assuntos. Agradeço por cada momento maravilhoso que compartilhamos juntos. Você é uma mulher incrível.

À minha banca, Prof. Dr. José Eduardo de Paula e Prof. Dr. Mario Piragibe, por aceitarem ler meu trabalho e contribuírem na minha formação artística.

Ao Prof. Dr. Narciso Telles, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Helena de Carvalho e Prof. Dr. Mario Piragibe, ao elenco e equipe de criação do espetáculo Uai Shakespeare por abrirem as portas para a realização dessa pesquisa.

À todas as professoras e professores que passaram pela minha trajetória. Obrigado pelo espaço e tempo presentes. Vocês têm meu total respeito.

Aos técnicos e técnicas do Curso de Teatro que se dedicam todos os dias e nos ensinam que teatro não se faz sozinho.

Agradeço à grande amiga, Prof.<sup>a</sup> Juliana Freitas, por me mostrar que a melhor sensação que existe é o frio na barriga, depois do terceiro sinal.

Ao Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba e ao Teatro Vianinha por me ensinarem a dar os primeiros passos e enxergar a beleza de cada detalhe através da arte.

A todas as amizades que fiz durante a vida e que caminharam e seguem caminhando comigo.

Aos *Mascaratis* Emanuelle Anne, Lucas Mali, Luiz Leite, Thaísea Mazza, Vilma Campos e Welerson Filho, pela confiança mútua e por crescermos juntos a cada dia.

À todos os grupos, eventos, artistas e espaços de aprendizagem. Obrigado por acreditarem no meu trabalho.

Agradeço às minhas amoras Bia Pantaleão, Giovanna Parra, Gustavo Martins, Joaquim Vital, Marianne Dias, Raah Rocha e Rafael Michalichem, por todos os motivos que me fizeram amar cada vez mais vocês.

*As três Marias da minha vida* Camila Ruth, Juliana Marques e Tamara dos Anjos, por cada momento de tirar o fôlego que vivemos. Que nossa amizade continue doce e fritada.

A todas as pessoas da minha família: meu irmão, pai, primas, primos, tios, tias, madrinhas, padrinhos e em especial aos meus avós, por não deixarem de sonhar tudo isso juntinho comigo. *Maria passa na frente, né?*

Por fim agradeço à pessoa mais importante na minha vida. Ela que moveu mundos e fundos para eu ser quem sou e que nunca desistiu das minhas loucuras. Minha mãe, Edilamar Silva Marques, por todo amor do mundo. Te amo.

“Há coisas que não se pode fazer junto sem acabar gostando um do outro, e derrubar um trasgo montanhês de quase quatro metros de altura é uma dessas coisas.”

– *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. J.K. Rowling

## RESUMO

Este trabalho trata da análise da investigação desenvolvida durante o processo de criação da iluminação cênica do espetáculo *UAI Shakespeare*, dirigido pelo Prof. Dr. Narciso Telles e produzido nas disciplinas de *Estágio Supervisionado de Interpretação e Atuação I e II*, *Práticas Teatrais I e II* e *Ateliê de Criação Cênica I e II*, do Curso de Graduação em Teatro, IARTE/UFU. Partindo do desejo de identificar quais são os procedimentos de criação em minha prática enquanto iluminador, busquei, dentro dessas disciplinas, observar os caminhos que acessei para investigar e compor a iluminação de um espetáculo, acompanhando-o desde seus primeiros ensaios até o final da temporada de apresentações. Considero ainda, no decorrer desta pesquisa, que tais procedimentos são parte de um repertório de criação que se constitui a cada novo trabalho, podendo ser acionado como também ampliado a partir de novas metodologias de criação de espetáculo em processos futuros. Como resultado, a partir da comparação com outras experiências, me aproximo da confirmação da importância do envolvimento no processo criativo para a construção de uma iluminação discursiva, que seja parte constitutiva da encenação e não um complemento visual do espetáculo.

**Palavras-chave:** iluminação cênica, processo de criação, encenação.

## **ABSTRACT**

This work deals with the analysis of the investigation developed during the process of creating the scenic lighting of the show *UAI Shakespeare*, directed by Prof. Dr. Narciso Telles and produced in the disciplines of *Supervised Internship of Interpretation and Performance I and II*, *Theater Practices I and II* and *Scenic Creation Studio I and II*, from the Undergraduate Course in Theater, IARTE / UFU. Starting from the desire to identify what are the creation procedures in my practice as an illuminator, I sought, within these disciplines, to observe the paths I accessed to investigate and compose the lighting of a show, accompanying it from its first rehearsals until the end of the season of presentations. I also consider, in the course of this research, that such procedures are part of a repertoire of creation that is constituted with each new work, and can be triggered as well as expanded from new methodologies of creation of spectacle in future processes. As a result, from the comparison with other experiences, I approach the confirmation of the importance of involvement in the creative process for the construction of a discursive illumination, which is a constitutive part of the staging and not a visual complement of the show.

**Keywords:** scenic lighting, creative process, staging.

## SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS .....	8
APRESENTAÇÃO .....	9
ETAPA N° 1 .....	14
RESPONDENDO ÀS PROVOCAÇÕES.....	14
ETAPA N° 2.....	24
A CONCRETUDE DAS IDEIAS.....	24
PRIMEIRA PORTA – O USO DAS IMAGENS INICIAIS.....	27
SEGUNDA PORTA – OS <i>FLASHES</i> COMO REFERÊNCIA.....	43
TERCEIRA PORTA – PRINCÍPIO DA OPERAÇÃO DE LUZ.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	55
BIBLIOGRAFIA .....	60
APÊNDICES .....	62
N° 1 – Filmagem do espetáculo. Acesso em Novembro de 2020.....	62
N° 2 – Caderno de processo, dia 21 de março de 2019 .....	63
N° 3 – Caderno de processo, dia 17 de abril de 2019 .....	64
N° 4 – Caderno de processo, dia 17 de abril de 2019 .....	65
N° 5 – Caderno de processo, dia 23 de abril de 2019 .....	66
N° 7 – Plano de Iluminação do espetáculo <i>UAI Shakespeare</i> .....	68
ANEXO .....	74

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Colagem de imagens I – Estilos de lustres para inspiração; .....	18
Figura 2 - Nuvens de palavras em contraste;.....	19
Figura 3 - Conjunto de imagens: à esquerda, disposição de cenário do <i>workshop</i> de criação e à direita, <i>flash</i> de imagem da caverna das bruxas; .....	21
Figura 4 - Colagem de imagens II – Coleta de referências para criação dos planos de iluminação para improvisação;.....	22
Figura 5 - Trecho retirado do caderno de processo em 05.11.18. ....	28
Figura 6 - Trecho retirado do caderno de processo em 10.10.18. ....	29
Figura 7- Flash de imagem – Combinação de lustre e velas na Sala Ana Carneiro. ....	34
Figura 8 - Lustres pendurados na Sala Ana Carneiro.....	36
Figura 9 - Trecho retirado do caderno de processo em 14.05.19. ....	37
Figura 10 - Trecho retirado do caderno de processo em 24.04.19. ....	39
Figura 11 - Trecho retirado do caderno de processo em 23.04.19. ....	40
Figura 12 - Trecho retirado do caderno de processo em 23.04.19. ....	41
Figura 13 - Trecho retirado do caderno de processo em 25.04.19. ....	42
Figura 14 - Trecho do 1º ato, cena 1 de Macbeth.....	44
Figura 15 - Colagem de imagens III – Flash de imagem da cena de Otelo e Desdêmona. ....	45
Figura 16 - Colagem de imagens IV – Flash de imagem da cena de Anne e Ricardo III. ....	45
Figura 17 - Comparação de gráficos dos filtros de cor nº 156 e nº 162. ....	47
Figura 18 - Primeiro experimento – Banheiro das Bruxas. ....	49
Figura 19 - 8 fotos da transição entre as Cenas II e III.....	53

## APRESENTAÇÃO

[...] entendemos que é extremamente necessário que os processos criativos na sala de ensaio interajam em todas as etapas, para que todos os artistas estejam envolvidos conscientemente com a ação dramática da iluminação, bem como com a compreensão do papel da cenografia, figurino e maquiagem na execução do espetáculo. (MOURA, 2014, p. 60)

Curioso escolher iniciar meu trabalho com esse trecho. Curioso escolher tratar de um assunto que por um bom tempo não imaginei existir. Curioso como me envolvi nesse assunto de modo a torná-lo parte da minha história e formar o artista que sou hoje. Essa curiosidade vem do fato de que antes de 2014, “teatrando” lá em Ituiutaba/MG, eu não imaginava existir vida, pulsação ou palavra pra além dos textos que falávamos em cena. Não trato isso como um ato falho, mas sim como parte da minha trajetória no teatro.

Começo meu percurso na arte através da música, ingressando no *Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade*, em Ituiutaba/MG, no ano de 2005. Lá existe na grade curricular uma disciplina optativa de teatro, ministrada, até hoje, pela Prof.<sup>a</sup> Juliana Freitas. Essa disciplina me via por vários horários no mesmo dia. Foi por não querer sair daquela sala de taco com um espelho de fora a fora que escolhi estudar no Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Quando entrei no curso, em 2014, logo na semana de recepção nos foram apresentados todos os profissionais com os quais eu me encontraria pelos próximos seis anos. Dentre eles professores(as) e técnicos(as) do curso. Nessa apresentação ouvi falar de um grupo de estudos que desde o início me despertou interesse: o grupo *Cênica Luz*.

O *Cênica Luz* é um grupo de estudos teórico-práticos que trata da criação de iluminação para a cena. Ele é coordenado pela Diretora de Iluminação Camila Barbosa Tiago e formado por estudantes da graduação em teatro e em dança, bem como estudantes de outros cursos, ex-alunos e pessoas da comunidade. Nele tive a oportunidade de conhecer sobre a história da iluminação, das ferramentas de trabalho e das várias possibilidades de iluminar uma cena. Na medida em que se passavam os encontros eu me envolvia cada vez mais com tudo aquilo que estava aprendendo, tendo oportunidade de experimentar possibilidades, testar ideias, aprender procedimentos, conhecer sobre equipamentos e criar cenas através da luz.

Todo final de semestre do Curso de Teatro acontece uma “semana de encerramento” chamada *Conexão Teatral*, na qual há o compartilhamento dos processos vivenciados principalmente nas disciplinas de interpretação. Camila, como técnica responsável pela iluminação, atende essas disciplinas criando a iluminação para os resultados cênicos. Nesse contexto, ela sempre trouxe ao grupo as solicitações que recebia para que tivéssemos a oportunidade de fazer parte de um processo de criação como iluminadores(as), experimentando nossos modos de trabalhar com luz em sala de ensaio. Foi a partir dessas oportunidades que comecei a criar luz para teatro.

À medida que fui caminhando nos estudos dentro do *Cênica Luz*, algumas oportunidades para além das disciplinas foram surgindo. Comecei a receber convites para trabalhar como iluminador em apresentações de algumas escolas de dança da cidade de Uberlândia. A dinâmica dessas contratações foram as seguintes: os donos ou donas das escolas entravam em contato para explicar o que eles tinham em mente para apresentação; na mesma conversa já acordávamos um valor possível para o trabalho ser realizado, levando em consideração as minhas necessidades e as das escolas; marcávamos então um dia para eu assistir a um ensaio geral e o dia em que eu deveria estar no teatro para a apresentação; no teatro eu chegava pela manhã, montava o plano de iluminação que havia criado a partir daquele ensaio, acompanhava a passagem de palco, passando ou não com a luz, operava a luz na sessão do mesmo dia, recebia meu cachê e voltava para casa.

Muitas dessas apresentações aconteciam em uma única sessão ou, no máximo, duas no mesmo dia, por conta de agenda e valor de aluguel do teatro da cidade. Além disso, outros motivos ligados à produção e quantidade de envolvidos implicavam na não realização de temporadas. Era a postura dessas escolas de dança levar seus estudantes a ter uma experiência de se apresentar em um palco grandioso para uma plateia abundante, escolhendo o *Teatro Municipal de Uberlândia* como possibilidade também de um grande evento para todas as famílias daquelas pessoas.

Depois dessas experiências, comecei a receber outros convites, incluindo espetáculos de ópera. Cheguei a trabalhar, em 2017 e 2018, para o *Coral da UFU* no espetáculo *Uma Ópera aos 40*. Dessa vez, minha relação foi um pouco mais extensa que as anteriores: eu tive algumas reuniões com o diretor Walter Neiva, para conversamos sobre os desejos de encenação para o espetáculo, possibilidades dentro do teatro e necessidades técnicas; acompanhei alguns ensaios gerais, de modo a ser mais presente na relação com a equipe; dessa vez tive oportunidade de ensaiar com a luz algumas vezes, podendo entender e me assegurar melhor dos tempos de

operação; por fim, tivemos oportunidade de realizar mais que uma apresentação, sendo três na cidade de Uberlândia, uma em Ituiutaba e uma em Monte Carmelo/MG – cidades que têm *campi* da UFU.

Olhando os planos de iluminação que eu criei para esses trabalhos, comecei a sentir que estava me repetindo em algumas propostas. Percebi o uso de mesmos refletores em mesmas posições na montagem, repetições de algumas cores com as mesmas intenções e senti que não estava mais aproveitando esse espaço de trabalho como oportunidade de experimentar novas ideias. Foi como se eu estivesse usando um mesmo plano de iluminação em todos os espetáculos e a diferença se desse na operação da luz.

Com a chegada da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso, decidi investigar meu processo de criação em iluminação dentro de um processo de encenação, com uma duração maior que os trabalhos anteriores, pois julguei que um processo de maior duração seria um espaço mais adequado de investigação da luz e amadurecimento das referências que eu já usava.

Eu me perguntei como conseguiria entender meus procedimentos de criação para que, posteriormente, conseguisse sintetizá-los em um processo menor, que pudesse ter as mesmas condições de amadurecimento da criação obtendo, assim, resultados singulares em cada espetáculo.

Foi então que, olhando para a grade curricular do Curso de Teatro, enxerguei uma possibilidade de espaço para realizar a minha pesquisa. Nos últimos períodos do curso são ofertadas disciplinas de montagem de espetáculo para que os(as) estudantes passem por um período de estágio de atuação, desde a criação desse espetáculo até a realização de uma temporada de apresentações. Essas disciplinas são chamadas hoje de *Ateliê de Criação Cênica*<sup>1</sup>. Os professores responsáveis pela disciplina no momento eram o Prof. Dr. Narciso Telles, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Helena de Carvalho e o Prof. Dr. Mário Piragibe.

Por ser uma disciplina de conclusão de curso, ela recebe prioridade de atendimento dos técnicos, não só da iluminadora como também do cenógrafo, da figurinista, da coreógrafa, da produtora e do dramaturgo. E foi nesse momento que fui conversar com a Camila Tiago, para saber se poderia assumir a criação da luz daquela montagem e desenvolver minha pesquisa de

---

<sup>1</sup> A pesquisa aconteceu no momento de transição de currículo do Curso de Teatro. Antes as disciplinas eram chamadas de “Estágio Supervisionado de Interpretação e Atuação I e II” e “Práticas Teatrais I e II”. Com a transição, as disciplinas ganharam o nosso de “Ateliê de criação Cênica”, mantendo ainda a mesma carga horária anterior, de 420 horas, dividida em dois semestres consecutivos.

TCC com base naquele espetáculo. A resposta foi positiva, com a ressalva de consultar também os professores da disciplina.

Convidei para orientação a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Pimenta e para co-orientação a própria Camila Tiago<sup>2</sup>. Como próximo passo, conversei com o Prof. Dr. Narciso Telles, diretor da montagem, o qual me recebeu muito bem, querendo entender e também contribuir com a pesquisa.

O presente trabalho é, portanto, um relato do processo de criação em iluminação dentro do processo do espetáculo posteriormente intitulado *UAI Shakespeare*. Aqui busco levantar e discutir meus procedimentos de criação dessa luz em duas etapas: na primeira etapa busco entender como é minha entrada no processo de criação e a relação com as primeiras referências lançadas para que, na segunda etapa, através do processo de criação, dado por propostas de cena provenientes dos estudos dos atores sobre os textos dramaturgicos selecionados – chamadas, pela direção, de workshops de criação de cena – e improvisações, eu experimente minhas ideias em sala de ensaio, selecione-as e as organize em um plano final de iluminação e roteiro de operação do espetáculo.

Nessa experiência, trago comigo duas referências importantes que me ajudam a entender os diálogos existentes criação, seja através de reuniões e estudos de mesa ou pelo estudo de improvisação, além da importância da presença do iluminador em sala de ensaio para a tomada de consciência do ator de que existe um trabalho de iluminação sendo desenvolvido concomitantemente a sua criação. São elas: a dissertação de mestrado “Criando um Universo Cênico: reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de Emílio Garcia Wehbi”, de Rafael Machado Michalichem; e a dissertação de mestrado “A Iluminação Cênica no Trabalho do Ator de Teatro”, de Luiz Renato Gomes Moura.

Por fim, busco concluir este trabalho com o entendimento de que, para além de querer conhecer meu processo de criação em iluminação e sistematizá-lo de modo a se inserir em qualquer trabalho futuro, quero compreender como investigo e desenvolvo tal processo em que a luz seja discursiva, se torne ação dentro do espetáculo, que componha atmosferas, que trace uma narrativa visual junto aos outros elementos, uma trajetória a ser acompanhada, também, pelo público ao assistir a obra de arte. Compreender que a luz, enquanto elemento de linguagem,

---

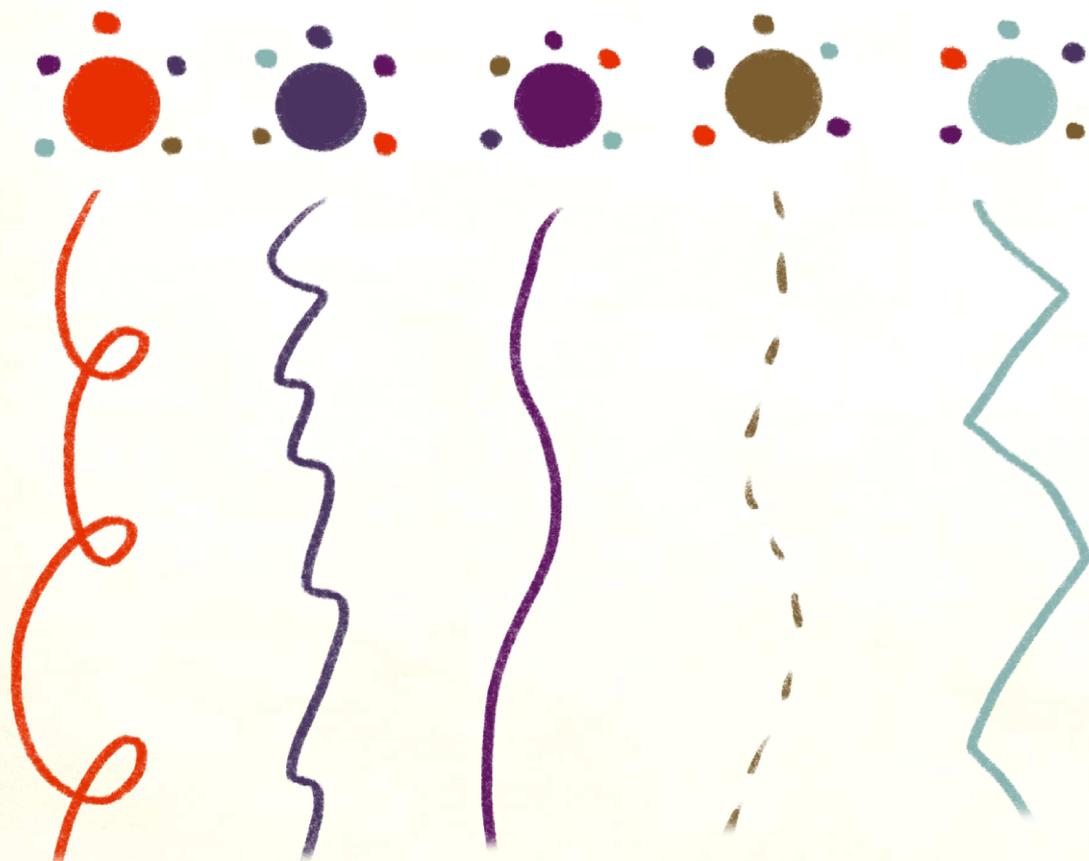
<sup>2</sup> Embora a Universidade Federal de Uberlândia (UFU) não preveja a co-orientação de técnicos para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), impedindo de registrar devidamente o trabalho realizado, a Camila atuou como co-orientadora desta pesquisa em todo o processo.

também comunica dentro da cena. Nessa perspectiva, trago como principal referência, a dissertação de mestrado da Cibele Forjaz Simões, intitulada “À Luz da Linguagem – A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à ‘*Scriptura do visível*’ (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral)”.

Em meu processo criativo considero que:

Não se trata mais da união "natural e harmônica" entre as artes, mas de uma concepção, que dirige as diferentes artes que compõem a cena, relacionando-as e transformando-as em outra obra de arte, com uma unidade própria. Essa articulação central das linguagens constitutivas do fenômeno teatral gera maior complexidade na escritura cênica. (SIMÕES, 2008, p. 65).

Este trabalho é uma tomada de consciência do que acredito ser um processo de criação em iluminação, passando por uma relação de desenvolvimento e transformação das referências de cada criador da obra, culminando em um espetáculo no qual atores e atrizes, cenografia, figurino, coreografia, dramaturgia, direção, produção e iluminação fazem parte de um único organismo vivo.



**ETAPA Nº 1**  
**RESPONDENDO ÀS PROVOCAÇÕES**

A linguagem visual é uma das primeiras possibilidades de percepção e comunicação com o mundo desde o princípio da vida do homem, quando se depara com tantas cores, formas e volumes diferentes após o nascimento. Tudo isso, porém, não poderia ser revelado se não existisse a presença da luz. (JACINTO; STUMM, 2020, p. 213)

O início do processo de criação do espetáculo *Uai Shakespeare* se deu desde o momento em que as disciplinas de *Estágio Supervisionado de Interpretação e Atuação e Práticas Teatrais* ou *Ateliê de Criação Cênica* foram publicizadas na grade horária do curso com seus respectivos professores<sup>3</sup>. Ali já teríamos dimensão dos horários de ensaios e de parte da equipe de criação do espetáculo. Por se tratar de disciplinas do final do Curso de Teatro, há uma prioridade de atendimento acordada entre os técnicos, logo, além dos professores que iriam compor essa equipe, sabemos também que vários técnicos participariam da equipe de criação.

Estou chamando de equipe de criação todo e qualquer membro participante da criação e execução de um espetáculo. São eles atores e atrizes, direção, iluminação, sonoplastia, figurino, cenografia, produção, preparação vocal e corporal, coreografia, dramaturgia, técnica de palco, de som e de luz, operação de áudio e iluminação, contrarregragem, entre outros.

Considerando que tais disciplinas têm prioridade de atendimento e uma carga horária maior de processo e temporada de apresentações, em relação às outras ofertadas, consultei a Camila Tiago, diretora de iluminação do Curso de Teatro, para que eu pudesse assumir a criação de iluminação, com a sua supervisão. Além da Camila Tiago, como tratado anteriormente, conversei também com o Prof. Narciso Telles, explicando sobre meu desejo de estar em processo de criação, enquanto iluminador, do trabalho ao qual ele estaria à frente da direção. É importante frisar que queria fazer parte de um processo sendo apenas iluminador dele, para que pudesse me debruçar exclusivamente sobre a investigação da luz.

A equipe de criação foi composta por: o Prof. Dr. Narciso Telles, como diretor do espetáculo; a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Helena e o Prof. Dr. Mario Piragibe, com a direção de atores; Edu Silva, como cenógrafo; Létz Pinheiro, como figurinista; Elisa Villela, como produtora; Ana Carolina Tannús, como preparadora corporal; o Prof. Mario Piragibe assumindo posteriormente a sonoplastia e os estudos e adaptações de dramaturgia e eu, como iluminador; além de um elenco composto por 16 atores e atrizes, que cursaram as disciplinas supracitadas, até o fim da montagem.

---

<sup>3</sup> Cada professor foi responsável por uma disciplina, de acordo com o sistema de matrículas do curso, porém o trabalho foi desenvolvido em conjunto com os três professores eu uma só montagem.

Na primeira semana de aula tivemos uma conversa para dar início ao processo de criação proposto pelo Prof. Narciso Telles. O desejo para aquele trabalho era o de discutir as relações de poder por meio do universo dramaturgicamente de William Shakespeare, considerando seus níveis desde os mais sociais até os mais pessoais. Além disso, havia uma imagem inicial, trazida pelo Prof. Narciso, de que o desenrolar das cenas no decorrer do espetáculo fosse como engrenagens de uma máquina em funcionamento.

Para além dessas informações principais, colocadas desde o início, havia também outras regras do diretor para que pudéssemos começar a criar o espetáculo. Uma delas era de que a cor vermelha surgisse em alguns elementos utilizados durante as cenas.

Concordo com Rafael Michalichem ao considerar que:

É o diretor quem organiza e administra as regras no processo criativo, objetivando a criação da obra – ainda que algumas regras se instituem organicamente. Chamo de “regras”, aqui, a lógica de funcionamento da obra, as que regem o jogo e as que constituem o processo de criação. O diretor é responsável por elaborá-las (ou torná-las visíveis) e garantir que elas façam sentido dentro do contexto em que estão inseridas. (MICHALICHEM, 2019, p. 92)

Havia então três provocações iniciais, dadas pelo diretor, para que pudéssemos começar a jogar no processo de criação: os textos de William Shakespeare; a discussão das relações de poder e a presença da cor vermelha na encenação.

Como primeiro exercício pedido pelo Prof. Narciso Telles, o elenco se dividiu em grupos para criar cenas, em um procedimento chamado de *workshops* de criação. O intuito desse procedimento era que os grupos pudessem se debruçar sobre uma das peças selecionadas, lendo e discutindo-a. A partir desse estudo, levariam para os outros colegas uma apresentação da obra, através de um primeiro experimento de cena que trouxesse a tona seu universo constituinte e as temáticas existentes no texto. As peças selecionadas foram:

- *Medida por medida*
- *Coriolano*
- *Otelo, o mouro de Veneza*
- *Macbeth*
- *Júlio César*
- *Ricardo III*

Durante uma conversa com Narciso, ele me pediu para que, na iluminação do espetáculo, houvesse momentos em que algum elemento utilizado restasse de uma cena para outra, para vermos as possibilidades de composição e/ou de estranhamento que isso geraria. Por exemplo,

um foco lateral esquerdo, utilizado com uma seleção de luzes para uma cena, se manteria junto à outra seleção de luzes, para a cena seguinte ou dentro de outra cena. A partir disso, o princípio de “luzes que restam” de uma cena para outra se fez presente na minha criação.

Com esse campo inicial instaurado para o processo de criação e algumas regras de jogo estabelecidas, busquei compreender todas as informações que já existiam para criação do espetáculo. Conversando com a Camila Tiago, pensamos que um primeiro passo seria entender quais as possíveis relações de poder existentes na iluminação. Junto a isso, estudar e reunir referências a partir das regras de jogo iniciais do processo, tanto as destinadas a toda equipe quanto as relacionadas especificadamente à criação da iluminação.

O ponto de partida para reunir referências para minhas primeiras propostas de planos de iluminação para improvisação foi refletir sobre as relações de poder na perspectiva da iluminação. Isso me levou para dois caminhos.

O primeiro foi pensar na materialidade da luz: seguindo essa linha de raciocínio, imaginei quais seriam alguns espaços que tivessem relação de poder estabelecidas e encontrar neles algumas fontes luminosas que se associassem a tal relação. Acabei associando as relações de poder ao poder político, e imagens de lugares luxuosos, palácios e grandes salas de reuniões vieram à mente, levando-me a visualizar nesses espaços grandes lustres, em seus mais variados estilos.

É importante considerar, a partir da ideia dos lustres, que tal equipamento também estaria ligado à criação da cenografia, se fosse meu desejo incluí-lo nas minhas propostas. Acredito que “não há como separar a prática da luz da cenografia, uma e outra fazem parte de um mesmo conjunto de significação visual e, por certo, de encenação.” (SIMÕES. 2008, p. 157) Busco me relacionar com esse objeto de modo tratá-lo, por enquanto, na perspectiva de equipamento de iluminação, para reunir algumas referências para as primeiras propostas a serem feitas.



Figura 1- Colagem de imagens I – Estilos de lustres para inspiração; Imagens colhidas na internet, das seguintes fontes: <https://ginapsi.wordpress.com/2011/03/08/palacio-nacional-de-queluz/> acesso em outubro de 20; <https://www.aquiaviagens.com.br/palacio-de-versalhes/> acesso em outubro de 20; [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/12/07/interna\\_gerais.1011225/em-visita-o-palacio-da-liberdade-e-mostra-resultado-das-obras.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/12/07/interna_gerais.1011225/em-visita-o-palacio-da-liberdade-e-mostra-resultado-das-obras.shtml) acesso em outubro de 20; <https://www.t2arquitectura.com.br/moveis-para-escritorio-de-advocacia/> acesso em outubro de 20. <https://www.casasul.com.br/projeto-classico-para-escritorio-de-advocacia> acesso em outubro de 20. <https://www.mariapiacasa.com.br/revista/a-historia-dos-lustres/> acesso em outubro de 20.

O segundo caminho foi identificar, a partir da palavra *poder*, algumas palavras-chave que pudessem ampliar meu vocabulário e que se agregassem a essas referências que estava buscando. A primeira palavra em que pensei foi *status*, remetendo ao livro “IMPRO – *Improvisacion y el teatro*”<sup>4</sup>, na disciplina de *Improvisação I* com o Prof. Dr. Eduardo de Paula, na qual passamos por um módulo de investigações das relações de *status alto* e *status baixo* e suas variáveis em oposição (pobre/rico, homem/mulher, gordo/magro, opressor/oprimido etc.).

A partir da palavra *status*, comecei a pensar na palavra contraste, levando em conta a mesma ideia de distinção ou oposição de coisas, quando comparadas. Trazendo para a área da

<sup>4</sup> JOHNSTONE, K. Traducción: Elena Olivos y Francisco Huneus. 1990.

iluminação, ela poderia ser perfeitamente utilizada como um princípio de raciocínio ao investigar e propor planos de iluminação para improviso, durante os ensaios. Tratar esses planos a partir da noção de contraste seria pensar em parâmetros para criação de iluminação que estivessem, em alguma medida, em oposição.



Figura 2 - Nuvens de palavras em contraste; Fonte: Esquema diagramado por Rafael Michalichem

Nesse mesmo tempo, com o processo já em andamento, o elenco tinha encontros com os professores para discutir os textos em seus contextos históricos, e também, para experimentar, nas improvisações conduzidas, quais seriam as relações de poder pertinentes ao espetáculo, além de exercícios para trabalhar corpo, voz, espaço e relação com o grupo.

Minha postura, nesses momentos, foi de observação dos jogos, mais do que fazer proposições de planos de iluminação para tais improvisações. Em alguns momentos me perguntei, na sala de ensaio, se essa decisão era correta ou se havia algum tipo de aproveitamento que os outros ou eu poderíamos ter com isso, porém escolher esse caminho me dava, também, oportunidade de entender e mapear possibilidades de ideias, imagens e ações que estavam presentes durante os ensaios, nas leituras e nos jogos dos atores, que contribuiriam na criação. Ser observador, naquele momento, não só me dava oportunidade de reconhecer aquele espaço para o trabalho, como também de partilhá-lo junto à equipe, para que ele fosse construído coletivamente.

Como eu estava presente em todos os encontros durante a semana, até então, passei também a participar dos aquecimentos e até de alguns jogos, que julgava não serem diretamente ligados à criação de personagem e situações vividas pelos atores. Eu me envolvia em jogos que trabalhavam com consciência de tempo e espaço e, também, relação entre os atores nessas circunstâncias, acreditando que tais exercícios não só implicariam na minha criação como também no diálogo entre o iluminador e elenco em ação.

Ganhava, nesse processo, confiança mútua entre aquela equipe que se formara e abertura para possibilidades de diálogo, dentro e fora do campo de atuação. Agora, com o decorrer dos

encontros, havia uma relação se estabelecendo, ao passo que eu também reunia e ampliava meu repertório com ideias, palavras-chave e materiais que surgiram das investigações a partir das relações de poder, as quais o Narciso havia apresentado como ponto de discussão do espetáculo que estava sendo levantado.

Um próximo passo precisava ser dado dentro desse percurso: considerando as indicações iniciais feitas pelo diretor, eu não tinha me debruçado até então sobre a presença do vermelho na encenação e os momentos em que as fontes luminosas restassem, porque, dentro das escolhas que fiz no processo, optei por lidar com essas indicações mais a frente quando eu estivesse experimentando minhas propostas de iluminação para as improvisações.

Havia ainda a leitura integral dos textos selecionados para o espetáculo, a qual eu não tinha feito sozinho para aquele trabalho. Considerei, naquele momento, conhecer o universo textual selecionado através dos estudos e leituras de trechos feitos em sala de ensaio, bem como das aulas sobre o contexto histórico no qual foram escritos ou os contextos aos quais se relacionavam.

Não ter lido os textos, em alguma medida me pareceu um caminho errado a princípio, pois lê-los, sem alguma influência sobre minha interpretação de texto, me levaria a interpretá-los à minha maneira, com as sensações que eles me causariam, as imagens que por si só produziriam, sem que eu me deixasse interferir pelas impressões de outras pessoas. Porém, decidir ouvi-los sendo ditos pelo elenco, seja nas improvisações, *workshops* ou nos estudos de mesa, me causariam outras impressões produzidas pela relação ali já presente entre os atores, atrizes e a dramaturgia.

O próximo passo dado, então, foi recolher referências a partir dos textos. Com o mesmo objetivo de levantar materiais para lançar as propostas de luz para improviso, busquei, nos estudos coletivos dos textos, selecionar alguns “*flashes* de imagens”. Tendo esses *flashes* selecionados, procurei encontrar nessas imagens a presença de possíveis fontes luminosas e efeitos gerados por elas.

O que chamo de “*flashes* de imagens” são possíveis fragmentos de cena que visualizo, baseados nas minhas interpretações das leituras feitas de trechos do texto, pelos atores e atrizes. São imagens concebidas a partir do que visualizo ser tal cena, personagem, figurino ou lugar existente, podendo ser imagens estáticas ou em movimento, com suas variáveis durações. Tal ideia se aproxima dos *visual books* ou *storyboards* – técnica, derivada do cinema, de rascunhar cenas antes de serem filmadas – que Bob Wilson desenhava para esboçar o que, posteriormente, viriam a ser as cenas de seus espetáculos (SHEVTSOVA, 2019).

Ouvir, por exemplo, a cena I do primeiro ato de Macbeth, na qual as bruxas estão reunidas, e imaginar a partir disso um lugar úmido, à noite, iluminado pela luz da lua, incidida sobre algumas rachaduras de uma gruta, com velas e fogueira é uma possibilidade de “*flash* de imagem” que capturei ao ouvir esse mesmo trecho sendo apresentado no *workshop* de um dos grupos – por mais que a disposição proposta pelo grupo, nesse caso, fosse criar um quadro fechado com quatro praticáveis em seu nível baixo, onde o espectador se sentasse e pudesse ver a cena feita dentro e fora do quadrado.

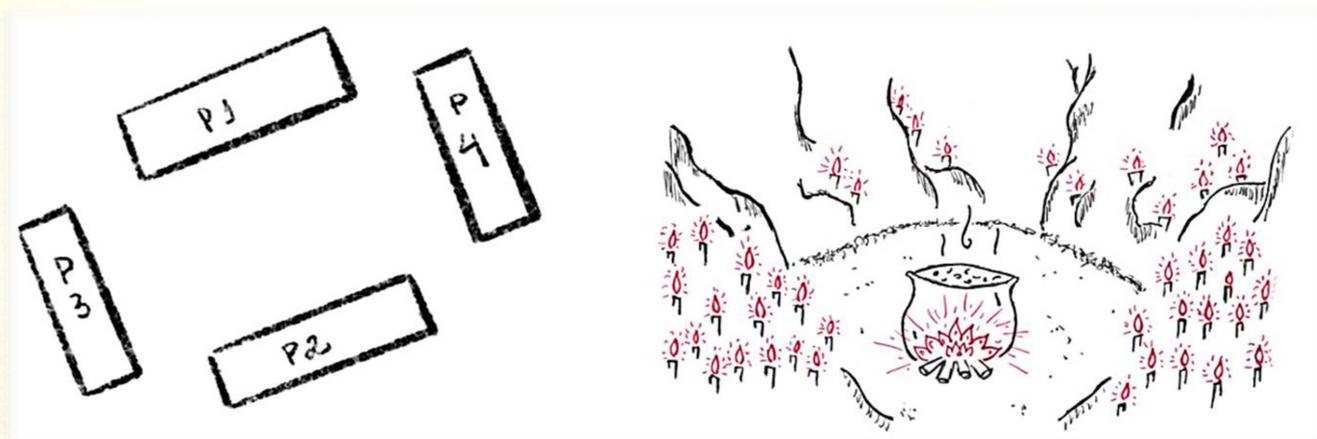


Figura 3 - Conjunto de imagens: à esquerda, disposição de cenário do *workshop* de criação e à direita, *flash* de imagem da caverna das bruxas; Fonte: desenho retirado do caderno de processo. Arquivo pessoal. 05.11.18; desenho realizado pelo autor. Arquivo pessoal. Novembro de 2020.

O percurso dessa primeira etapa do processo foi, então, recolher materiais e expandir minhas referências para começar a produzir planos de luz para as improvisações, a fim de influenciar diretamente na criação por meio da presença da luz em cena, tornando-a consciente para a relação com os atores, bem como com os outros criadores ali presentes.

Esses materiais vinham sendo recolhidos, então, como resposta às diversas perguntas que o diretor havia feito à equipe de criação: a partir do universo textual de Shakespeare e, posteriormente, dos estudos de mesa e *workshops* realizados pelos atores, surgiam os *flashes* de imagens; do entendimento do que seria a relação de poder presente na iluminação, surgiu a imagem do lustre como um equipamento possível de ser investigado nas improvisações, além da palavra contraste, como eixo de raciocínio das propostas de iluminação; do meu envolvimento com o grupo nas improvisações, estava sendo criada uma relação na qual pudessemos dialogar, fosse nas conversas antes e depois dos encontros, ou através do jogo entre iluminador, atores, direção e toda a equipe de criação; além disso, estava presente a proposta de luzes que restassem de uma cena para outra, como grande estímulo para a improvisação e a cor vermelha para transitar na trajetória do espetáculo.



Retomando: durante todo o primeiro semestre da montagem, a equipe de criação se debruçou sobre as investigações acerca das relações de poder a serem discutidas, tendo como base a dramaturgia de William Shakespeare.

A partir da seleção das obras supracitadas, foram apresentados os *workshops* de criação como primeira experimentação de cena, considerando também todos os estudos teóricos e práticos levantados durante o semestre. O intuito desses *workshops* era de que os atores e atrizes estudassem a fundo pelo menos uma obra e apresentassem um experimento cênico de modo que compartilhassem com todos os membros da equipe um pouco do universo investigado em tal obra selecionada.

Foi de desejo e indicação da direção para esses experimentos, que cada grupo pudesse propor seus *workshops* buscando experimentar alguma linguagem, estilo interpretativo ou ambientação diferente da original prevista na obra selecionada. Isso se estenderia também para experimentações a partir do que os atores já investigavam em outras pesquisas e processos dos quais participavam, dentro ou fora da graduação, podendo experimentar a partir de seus repertórios artísticos. Algumas opções, como fazer uma cena que, antes se passaria durante um velório, agora poderia ser feita no carnaval ou, ainda, escolher apresentar toda a cena feita com palhaços, foram possibilidades mencionadas. Os grupos poderiam, ainda, considerar ou não tal indicação dentro de sua proposta.

O primeiro semestre do processo foi dedicado a estudar, investigar e se apropriar do tema e dos textos escolhidos, bem como das provocações lançadas à equipe, para que pudéssemos respondê-las, até mesmo com outras perguntas e, a partir delas, começar a transformar todo o repertório levantado até ali em cena e em espetáculo.



## **ETAPA N° 2**

### **A CONCRETUDE DAS IDEIAS**

O processo de criação do iluminador após se debruçar e se permitir fazer presente na sala de ensaio, e, principalmente, se compreender como agente vivo da equipe, vai se tornar potente na sua vida, pois o processo vai tomar os seus percursos e tudo o que estiver à sua volta poderá ser inspiração para a construção da luz. (MOURA, 2014, p. 72)

No início do segundo semestre do processo de criação, os professores fizeram um levantamento de cenas a partir dos textos escolhidos para a montagem. Com isso, foi possível visualizar um roteiro com a ordem das cenas que estariam no espetáculo. Tendo esse roteiro em mãos, os atores e atrizes foram distribuídos em grupos, duplas ou solos, em suas respectivas cenas.

A criação desse roteiro, a partir das cenas dos textos de Shakespeare possibilitou visualizar uma totalidade da dramaturgia do espetáculo, por mais que ainda pudessem ocorrer cortes ou mudanças na ordem das cenas. Possibilitou também que pudéssemos filtrar nossas investigações agora para aqueles trechos específicos, nos concentrando neles de modo a avançarmos nas improvisações sobre um material cada vez mais concreto.

Como havia juntado elementos de criação da luz do espetáculo, meu próximo passo era por em prática as ideias levantadas e, através do jogo e da relação com os atores, das provocações feitas pela direção, do diálogo entre cenografia, figurino e sonoplastia, comecei a desdobrar o material selecionado para usar na criação, de maneira a transformá-lo e até mesmo excluí-lo, se necessário.

Um dado importante dentro desse processo de desdobramento dos materiais selecionados foi a relação da produção com o restante da equipe de criação.

Isto pode definir parte da poética: a quantidade de recursos disponíveis delimita o quanto do desejo pode se tornar realidade: por exemplo, ao vislumbrar uma proposta cenográfica em conjunto com o cenógrafo, caso os recursos financeiros não sejam suficientes para cumprir o que se projeta, entrará em vigor a necessidade de criar e pensar sobre as possibilidades reais da produção, reinventar, rever... Mesmo antes de o empecilho se mostrar, a criação em geral é norteada pelas possibilidades concretas da produção. (MICHALICHEM, 2019, p. 70)

Uma parte dos recursos do Curso de Teatro era destinada às montagens de final de curso, tanto da licenciatura quanto do bacharelado. Esse recurso era pensado de modo a ser usado para compra de materiais de cenografia, iluminação e figurino. O Curso de Teatro também sempre contou com um acervo de peças de cenografia e figurino, bem como equipamentos convencionais de iluminação que foram sendo juntadas durante os anos, a partir da compra de equipamentos, materiais construídos nas montagens passadas e também materiais doados aos

laboratórios do Curso. A combinação dessa verba para novas necessidades específicas e dos acervos existentes é o que sempre atendeu as montagens da graduação.

Porém, devido a cortes de verba, a montagem se viu sem os recursos que poderíamos usar. Além disso, o *Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos* (LICA) estava às vésperas de ser fechado para reforma e todo seu acervo ser transferido e armazenado em outro local, dificultando o acesso às peças de cenário e figurino. Isso demandou à equipe pensar em novas soluções a partir do que já estava disponível no acervo do LICA – materiais de cenografia que poderiam ser desmontados e reconstruídos, peças de figurino que seriam customizadas e reutilizadas.

Já no *Laboratório de Interpretação e Encenação* (LIE) contamos com um acervo de vários equipamentos convencionais de iluminação – refletores de lâmpadas halógenas, mesa de iluminação, filtros de cor, *dimmer*, extensões etc. – que sempre estiveram à disposição, além algumas luminárias, lâmpadas, soquetes e cabeamentos para, caso necessário, construir outros materiais alternativos de iluminação para teatro.

Nesse sentido, por mais que fosse de desejo meu e da cenografia propor em cena, por exemplo, um enorme lustre para que os atores pudessem improvisar com ele, até mesmo se pendurando, não teríamos condições de produção para que esse desejo se realizasse, considerando a verba que tínhamos e as estruturas, até mesmo arquitetônicas, que estiveram disponíveis.

Foi então que nós, estudantes, juntamente aos professores que estavam à frente da disciplina e os técnicos do Curso de Teatro, reunimos um valor, dentro das possibilidades de cada um, para arcar com as compras de objetos de cena e materiais menores, que seriam de necessidade técnica, independentemente dos desejos maiores de cada criador, como tintas de tecido, tintas *spray* para os cenários, linhas para costura, fios, lâmpadas etc.

Tendo essas condições em vista, toda a equipe de criação se movimentou de maneira a trabalhar com o que tínhamos de acessível. No caso da iluminação, com as referências que eu havia selecionado, a partir das provocações no primeiro semestre, e com uma listagem de materiais e condições disponíveis, comecei a pensar nas possíveis portas de entrada que eu poderia abrir para propor planos de iluminação para improvisação. Entendi depois que essas portas se abrem para um mesmo lugar, a obra teatral, podendo seguir simultaneamente e até mesmo se cruzar em dado momento. É a esses caminhos que vou me ater daqui para a frente.

## PRIMEIRA PORTA – O USO DAS IMAGENS INICIAIS

A forma como a luz é concebida, organizada e colocada em prática, requer princípios específicos, ou seja, os percursos criados e elaborados estrategicamente para que a iluminação consiga dialogar com a cena instalando uma ação determinante na encenação. (MOURA, 2014, p. 64)

Nos últimos dois meses antes do encerramento do primeiro semestre da montagem, os *workshops* de criação foram compartilhados, grupo por grupo. Cada grupo teve uma tarde para se organizar espacialmente na sala, apresentar sua cena e, ao final, conversar sobre suas vontades e desejos com o que havia mostrado. Foram quatro experimentos apresentados a partir da escolha dos seguintes textos:

Cena 1 – *Ricardo III*

Cena 2 – Resumo das 6 peças selecionadas

Cena 3 – *Coriolano*

Cena 4 - *Macbeth*

Depois das apresentações foi proposta uma ordem para que todas as cenas acontecessem sequencialmente, dando a oportunidade de enxergarmos um primeiro esboço de todo o trabalho. Para tal, foi proposta uma primeira disposição inicial dos objetos no espaço que atendesse às demandas de todos os grupos. Os atores e atrizes usavam em suas cenas quatro praticáveis, uma mesa quadrada com tampo de madeira e alguns módulos, também em madeira, no formato de cubos e degraus. Além disso, havia o uso também de projeções feitas no fundo da cena.

*apresenta*

matéria 8/11/18 data 05/nov/18

*instancia número 7*

Momento IV

Grupo 3 - A. sem sem-normal  
 Grupo 2 - episódios com G 1 e 4 no momento C

Momento V

Grupo 3 - B com sem-rápido  
 FRAGMENTO DE "ATEMPERSTAGE"

- Paulo no trase no início
- Brucas
- 4 atores sem da plateia
- escrevem no chão
- vão para a coreografia
- grupo cria / faz imagens no praticáveis
- faz uma imagem juntos no P1
- falam e fragmento.

— 11 — h — n —

Figura 5 - Trecho retirado do caderno de processo em 05.11.18. Fonte: Arquivo pessoal

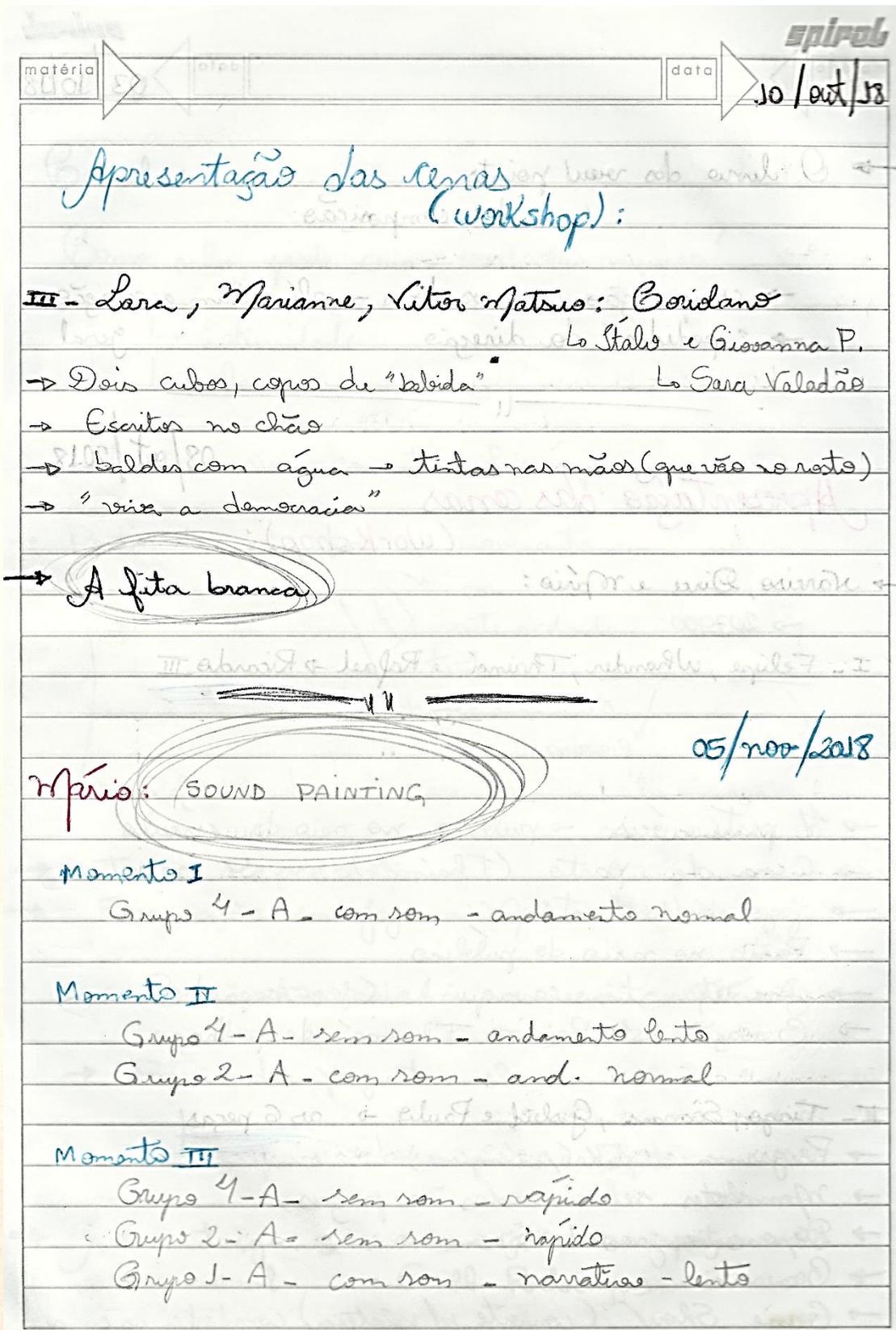


Figura 6 - Trecho retirado do caderno de processo em 10.10.18. Fonte: Arquivo pessoal

Para esse primeiro momento, o Prof. Mário me pediu que criasse uma proposta de iluminação, atendendo à sequência das cenas e ganhando liberdade, também, de experimentação de algumas ideias para que, no ensaio seguinte, assistíssemos ao primeiro esboço já com a presença da luz. Organizei, então, um primeiro plano de iluminação, montado apenas na varanda da Sala Ana Carneiro<sup>5</sup> - ressalto que nesse plano de iluminação não houve nenhum equipamento montado em torres, no chão ou qualquer posição dentro do espaço de cena.

No ensaio seguinte, no qual seria reapresentada a sequência de cenas com os esboços do plano de luz, a aula se deu de outra forma: alguns estudantes não tinham comparecido, impedindo que as cenas fossem apresentadas com a luz. Para que o trabalho de montagem na sala não fosse desperdiçado, usamos as luzes dispostas naquele dia para o momento de aquecimento e improvisação dos atores e atrizes presentes no encontro. Era de prática do processo que o elenco tivesse, em todos os ensaios práticos, um momento inicial de aquecimento vocal, ministrado pela Prof<sup>ª</sup>. Dirce Helena, e um aquecimento corporal com estudos de consciência e criação através da relação entre corpos e espaço – este ministrado pela coreógrafa Nina Tannús.

Naquele dia, por mais que as cenas não tivessem acontecido como planejado, o aquecimento todo teve interferência da luz proposta, produzindo nos atores e atrizes que ali estavam uma tomada de consciência da relação entre seus corpos e os pontos iluminados ou escuros da sala. Algo neste ensaio não estava de tudo perdido. Minha presença na mesa de iluminação, operando e improvisando com a luz, definia ali um contato direto na improvisação. Essa presença foi percebida pelos atores e atrizes na observação do espaço, identificando quais momentos seus corpos eram iluminados ou não e percebendo a influência da luz no espaço, mesmo que esta não estivesse revelando sua fonte luminosa – um refletor ou uma lâmpada, por exemplo. Era um primeiro diálogo estabelecido entre luz, espaço e ator/atriz. Entendíamos naquela prática como se dava tal relação, através do princípio de “Sim, e” (JOHNSTONE,

---

<sup>5</sup> A “Sala Ana Carneiro”, antes conhecida como “Sala de Encenação”, ganhou esse nome em homenagem à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Carneiro, recém aposentada do Curso de Teatro – IARTE/UFU. A sala faz parte do “Laboratório de Interpretação e Encenação – LIE”. Este laboratório é formado por duas salas, onde acontecem aulas práticas e as apresentações de espetáculos. Em ambas as salas existem uma varanda à 6 metros de altura, equipada para montagem de equipamentos de iluminação. Além disso, o laboratório conta com uma sala técnica para armazenar os equipamentos e realizar operações de luz, um camarim e uma sala pequena que é usada para armazenamento de objetos de cena usados durante o semestre.

1990), compreendido como a proposição de estímulos, aceitação deles e a resposta como um novo estímulo.

Em minhas anotações no caderno de processo encontro os seguintes trechos: “pensar em composição de luz que não crie hierarquia espacial”<sup>6</sup>, entendendo essa hierarquia como “delimitar/impôr espaços com materiais de iluminação”<sup>7</sup> e “cuidar para que a iluminação não vire refém e fique aquém do processo de criação”<sup>8</sup>. Minha preocupação nesse momento era de que a luz não limitasse o espaço de improviso em algumas áreas iluminadas, ao passo que também não ficasse refém só do desejo de uso de tais espaços pelos atores e atrizes.

Quando voltamos para o segundo semestre da montagem, algumas pessoas do elenco não retornaram, seja por conta de reprovação na disciplina, mudança de curso ou até mesmo desistência por motivos pessoais. Os professores e a professora responsáveis pela disciplina haviam organizado, nas férias, uma proposta de sequência das cenas já com trechos destacados para o elenco – algumas obras de Shakespeare foram adicionadas nas seleções da dramaturgia. Dentro dessa proposta havia também as indicações já direcionadas aos grupos, duplas ou solos, dando ao elenco uma noção cada vez mais concreta do roteiro geral. Nesse sentido, a maioria dos grupos montados nos *workshops* foram desfeitos para que a nova formação pudesse acontecer. Com essa nova sequência, os atores e atrizes seguiram até o final do processo já sabendo qual cena iria trabalhar e quem faria parte de seu grupo, podendo assim, se debruçar sobre o estudo da obra selecionada e se concentrar na criação da sua cena.

A única alteração relevante que houve no roteiro foi devido à desistência de um membro do elenco às vésperas da estreia. Com isso, um trecho de *Coriolano*, entre as Cenas VI e VII, foi cortado do roteiro e a Cena XIV, que antes seria feita por esse membro, entrou no roteiro como um áudio em off, enquanto o elenco construía uma imagem que se relacionava com o texto. A ordem final das cenas foi a seguinte:

---

<sup>6</sup> Este trecho é uma anotação feita no dia 21 de março de 2019, retirada do meu caderno de processo. Ver Apêndice nº 2.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem.

<b>CENA</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO</b>	<b>TEXTO SELECIONADO</b>
I	Prólogo do espetáculo	Hamlet – Ato 3
II	Cena 1 - Bruxas	Macbeth – Ato 1, cena 1
III	Solo – Lady Macbeth	Macbeth – ato 1, cena 5
IV	Otelo e Desdêmona	Otelo, o mouro de Veneza – ato 5, cena 2
V	“Haverá sangue.”	Macbeth – Ato 3, cena 4
VI	Cena 2 – bruxas	Macbeth – Ato 1, cena 3
VII	Anne e Ricardo	Ricardo III – ato 1, cena 2
VIII	“Ser ou não ser.”	Hamlet – Ato 3, cena 1
IX	Otelo e Iago	Otelo, o mouro de Veneza – ato 3, cena 3
X	Cena 3 – Bruxas	Macbeth – Ato 3, cena 5
XI	Petrúquio e Catarina	A Megera Domada – ato 2, cena 1
XII	Cena 4 – Bruxas	Macbeth – Ato 4, cena 1
XIII	Isabela e Ângelo	Medida por Medida – Ato 2, cena 4
XIV	Áudio off	Coriolano – trecho em inglês
XV	Solo “A Tempestade”	A Tempestade – Ato 3, cena 1

Quando fiz uma primeira avaliação da pesquisa com a Camila Tiago, disse para ela que por mais que existisse uma relação de criação estabelecida nos momentos de improvisação, durante o aquecimento, eu sentia falta de ser presente na construção das cenas. Sentia que

minhas interferências ainda eram tímidas, considerando que os estudos de textos em cena avançavam. Era como se minha relação no jogo com os atores se desse no início do ensaio e quando passasse para o segundo momento, onde estavam ensaiando as cenas, eu não estivesse participando e interferindo na elaboração delas.

A minha sensação propondo o plano de luz na semana passada foi de invisibilidade das relações e de jogo com os atores.

Sinto que no decorrer do processo eles estão em um momento de relação com o texto. Eles estão em um processo de decorar o texto e com isso o foco está nesse trabalho com a palavra.

Como uma consequência possível disso, as proposições do treinamento da Nina, as propostas de relação, composição e cruzamento do Narciso e as possibilidades de relação com a luz se dão num segundo plano.

Nesse processo o texto tem necessidade de estar fluido nos atores para que eles explodam nas outras relações com luz, com cenário, com espaço, com composição, com os corpos etc.

Quando o Narciso pede que os atores coloquem suas necessidades em jogo, eu enquanto iluminador, entendo e tenho a vontade de participar do mesmo movimento: se propor um plano de luz para jogo não influencia no trabalho dos atores (no jogo com os elementos), então vou propor um plano de luz que passe a interferir na cena de modo mais ativo, fazendo com que a luz passe a fazer parte da cenografia também.<sup>9</sup>

Em resposta, a Camila me disse que eu precisava então encontrar uma forma de me fazer presente, se essa era minha necessidade e que, a partir disso, começasse a concretizar as ideias que havia recolhido nas minhas primeiras referências. Já era chegada a hora de começar a propor elementos para criação da luz que fossem além dos pedidos dos professores. Se meu desejo era de que a presença da luz fosse notada na sala de ensaio, eu deveria então encontrar um meio de que ela se fizesse presente no cotidiano daqueles encontros. Algumas regras que eu estava criando na minha cabeça precisavam deixar de existir, tais como não fazer interferências bruscas no espaço de cena, ou limitar a área de atuação em duas fontes luminosas mais focadas. Foi então que comecei a concretizar as referências mencionadas anteriormente e as do meu repertório artístico, em novas propostas de planos de iluminação para as improvisações.

---

<sup>9</sup> Este trecho é uma anotação do dia 17 de abril de 2019, retirada do meu caderno de processo. Ver Apêndice nº3.

Quando comentei anteriormente sobre um enorme lustre, com possibilidade dos atores escalarem, não foi só um exemplo aleatório. Em uma das conversas com o cenógrafo Edu Silva, mencionei esse desejo e, depois de avaliar as condições estruturais e orçamentárias que tínhamos, percebemos que não haveria essa possibilidade, por mais que ela nos parecesse interessante.

Nesse sentido, nem cheguei a mencionar outra ideia que havia tido a partir das minhas seleções de materiais. Esta me parecia ser mais mirabolante ainda do que pendurar um lustre de três ou quatro metros na sala. A ideia era de que houvesse uma quantidade grande de velas espalhadas nas periferias da cenografia. Junto a isso, queria ter a possibilidade de controle dessas velas na minha operação, sendo capaz de acendê-las e apagá-las quando quisesse e, ainda, trabalhar com suas intensidades.

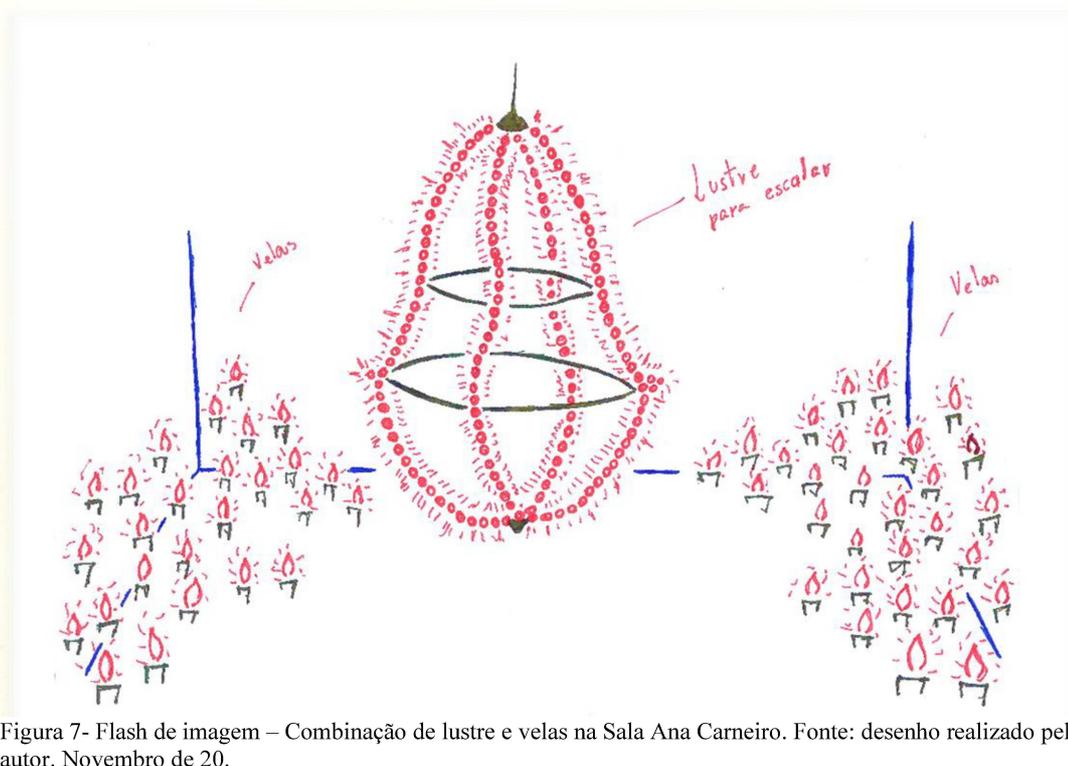


Figura 7- Flash de imagem – Combinação de lustre e velas na Sala Ana Carneiro. Fonte: desenho realizado pelo autor. Novembro de 20.

Acredito que para realizar tal feito, precisaríamos construir um sistema de iluminação a gás na sala que comportasse a quantidade de chamas desejadas no espaço, além de nos organizarmos com gastos para tal construção e para garantir a segurança de toda equipe em cena. Não via outra possibilidade de controlar as chamas dessas várias velas. Isso significa que duas imagens foram descartadas dessa possibilidade, porém as referências do fogo e do lustre ainda permaneciam evidentes nos meus desejos de criação.

O lustre era presente por conta da minha investigação acerca do que identificar como relação de poder através da luz. Para mim, ter um símbolo penetrando o “espaço ‘dramático’” (SIMÕES, 2008, p. 160) poderia trazer a relação de hierarquia que eu buscava. Nos estudos de seleção de materiais sempre me vieram à mente salões de palácios e salas de reuniões com diversos modelos de lustres, marcando a luxuosidade desses lugares e também as classes sociais que os frequentam.

Por sua vez, o símbolo do fogo se dava pelo *flash* de imagem vindo das cenas das bruxas de Macbeth, que foram selecionadas para o espetáculo. A chama me remetia ao poder de dominação daquelas bruxas, trazendo uma fonte de luz que se contrapunha à do lustre. Para mim, quando se tratava de luz, era a relação principal de poder que havia encontrado. O lustre, como esse símbolo de poder vindo de altas classes sociais, e o fogo, como um símbolo do poder sobrenatural das bruxas, sobre o qual o ser humano não tem controle.

Avalio que, a partir desse momento, a relação entre iluminação e cenografia passa a ser cada vez mais consistente, partindo da noção de que os equipamentos de luz usados em cena, quando expostos a visão do público, se tornam parte da cenografia. Nessa perspectiva, de acordo com CRAIG (1963, p. 162, apud SIMÕES, 2008, p. 139) “entendo por cenário tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos”.

A dúvida aqui era: como traduzir essas primeiras ideias em novas propostas possíveis de serem realizadas?

O LIE tem algumas extensões grandes, com soquetes E27<sup>10</sup> em uma das extremidades. Havia, assim, a possibilidade de colocar algumas lâmpadas nessas extensões e pendurá-las na sala de ensaio. Encontrei nessa alternativa uma possibilidade de traduzir a presença dos lustres por meio de fontes luminosas penduradas no espaço. Como essas lâmpadas seriam menores que a proporção do lustre dos meus desejos, optei por invadir o espaço de cena com algumas dessas lâmpadas, deixando-as na altura do elenco, de modo que conseguissem manuseá-las também. Nos soquetes usei as lâmpadas “PAR 38” e “PAR 20”.

Além dessas extensões, o laboratório tinha acabado de receber a doação de alguns lustres da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mara Leal. Eram lustres de ferro, menores que 1 metro de altura. Cada lustre tinha como possibilidade o uso de quatro a cinco lâmpadas. Para que eles fossem usados, precisávamos refazer a ligação dos fios com novas tomadas para conectar em extensões

---

<sup>10</sup> O tamanho de soquete E27 é o convencional, para uso em residência.

simples. Precisávamos também dar um acabamento estético a eles, deixando-os prontos de acordo com a encenação que estava sendo construída. Junto a Camila e Edu, reformamos, pintamos e subimos os lustres na sala, posteriormente.

Minha primeira proposta dentro disso é a ideia de poder dos lustres como símbolo desses espaços de poder.

Como não tenho os lustres, quero colocar pelo espaço da sala algumas lâmpadas em diversas alturas e posições da área de espaço. Junto com elas, o laboratório está com dois candelabros [lustres] que também quero colocar, na mesma ideia das lâmpadas.

Outra ideia, já diferente das lâmpadas, é colocar materiais no chão:

- ribaltas
- PAR 64 foco 5 na torre em posição de X<sup>11</sup>

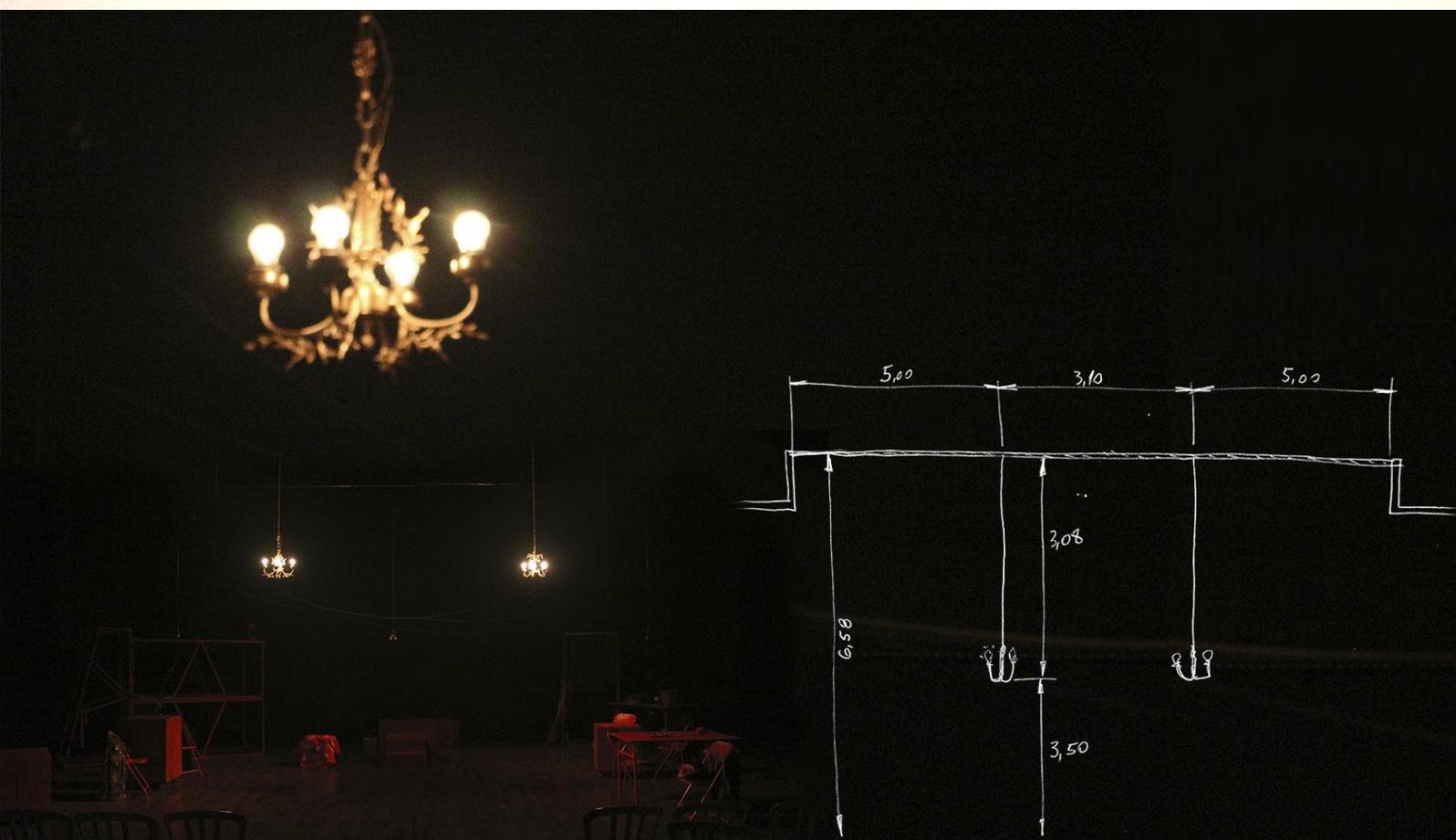


Figura 8 - Lustres pendurados na Sala Ana Carneiro. Fonte: Fotografias: Alessandro Carvalho. LAACênicas. Julho de 19; Desenho sobreposto: desenho feito pelo cenógrafo Edu Silva. Maio de 19.

<sup>11</sup> Este trecho é uma anotação do dia 17 de abril de 2019, retirada do meu caderno de processo. Ver Apêndice nº4.

Concomitantemente ao processo de reforma e acabamento dos lustres, outra referência também era transformada: a partir do desejo de ter várias velas na periferia da cena, pensei na seguinte possibilidade, como concretização da imagem que buscava, de construir várias ribaltas de 8 a 10 lâmpadas e distribuí-las no entorno da área de atuação, como se formasse uma moldura, um cercado dessa área. Com essas ribaltas ligadas na mesa de operação, usando lâmpadas incandescentes com a possibilidade de dimerização, acreditei que a composição da imagem se realizaria. Quando fiz a consulta ao LIE, para saber se existia material suficiente para construir uma quantidade grande de ribaltas, me deparei com a possibilidade de serem feitas apenas duas ribaltas com 10 lâmpadas cada – havia algumas luminárias de outro espetáculo, que foram desmontadas para que pudéssemos usar os soquetes delas na confecção dessas ribaltas.

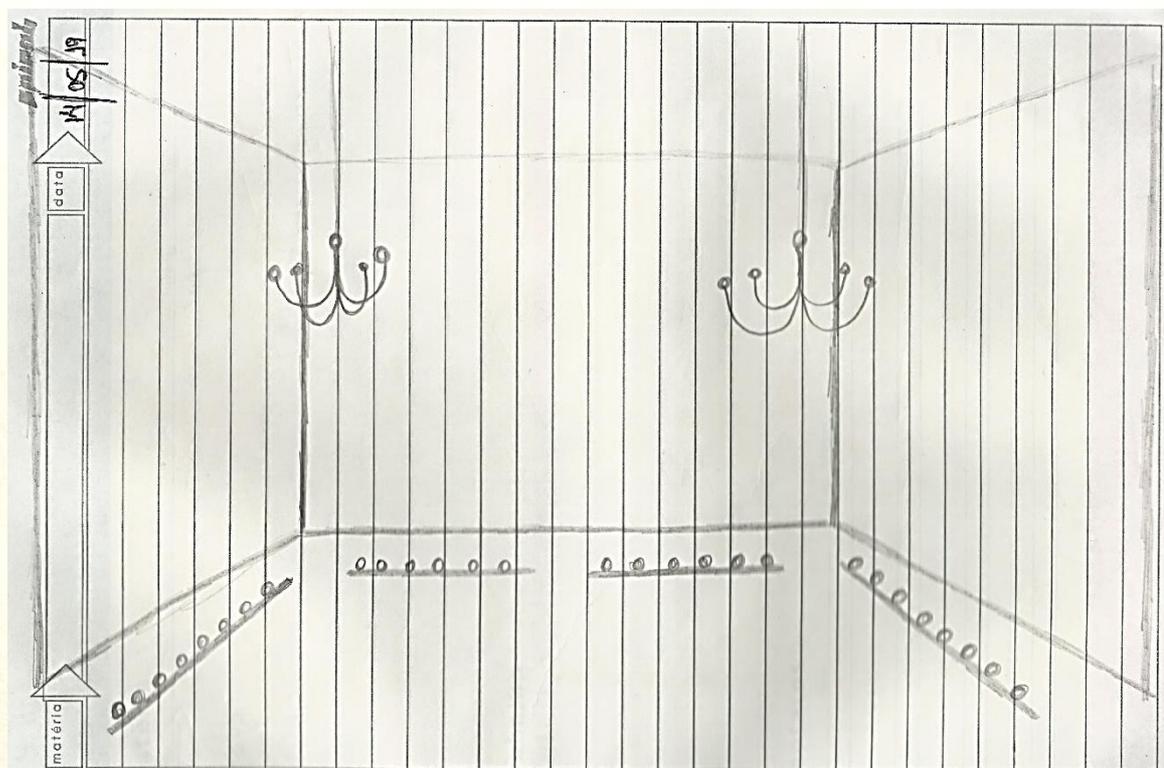


Figura 9 - Trecho retirado do caderno de processo em 14.05.19. Fonte: Arquivo pessoal. 14.05.19

Enquanto os lustres e as ribaltas não ficavam prontos, as extensões com lâmpadas já começavam a fazer parte dos ensaios. Simultaneamente a isso o Edu Silva começou a propor algumas intervenções no espaço de cena, por meio de estruturas modulares de madeira, como testes de outros possíveis níveis de atuação, fazendo com que o elenco também explorasse esses

elementos novos. Comecei testando uma extensão no centro da área de atuação com uma lâmpada “PAR 38”. Depois inseri mais uma lâmpada “PAR 38” e outras sete lâmpadas “PAR 20”, que compunham com os espaços propostos pelo elenco em resposta aos objetos cenográficos.

A escolha dessas lâmpadas se deu pela relação de parentesco com os refletores “PAR 64”, considerando terem a mesma temperatura de cor e qualidade luminosa, porém sendo de tamanhos menores – possíveis de serem penduradas por extensões com soquetes. Além disso, meu desejo inicial era de que fossem todas lâmpadas “PAR 38”, porém o LIE contava com apenas 2 disponíveis. Para não abrir mão do uso delas, optei por inserí-las junto as “PAR 20”. Escolhi a posição central e a posição acima de uma estrutura de cenário para as “PAR 38”, por visualizar, no decorrer das cenas, que nesses dois pontos havia vários momentos em que as cenas aconteciam em conexão, abaixo dessas duas lâmpadas.

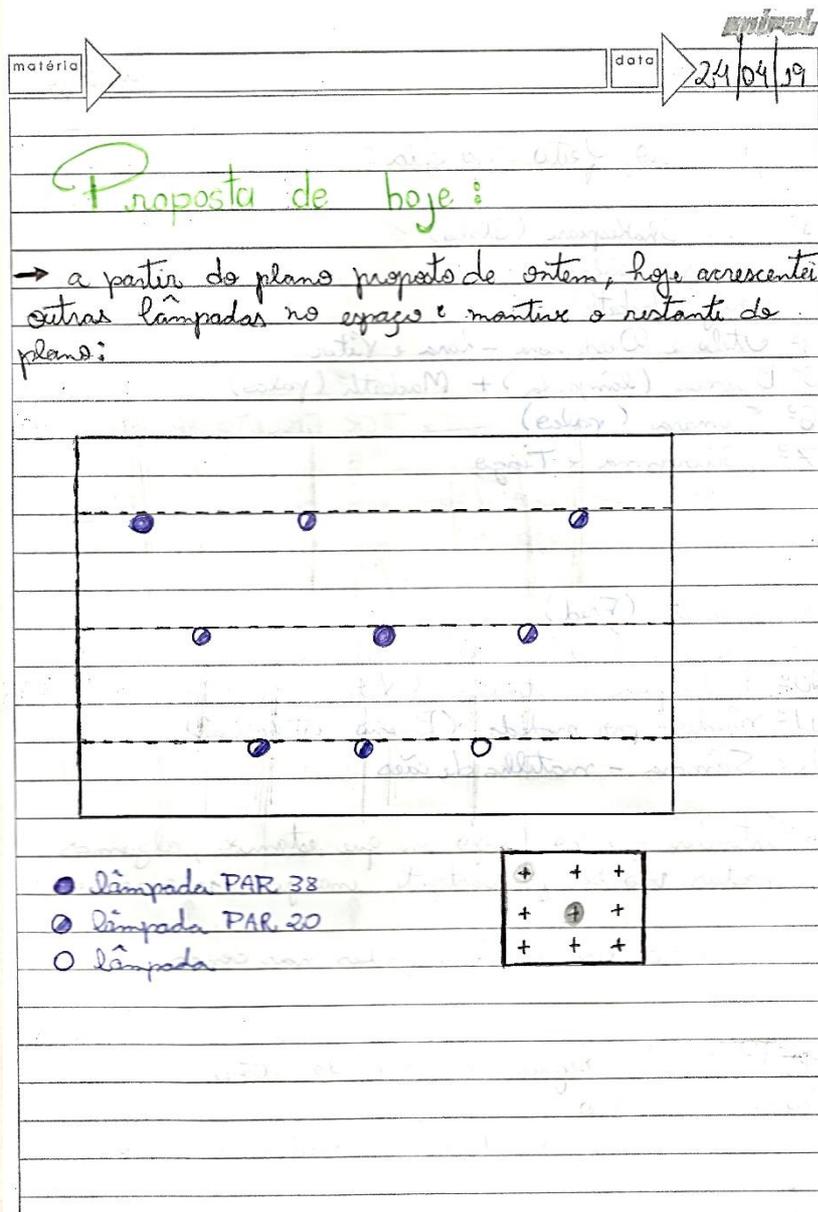


Figura 10 - Trecho retirado do caderno de processo em 24.04.19. Fonte: Arquivo pessoal. 24.04.19

Usar essas lâmpadas dava ao elenco a possibilidade de experimentações na relação com o espaço, tratando-as como aliadas de suas proposições ou como obstáculos a serem desviados; na relação de poder entre atores e atrizes estabelecidas pelas possíveis simbologias construídas; e na relação comigo enquanto operador da luz nas improvisações, refletindo essas mesmas relações de poder.

Com essa proposta das lâmpadas estarem próximas, ao alcance das mãos, outras percepções eram suscitadas: “com isso as cenas começaram a ganhar aquele espaço”<sup>12</sup>; “nas alturas que elas estão me trazem uma imagem mais

próxima, um teto mais baixo, algo mais ‘dentro da sala sem ninguém poder saber’<sup>13</sup>; “outra imagem que me vem é a das velas e essas cores [branco amarelado produzido pela lâmpada incandescente] me remetem a [luz produzida por] esse fogo”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Este trecho é uma anotação do dia 23 de abril de 2019, retirada do meu caderno de processo. Ver Apêndice nº 5

<sup>13</sup> Este trecho é uma anotação do dia 23 de abril de 2019, retirada do meu caderno de processo. Ver Apêndice nº 6.

<sup>14</sup> Idem.

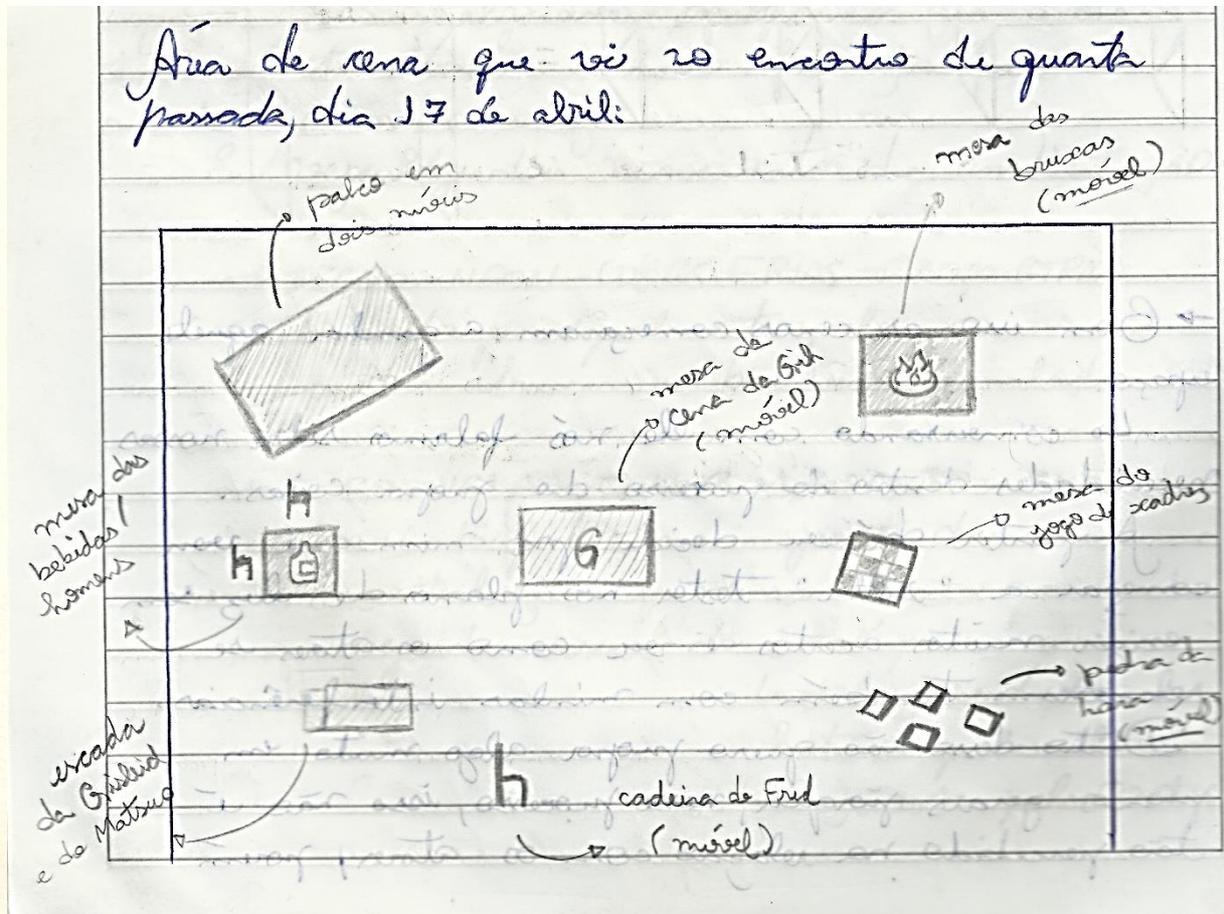


Figura 11 - Trecho retirado do caderno de processo em 23.04.19. Fonte: Arquivo pessoal. 23.04.19

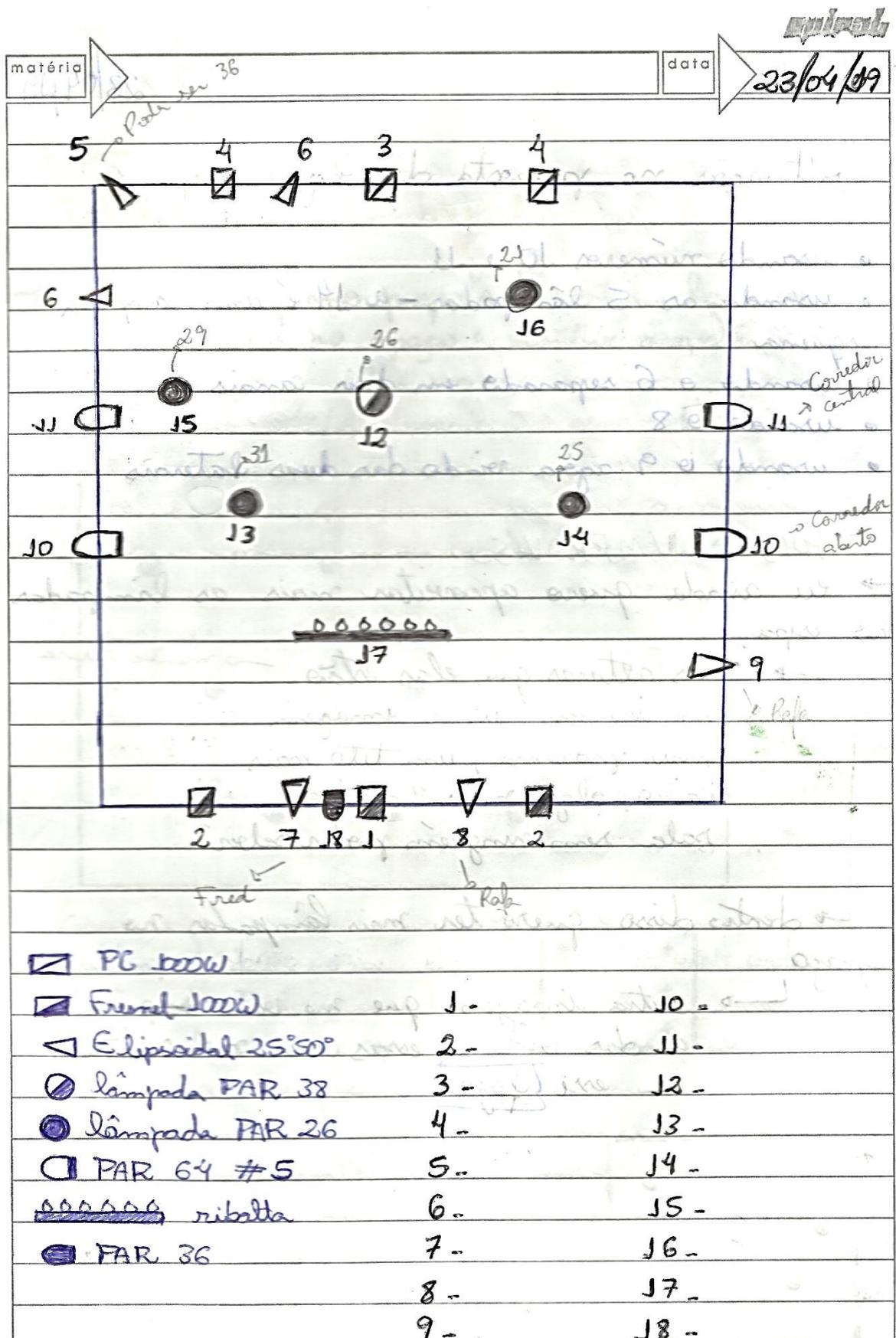


Figura 12 - Trecho retirado do caderno de processo em 23.04.19. Fonte: Arquivo pessoal. 23.04.19

Desenhar a área de atuação simultaneamente, pelos objetos cenográficos e pelos pontos de luz das extensões, trouxe cada vez mais ao elenco a apropriação daquela geografia que se formava. Aos poucos, as cenas ganhavam seus locais de atuação no espaço, estabelecendo cada vez mais um fluxo de movimentação do elenco e, conseqüentemente, definindo os espaços que precisavam, ou não, ganhar a atenção da luz.

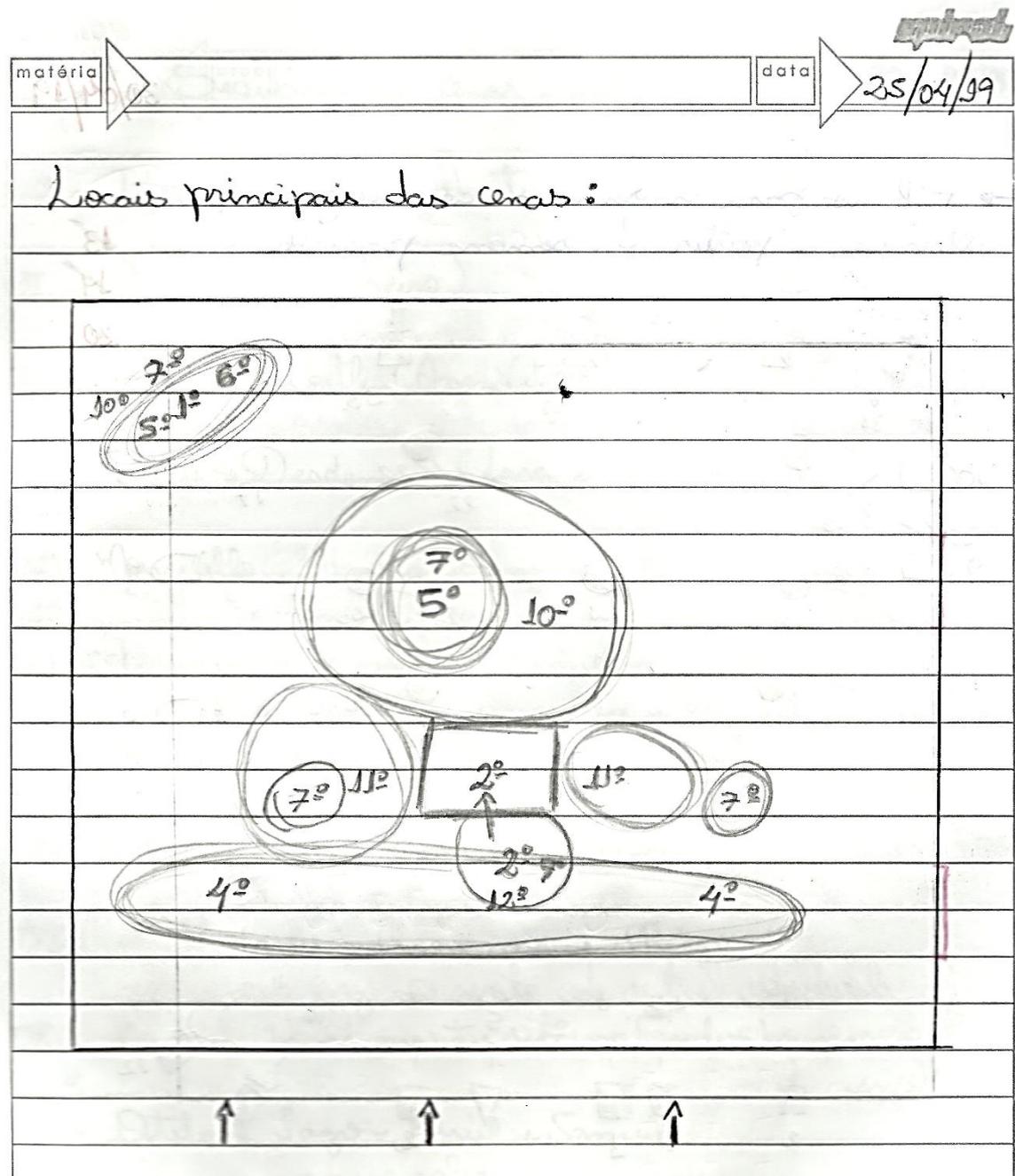


Figura 13 - Trecho retirado do caderno de processo em 25.04.19. Fonte: Arquivo pessoal. 25.04.19

## SEGUNDA PORTA OS *FLASHES* COMO REFERÊNCIA

Evidentemente a luz não será imaginada tal qual se passa na mente do iluminador, mas pelo menos suas bases estéticas e sensoriais são minimamente transmitidas para enriquecer os processos criativos dos demais elementos cenográficos do espetáculo. (MOURA, 2014, p. 70)

Como explicado anteriormente, dentre as referências que eu havia coletado para o repertório de criação da iluminação do espetáculo *UAI Shakespeare*, existiam algumas imagens que se realizavam na minha interpretação pela escuta das leituras dos textos. Durante toda minha investigação chamei essas interpretações de “*flashes* de imagens”.

Esses *flashes* começaram a surgir mais efetivamente no segundo semestre da montagem, quando os trechos dos textos selecionados para o roteiro final eram repetidos incansavelmente na sala de ensaio. Essas repetições aconteciam apenas pelas falas das personagens, excluindo do momento de leitura em voz alta as rubricas dos textos. Isso é um dado importante na captura desses *flashes* de imagens, pois, até a seleção dos trechos específicos do roteiro final, eu não tinha lido nenhuma das obras escolhidas para a montagem.

Quando os trechos foram propostos no segundo semestre acabei optando, até mesmo pelo fluxo dos ensaios, por ouvi-los ao invés de lê-los. Com isso, eu teria a chance de ouvir a sequência dramaturgica da peça e entender o raciocínio por trás da sequência estabelecida. Como possível consequência, não ler as obras por completo não me daria total apropriação do universo dramaturgico por trás de cada peça escrita. Percebo que tal opção não significa erro ou acerto no trabalho e tenho consciência de que, a partir do caminho escolhido, poderiam surgir diferentes reverberações no meu processo criativo que me levariam a chegar a diferentes resultados.

As capturas de *flashes* foram feitas através das minhas sensações ao ouvir o elenco experimentando, na voz, aquelas palavras. Os timbres, volumes, intensidades, velocidades e emoções produziram imagens até mesmo diferentes das propostas pelas rubricas dos textos. Como já mencionado neste trabalho, um exemplo concreto de captura de um *flash* de imagem se dá ao ouvir o trecho que abre a peça *Macbeth*:

## PRIMEIRO ATO

### CENA I

*No pântano.*

*Trovões e relâmpagos. Entram três Bruxas.*

**PRIMEIRA BRUXA** – Quando nos encontraremos as três, uma próxima vez? Ao som dos trovões, à luz dos relâmpagos, em meio à chuvarada?

**SEGUNDA BRUXA** – Quando o tumulto tiver passado, quando estiver perdida e vencida a batalha.

**TERCEIRA BRUXA** – Isso se dará antes do pôr-do-sol.

**PRIMEIRA BRUXA** – Em que lugar?

**SEGUNDA BRUXA** – No pântano.

**TERCEIRA BRUXA** – Onde nos encontraremos com Macbeth.

**PRIMEIRA BRUXA** – Não deixarei de comparecer, cinzento gato meu.

**TODAS** – Estou indo. Meu sapo está a coaxar:  
O belo é podre, e o podre, belo sabe ser;  
Ambos pairam na cerração e na imundície do ar.

[*Saem.*]

Figura 14 - Trecho do 1º ato, cena 1 de Macbeth. Fonte: trecho disponibilizado em arquivo, pelo Prof. Mário Piragibe. 04 de setembro de 2018

Por mais que as bruxas combinem entre elas que seu próximo local de encontro seria o pântano, a imagem principal que se formava em minha mente era de uma gruta úmida, iluminada por algumas velas, fogueira e a luz da lua entrando por algumas rachaduras.

Outros dois *flashes* muito claros para mim se formam através dos seguintes trechos das peças *Otelo*, *o mouro de Veneza* e *Ricardo III*:

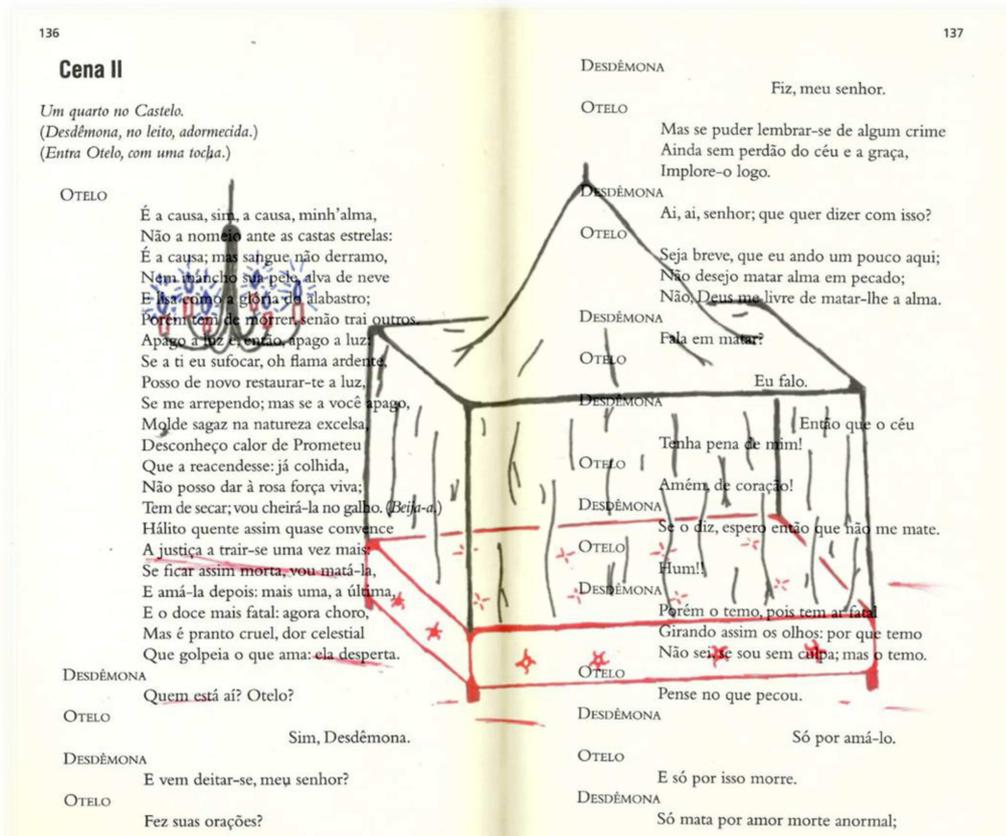


Figura 15 - Colagem de imagens III – Flash de imagem da cena de Oteلو e Desdêmونا. Fontes: Desenho realizado pelo autor. Arquivo pessoal. Novembro de 20; Trecho do 5º ato, cena 2 de Oteلو, o mouro de Veneza. Fonte: trecho disponibilizado em arquivo, pelo Prof. Mário Piragibe. 04 de setembro 2018.

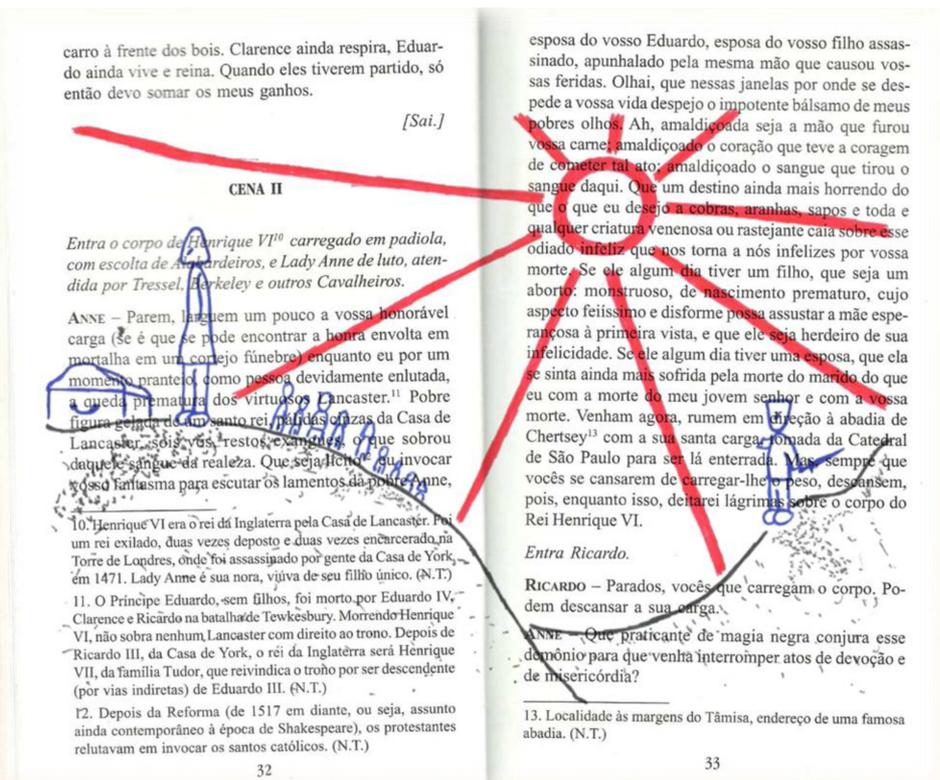


Figura 16 - Colagem de imagens IV – Flash de imagem da cena de Anne e Ricardo III. Fontes: Desenho realizado pelo autor. Arquivo pessoal. Novembro de 20; Trecho do 1º ato, cena 2 de Ricardo III. Fonte: trecho disponibilizado em arquivo, pelo Prof. Mário Piragibe.

O *flash* obtido pela peça *Otelo, o mouro de Veneza* propunha, pela imagem formada, a existência de quase nenhum ponto de luz dentro do quarto das personagens, produzindo uma penumbra no ambiente. A imagem de um véu cobrindo a cama me remetia cada vez mais ao espaço da clausura vivida por *Desdêmona* naquela cena. Para mim, essa referência me trazia a sensação de confronto e ameaça secretos, em meio ao segredo da relação entre as duas personagens no quarto, naquele momento.

Já no trecho de *Ricardo III*, a imagem era de um cortejo fúnebre das personagens sob um sol escaldante, ressaltando, na minha captura de imagem, o brilho dado pela luz do dia, que trouxe para as propostas de luz – e até de uso de filtros de cor – uma percepção de cenas mais claras aos olhos do público. Para concretizar essa cor nas luzes, comecei experimentando o filtro de cor *Cholocate* – nº 156, da “Lee Filters”. Na relação com as cores dos figurinos, esse filtro de cor transformava quase todos os tons de vermelho das roupas em marrom. Partindo do raciocínio sobre cor luz e cor pigmento, apresentado por Israel PEDROSA em “Da cor à cor inexistente”, de 2010, optei pelo uso do filtro de cor *Bastard Amber* – nº 162, também da “Lee Filters”.

Desta vez, por ter em seu gráfico uma reprodução maior da cor em relação ao gráfico do filtro anterior, as chances de realce da cor vermelha dos figurinos seriam maiores. Consideramos aqui que esta foi uma análise a partir da percepção visual da influência da cor luz sobre a cor pigmento. Não houve, nessa perspectiva, uma análise apurada da composição de cores pigmento de cada figurino ou tinta usada nos cenários, apenas dos índices de reprodução de cor dos filtros utilizados.

Creio ser importante, nesse momento da pesquisa, compartilhar minha condição com relação à percepção das cores: por mais que não tenha sido diagnosticado, realizando alguns testes, até mesmo no livro de PEDROSA, percebi um certo grau de daltonismo na minha visão. Essa condição me faz trabalhar com cores na minha criação por meio das numerações e nomes dos filtros de cor, relacionados às percepções e sensações que tal cor me causa. Além disso, há um estudo desenvolvido, a partir do livro do mesmo autor, sobre absorção e reflexão da cor luz sobre a cor pigmento.

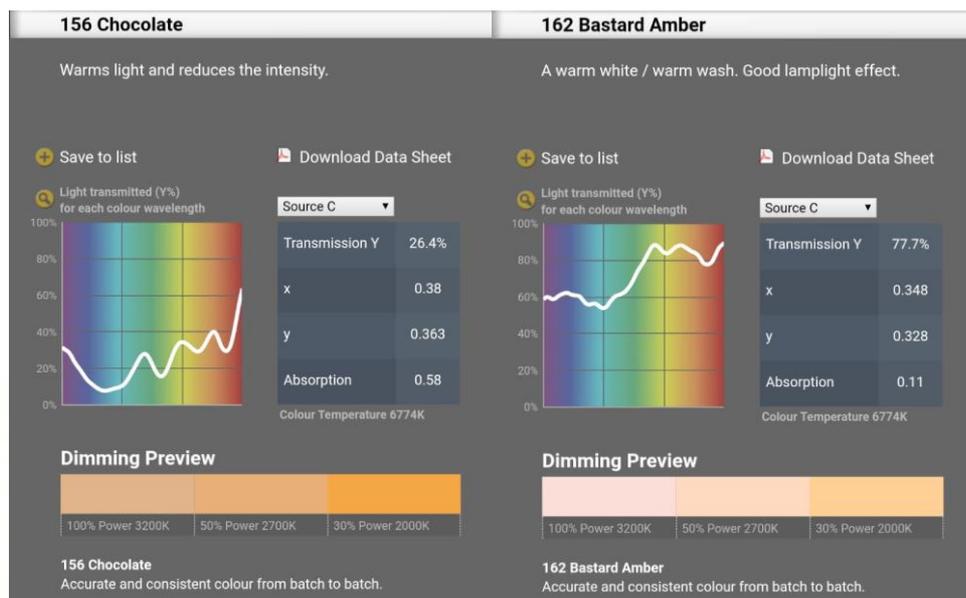


Figura 17 - Comparação de gráficos dos filtros de cor nº 156 e nº 162. Gráfico do filtro de cor nº 156. Fonte: <https://www.leefilters.com/lighting/colour-details.html#156>, acessado em novembro de 20. Gráfico do filtro de cor nº 162. Fonte: <https://www.leefilters.com/lighting/colour-details.html#162>, acessado em novembro de 20.

Esse mesmo plano de luz com o filtro de cor *Bastard Amber* – nº 162 serviu, posteriormente, ao trecho da Cena XI do espetáculo, no qual, na mesma proposição de luz, com variação de intensidade luminosa dos refletores, compunha o ambiente em que *Petrúquio* se declara à *Catarina*. Essa pequena alteração se deu através do processo de operação da luz, o qual vou narrar a seguir, na próxima porta de entrada da pesquisa.

A captura dessas imagens me serviu como apoio para as propostas que fiz durante os planos de iluminação para improvisação, me ajudando a encontrar possibilidades de cores para as luzes do espetáculo e de efeitos que eu gostaria de produzir em cena. Tais proposições foram incorporadas nos planos de iluminação e postas em experimentação, servindo inclusive para criar cenas em outros momentos do espetáculo que não tinham seus *flashes* capturados ou referências iniciais coletadas.

Foi através da seleção dessas referências de equipamentos e pontos de luz, advindos dos *flashes* de imagem, que construí os novos planos de iluminação para improvisação. A partir dessa concretização das referências foi que comecei a testar e confirmar algumas ideias que ainda não tinham sido testadas. Ao passo que estávamos, com a quantidade de elementos que o Prof. Narciso precisava administrar para composição da encenação do espetáculo, propostos por mim, pelo Edu Silva e pela figurinista Letz Pinheiro, não cabia querer testar outras possibilidades completamente novas. Tudo em cena agora precisava ser testado e transformado a partir do que já existia, tendo em vista que já estávamos definindo o espetáculo e que não havia brecha para produzir novas ideias.

## TERCEIRA PORTA – PRINCÍPIO DA OPERAÇÃO DE LUZ

A criação de iluminação, nesse sentido, pode utilizar os elementos visuais e pictóricos sem, no entanto, esquecer as peças fundamentais que compõem essa criação, ou seja, os limites de até onde a pesquisa pictórica para o desenvolvimento de poéticas criativas pode chegar, em relação à própria expressividade das cenas como um todo. (PEREZ, 2012, p. 10)

Os planos de iluminação começaram, aos poucos, a se fechar nas referências que eu tinha selecionado. Estava usando as lâmpadas penduradas como proposta de interferência direta de objetos com fontes luminosas; os lustres, já pintados, estavam instalados na sala para que eu pudesse usá-los; as duas ribaltas já tinham sido construídas e também já faziam parte dos ensaios; e, por mais que eu tivesse dificuldade em experimentar cores nas luzes, algumas propostas já estavam sendo feitas – como era o caso da Cena VII – Anne e Ricardo.

Havia cenas do espetáculo que estavam com o trabalho mais avançado que outras, tendo as posições de refletores, cores das luzes e operação mais definidas e, com isso, a possibilidade de entrada de novos elementos, como tentativa de criação de luz para cenas que ainda não tinham a iluminação mais estabelecida, ia reduzindo cada vez mais.

Dentro do roteiro final de sequências das cenas existem quatro momentos de entrada das bruxas. Essas cenas foram criadas e executadas por quatro pessoas do elenco. Seus movimentos durante toda a ação das cenas aconteciam de modo a transitar pelos outros núcleos, realizando, a meu ver, o desejo do Narciso de que a trajetória do espetáculo se desse como engrenagens de uma máquina em funcionamento. Traduzindo para as minhas percepções, era como se todo o “espaço ‘dramático’” (SIMÕES, 2008, p. 160) fosse no covil dessas bruxas e as trajetórias de todas as personagens fossem regidas por elas, através de seu caldeirão.

O Narciso havia feito o seguinte pedido para esse grupo, no início do segundo semestre: “Quero ver a primeira cena das bruxas acontecer como se vocês fossem todas amiguinhas conversando no banheiro de uma balada”.

No dia em que houve a primeira resposta ao estímulo de Narciso, eu cheguei a montar um plano de luz para que os atores e atrizes pudessem apresentar seu experimento de cena já com uma atmosfera de “banheiro de balada” mais estabelecida. A cena foi realizada em cima de um dos praticáveis disponíveis na sala, reduzindo àquela área o espaço de cena. Na luz, eu havia proposto alguns refletores na posição de contraluz com cores que me remetiam à balada; e na posição de luz frontal, havia colocado um refletor sem filtro de cor, para que pudessemos ver seus rostos.



Figura 18 - Primeiro experimento – Banheiro das Bruxas. Fonte: Arquivo pessoal. Fotos retiradas em 21.03.19

O estímulo dado por Narciso fez com que meu raciocínio inteiro nas cenas das bruxas fosse de cruzar as referências da caverna – velas, fogueira, tochas, umidade, luz da lua – com as referências da balada – luzes coloridas, neon, fumaça,

brilho, *strobe*, movimento. Essas referências invadiam cada vez mais minhas propostas de iluminação, ao passo que as investigações dos quatro atores/atrizes avançavam.

Comecei a usar luzes gerais com tons de azul escuro (*Dark Blue*, nº 119 – “Lee Filters”) que esfriam as cenas, contrapondo com as cores quentes usadas na cena da *Anne e Ricardo* ou em momentos em que as lâmpadas incandescentes eram acionadas. Encontrei, nesse contraponto, as cores principais das luzes do espetáculo. Essas propostas começaram a fazer parte dos planos de iluminação, se fazendo presentes nas possibilidades de composição de todas as outras cenas. Nesse momento estava mais empenhado em definir, através da operação na mesa de luz, com os equipamentos que já estavam montados, as cenas que ainda não tinham sido resolvidas.

Aqui entra, como princípio para essas experimentações na movimentação de luz, a provocação que o Narciso havia feito no início do processo, no semestre anterior: trabalhar com a percepção do que pode restar de uma cena para outra. Nesse sentido, comecei a experimentar



quais pontos de luz poderiam permanecer de uma cena para outra, fazendo manterem-se vestígios da atmosfera anterior na cena seguinte, ou criando, com a combinação de novos pontos de luz, novas atmosferas para as cenas.

Esse princípio deu para a narrativa da luz o que eu queria enquanto conexão nas mudanças de cena, estabeleceu a ideia de covil das bruxas que eu gostaria de realizar e resolveu cenas para as quais, a princípio, eu não encontrava o que propor, pois não conseguia estabelecer relação com alguns atores nas improvisações, por estarem mais atentos ao estudo dos textos, na minha percepção, do que aos estímulos lançados pelos outros criadores – destaco aqui sonoplastia, preparação de ator e iluminação. Como exemplo concreto de uma luz que resta de uma cena para outra, trago a descrição da sequência entre as Cenas II e III do roteiro final do espetáculo:

A “Cena 1 – Bruxas” acontecia na frente do palco, na parte central. Para tal cena eu estava usando uma luz geral, vinda das laterais esquerda e direita, na cor azul (*Dark Blue*, nº 119); um foco frontal, sem filtro de cor, recortado em formato de quadrado, que delimitava o espaço de atuação; e quatro refletores elipsoidais, dispostos um em cada lateral e dois na contraluz, com filtro de cor vermelho (*Light Red*, nº 182 – “Lee Filters”) e com gobos<sup>15</sup> de riscos, simulando frestas por onde a luz passa.

Quando a cena ia acabando e a atriz da cena seguinte (Solo da Lady Macbeth) começava a se movimentar para iniciar seu texto, eu apagava todos os pontos de luz que estava usando, mantinha apenas as luzes vermelhas com gobo e acionava as ribaltas e a lâmpada pendurada na posição central do espaço. A luz que restava eram os riscos vermelhos. Eles vinham da Cena II e permaneciam durante toda a Cena III, porém a atmosfera que se instaurou foi diferente da cena anterior. A trilha sonora, compondo junto com essa movimentação de entrada no novo ambiente, deu à atriz outra presença para a cena. Se, antes, a cena já tinha um tom de obscuridade, por conta das bruxas, na cena seguinte esse tom se acentuou. Os traços de comicidade presentes na Cena II foram todos encerrados, deixando a Cena III com a atmosfera de loucura proposta pela atriz ao interpretar tal texto.

---

<sup>15</sup> Gobos são moldes circulares, feitos de vidro refratário ou metal (materiais que suportam altas temperaturas), que são utilizados em refletores para projetar imagens no espaço através de desenhos pré-estabelecidos, como estrelas, grades, lua, castelo, árvores, estampas, entre outros.





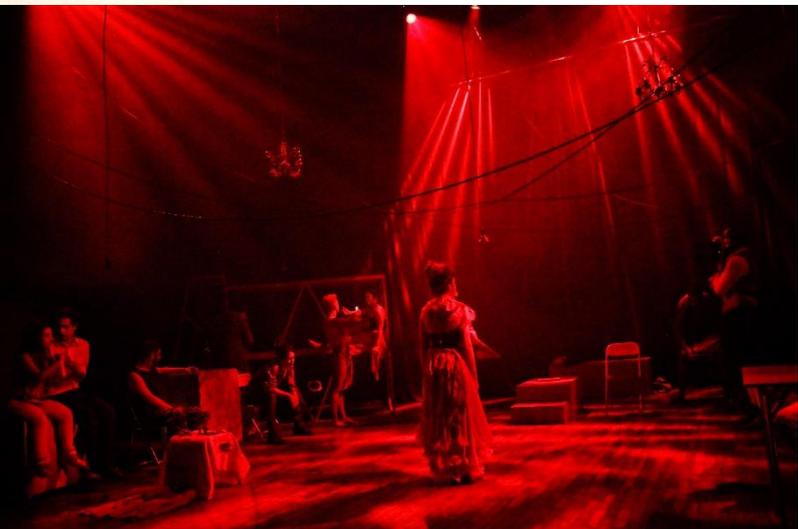


Figura 19 - 8 fotos da transição entre as Cenas II e III. Fonte: LAACênicas. Fotos retiradas em julho de 19.

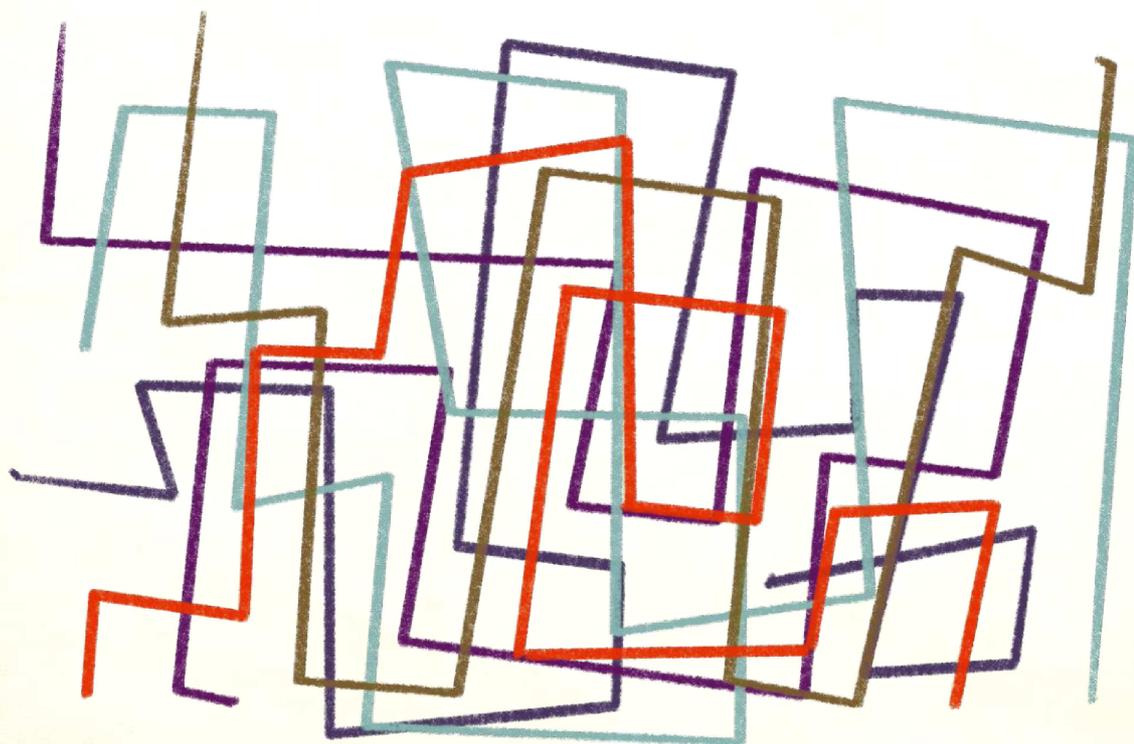
Percebia com essa transição não só uma resposta ao estímulo do diretor como também um princípio que pode ser usado em processos futuros, como experimentação das propostas de luz ou até mesmo como norteador de toda a operação.

Nesse sentido, a mudança na intensidade das luzes gerais de cor âmbar (*Bastard Amber* – nº 162), mencionada anteriormente, na Cena VII – Anne e Ricardo, foi o que compôs com a ideia de um ambiente mais claro, a céu aberto, para a Cena XI – Petríquio e Catarina. Em ambas as cenas eu gostaria de criar a imagem de um espaço externo, porém, com o uso de intensidades diferentes das luzes, a sensação de calor entre as cenas seria, também, diferente.

Foi por meio das improvisações e, posteriormente, com as repetições nos ensaios gerais que testei todas as ideias, sugestões, desejos e dúvidas, me aproximando do que foi o plano final de iluminação do espetáculo *UAI Shakespeare*. Através desses momentos de teste é que pude alinhar todas as imagens que vislumbrei, em uma narrativa através da luz. Essa narrativa foi constituída de atmosferas instauradas pelas escolhas de cor, posição e desenhos dessas luzes; momentos de confronto entre as personagens; instantes em que a relação luz e ator acontecia

de modo a gerar símbolos passíveis de leitura do espectador; e efeitos que compunham dialogaram com os outros elementos da cena.

Hoje, revendo a filmagem de 2019 do espetáculo, identifico momentos em que eu mudaria algum tempo de entrada da luz, o recorte de algum foco, ou até mesmo algum efeito que foi resolvido de outra maneira. Acredito que esse desejo de estar sempre experimentando e investigando novas propostas de criação em iluminação cênica é o que me move enquanto iluminador. É na descoberta e na apresentação de novas possibilidades que amplio cada vez mais meu repertório de possibilidades de criação. E é através de cada processo de criação que percebo em mim a vontade de estar sempre descobrindo novas portas de entradas para além das que já abri em meu percurso artístico.



# CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] a habilidade de apreender algo com profundidade pode estar intimamente ligada à habilidade de nos “ligarmos” amorosamente ao que desejamos assimilar. (PEREZ, 2012, p. 57)

Nesse momento do trabalho, gostaria de voltar com as questões iniciais que me impulsionaram a realizar essa pesquisa: como entender meus procedimentos de criação em iluminação, sendo capaz de sistematizá-los de modo que funcionem em qualquer processo de espetáculo?

Primeiro de tudo: observando os processos de criação os quais participei, inclusive antes e depois do *UAI Shakespeare*, percebi que, por cada trabalho se dar de maneira completamente diferente, não faz sentido querer usar uma mesma metodologia de criação que sirva para cada processo. Acreditei que apenas um processo maior poderia ser o espaço de investigação sobre a iluminação, quando na verdade, essa duração ditaria apenas o tempo que tenho para fazer escolhas dessa criação. A meu ver, seria desrespeitoso com o trabalho usar uma fórmula engessada, sem abrir a escuta para novas possibilidades, e comigo mesmo, enquanto artista que acredita, hoje, em um processo de descoberta da criação através da própria criação.

Por outro lado, tenho tomado consciência de que, a cada novo processo, meu repertório vem se ampliando, com novos meios de me conectar e dialogar com a equipe de criação, novas portas de entrada para minhas investigações e novas maneiras de buscar referências. O exercício de um olhar atento a todos os movimentos que acontecem durante a criação tem sido cada vez mais importante, para que nenhuma possibilidade seja descartada inconscientemente.

É importante ressaltar que, para o espetáculo *UAI Shakespeare*, tive a possibilidade de montar e remontar meus planos de luz a cada mudança que eu fazia, tendo a oportunidade de visualizar aquilo que havia previsto nas minhas anotações – diferentemente de outros trabalhos em que não se tem, a todo o momento, a possibilidade de usar equipamentos de iluminação em todos os ensaios. Nesse sentido, se faz necessário buscar compreender que outras maneiras existem para testar minhas ideias e como fazer presente, dentro da sala de ensaio, os processos de criação dos outros elementos que constituem a cena, além da atuação.

A criação da iluminação, e de todos os outros elementos cenográficos que compõem a cena, são realizadas paulatinamente a cada novo ensaio, como um ator que cria sua personagem. A cena é pensada em sua totalidade onde todos os elementos cenográficos agem juntos construindo a cena. Mesmo que não haja cadeira, mesa ou qualquer objeto que comporá o cenário há sempre uma busca de tentar materializar nos ensaios, aquilo que será de fato a cenografia do espetáculo. Do mesmo modo se dá com o processo da iluminação. Podemos ensaiar com a luz mesmo que os refletores não estejam presentes. É preciso compreender a iluminação cênica como um processo que se desenvolve concomitante a criação das cenas. (MOURA, 2014, p. 65-66)

Percebi, neste trabalho também, a importância de se fazer presente durante a criação, estimulando o ator a assimilar a presença da luz em seu processo de investigação da cena, “uma consciência que só é possível, se ultrapassarmos o pensamento de que iluminação só pode ser materializada através da eletricidade e dos refletores” (MOURA, 2014, p. 66). Nesse sentido, como iluminador, preciso criar maneiras de trabalhar essa luz, seja através de fontes luminosas disponíveis nas improvisações ou nos momentos em que descrevo para o elenco algumas ideias que tenho para suas cenas, levando-os a visualizar, também, a imagem que quero compor com a iluminação.

Entendi nessa montagem que minha carência era de alcançar, na investigação sobre a iluminação, um modo com que ela fosse discursiva, criando, também, percursos narrativos e comunicando enquanto linguagem constitutiva da cena. Meu raciocínio para criação de iluminação hoje, é não só atender às necessidades da direção, ou do contratante, como também de construir caminhos que me levam a integrar o discurso total da obra, fazendo com que a luz seja, também, um componente atuante do espetáculo.

Nessa concepção, concordo quando Cibele Forjaz Simões nos diz que:

A composição do sentido do espetáculo depende do poder de “síntese e sugestão” destes meios expressivos que tocam o espectador através dos seus sentidos, principalmente seus olhos, e, a partir daí, criam uma significação “total”, que engloba a imaginação, a inteligência e a emoção da platéia, de forma a que o espírito humano possa finalmente encontrar-se imerso no sentido profundo da palavra “beleza”. (SIMÕES. 2008, p. 140)

Por fim, enxergo na minha formação que, a cada novo processo estarei me conectando à novos saberes, expandindo meu repertório artístico e que, por isso, não posso deixar de estar com um olhar atento às pistas que o próprio percurso deixa. Percebi que é possível colecionar procedimentos de criação da iluminação a cada novo trabalho. No *UAI Shakespeare* me conscientizei dos seguintes fatos:

- No caso de uma dramaturgia como disparadora da criação, ler o texto na íntegra, de modo a ouvir também do autor da peça o que ele tem à sugerir, é importante. Cabe ao leitor não se deixar prender apenas às indicações do texto, mas sim identificar as pistas visuais deixadas ao longo dele – lugares, tempos, climas, durações, cores e fontes luminosas. Essas pistas, advindas de um universo criado na obra textual, servirão como referencial imagético inicial para trabalho, podendo ser utilizadas, viradas pelo avesso ou descartadas;

- Identificar possíveis fontes luminosas, para além do uso de refletores convencionais da iluminação cênica, pode contribuir com a construção discursiva do espaço cênico. Essas fontes (lanternas, abajures, lustres, velas, ribaltas, farol etc.) ajudam a construir pontos de atenção, camadas visuais no cenário, texturas, profundidade e, também, efeitos por combinações de cores;
- Identificar um ponto central, o qual guiará a construção dessa escrita da luz, de modo que haja diálogo entre as próprias escolhas estéticas. É como se fosse um elemento chave da criação dessa luz. Seria, para a música, a escrita de uma frase melódica, a criação de um tema e variação desse tema. Por exemplo, se escolho usar fumaça durante o espetáculo, quais são as possibilidades existentes no uso de tal recurso dentro da minha construção narrativa, de maneira a destrinchar as possibilidades existentes? Essa escolha, acredito eu, não se dá ao acaso. É necessário estar atento para descobrir tal efeito, luz, cor e equipamento que pode se tornar esse elemento chave;
- Encontrar algum meio de registrar todos os momentos do processo de criação – diário de bordo, grupo do *whatsapp*, pasta no *drive*, entre outros. Nesse caso, encontrei na escrita de um caderno de processo, conectada a uma pasta online de armazenamento de imagens, um meio de registrar meus trabalhos. Destaco aqui a importância de tal material, que nos meus primeiros períodos não parecia ter relevância e agora os considero extremamente necessários no meu percurso. Como minha orientadora diz, “ele tem dupla função: o registro do processo e a percepção do processo”. Nele guardo todas as minhas ideias, questões, dúvidas, rascunhos, rabiscos, desabafos e pensamentos mirabolantes. Foi através dele que realizei a escrita dessa pesquisa e é com ele que consigo compreender e registrar meu trabalho artístico, servindo de documento e referência para próximos processos de criação. Nesse sentido, faz-se importante documentar todo processo de criação, seja por algum interesse em publicações de registros de processo, por compartilhamento de experiências ou por referencial da própria prática. Hoje identifico este material como o mais importante dentro dos meus procedimentos, como guia de acesso da construção da iluminação do espetáculo.

É necessário compreender que esses procedimentos não podem engessar os processos criativos, deixando-nos disponíveis para que possamos sempre explorar e descobrir outros. É preciso também estar atento à todos os materiais, referências, ideias, desejos, dúvidas, críticas, comentários e dificuldades que circundam o trabalho. Esses pontos são nossos aliados na

criação. É através deles que encontramos maneiras de aprender e construir cada vez mais nosso repertório artístico.

## BIBLIOGRAFIA

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DUTRA, Pedro. **Em\_ Cena O iluminador**. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**; tradução de João Paulo Monteiro. Ed. 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

JACINTO, Rafael Cardoso; STUMM, Rebeca Lenize. Manipulador: uma relação entre espaço, luz e objeto. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n 37, p. 211-227, mar/abr, 2020.

JOHNSTONE, Keith. **IMPRO: Improvisacion y el Teatro**; trad. Elena Olivos y Francisco Huneus. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design**. 2014. 217 p. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis – SC, 2014.

MICHALICHEM, Rafael Machado. **Criando um Universo Cênico: Reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de Emílio Garcia Wehbi**. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, IARTE, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Uberlândia – MG, 2019.

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Natal – RN, 2014.

PEDROSA, Israel. **Da com à cor inexistente**. 10. Ed. 1. Reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional. Publicado em parceria com as editoras Senac Rio, Senac São Paulo e Senac Distrito Federal, 2010.

PEREZ, Valmir. **Luz e Arte**. Ed. 1. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2012.

PERRUCHON, Véronique; trad. FALEIRO, José Ronaldo. O Escuro no Teatro: da violência à ecosofia. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n 37, p. 261-276, mar/abr, 2020.

SANTANA, Marcelo Augusto. **Haja Luz! Manual de iluminação cênica**. Brasília: Senac DF, 2016.

SHEVTSOVA, Maria. trad. BERSELLI, Marcia e ABEGG, Fernanda. **Robert Wilson: Método de workshop**. Revista Cena, Porto Alegre, nº 29, p. 135-142 set./dez. 2019.

SIMÕES, Cibene Forjaz. **À LUZ DA LINGUAGEM. A Iluminação Cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do Visível' (Primeiro Recorte: do Fogo à Revolução Teatral)**. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo – SP, 2008.

## APÊNDICES

**Nº 1 – Filmagem do espetáculo. Acesso em Novembro de 2020.**

<https://youtu.be/LzNRnxgVRqo>

matéria

data

21/03/19

## Trabalho de conclusão de curso

→ Pensar em uma luz para experimentar a cena das bruxas de Macbeth com um ambiente de BALADA.

Verdades:

- ✗ ✗ geral de Torres cruzando o espaço em X
- ✓ ✗ cores "escuras" (congo blue 120 e vermelho 182)
- ✓ ✗ cores de banheiros (azul 132 e magenta)
- ✓ ✗ contra luz e laterais
- ✓ ✗ base sem filtros de ar como reserva

→ no início do levantamento de cena, pensar em composição de luz de não crie hierarquia espacial

cuidar para que a iluminação não vá além e fique aquém do processo de criação

delimitar limpar espaços com materiais de iluminação

→ Buscar o que/quais são as DINÂMICAS DE MOVIMENTAÇÃO DE ILUMINAÇÃO.

matéria	data
	17/04/19

## - Observações:

A minha sensação profundo o plano de luz na semana passada foi de invisibilidade das relações e de jogo com os atores.

Sinto que no decorrer do processo eles estão em um momento de relação com o texto. Eles estão em um processo de decorear o texto e com isso o foco está nesse trabalho com a palavra.

Como uma consequência possível disso, as proposições de treinamento da Nina, as propostas de relação, compartilhadas e cruzamento de Narciso e as possibilidades de relação com a luz se dão num segundo plano.

Nesse processo o texto tem necessidade de estar fluído nos atores para que eles explorem nas outras relações com luz, com sons, com espaço, com compartilhamento, com os corpos etc.

Quando o Narciso pede que os atores coloquem suas necessidades em jogo, em enquanto iluminados, entendendo e tendo a vontade de participar do mesmo momento: se propor um plano de luz para jogo não influencia no trabalho dos atores (o jogo com os elementos), então vou propor um plano de luz que passe a interferir na cena de modo mais ativo, fazendo com que a luz passe a fazer parte da cenografia também.

Minha primeira proposta dentro disso é a

matéria **PLA** data **17/04/19** **spirab**

ideia de poder dos lustres com símbolo de seus espaços de poder.

Como não tenho os lustres, quero colocar pelo espaço da sala algumas lâmpadas em diversas alturas e posições da área de espaço. junto com elas, o laboratório está com os candelabros que também quero colocar, na mesma ideia das lâmpadas.

Outra ideia, já diferentes das lâmpadas, é colocar materiais no chão:

- ribaltas
- PAR 64 #5 na torre empilhada de X

Outra ideia está ~~na parede~~ nos recortes do espaço com os elipsóides, propondo geometrias. Talvez até mesmo usando fumagem para mostrar os cones de luz.

Eu vejo hoje dois movimentos de ambientação:

- TECNO - NEON - CORES FRIAS - GEOMETRIA  
Lo dado principalmente pela cena das brucas no banheiro da balade
- FOGO - VELA - CALOR - DESERTO - SUOR  
Lo dado pela maior parte das cenas e talvez se aproximando do que eu vejo de visual de Shakespeare  
Lo talvez de dado histórico pela iluminação ser pelo FOGO.

matéria

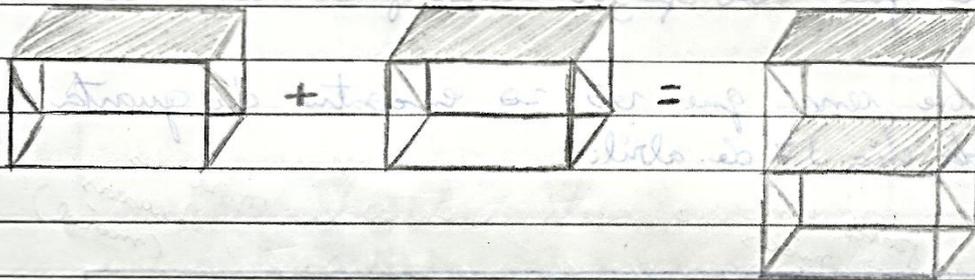
data

23/04/19

## Preparo para o encontro de hoje:

→ Na última semana o Edú Silve começou a propor algumas intervenções no espaço de cena como teatro e isso fez com que os meninos explorassem o novo dado que o Edú trouxe.

Ele pode pegar a estrutura da ponte d' A Nôte para antes da florista e colocou em um canto da sala que para ele não estava sendo bem ocupado.



→ Com isso as cenas começaram a ganhar aquele espaço.

Lo conversando com ele nós falamos sobre novas necessidades dentro do processo de preparar coisas.

A partir daí eu decidi pra mim que vou começar a "soltar" teatro no plano de luz sem exigir muitos acertos e vou como os outros se relacionam também com minhas interferências.

Desta dica não quero propor algo muito em planos gerais porque, nesse processo, isso não é tão percebido na relação com os atores, porém

spiral

matéria: IMPROVISO data: 23/04/19

### Alterações na proposta de Lige:

- usando números 10 e 11
- usando as 5 lâmpadas - a 14 é uma lâmpada pequena
- usando o 6 separado em dois canais
- usando o 8
- usando o 9 agora vindo das duas laterais

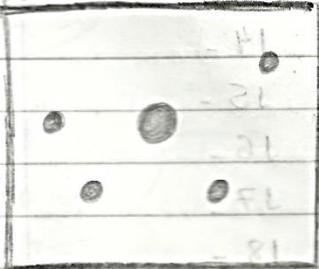
### DEPOIS DO IMPROVISO:

→ eu ainda quero aproveitar mais as lâmpadas no espaço

↳ nas alturas que elas estão → minha altura 1,80 me trazem uma imagem mais próxima, um teto mais baixo, algo mais "dentro da sala sem ninguém poder saber"

↳ dentro disso quero ter mais lâmpadas no espaço

↳ outra imagem que me vem ~~na~~ é a das velas e essas cores me remetem a esse Jogo



## Nº 7 – Plano de Iluminação do espetáculo *UAI Shakespeare*

Realização:



### RIDER TÉCNICO I

SÍMBOLO	QNT.	IDENTIFICAÇÃO
	3	PC 1000W
	3	Fresnel 1000W
	2	Fresnel 1000W com bandó
	10	PAR 64 foco 2
	8	PAR 64 foco 5
	6	Elipsoidal 25° 50° com gobo
	1	Elipsoidal 15° 30°
	3	Elipsoidal 25° 50°
	1	Elipsoidal 36° com íris
	2	PAR 56 foco 2 no pé de galinha



## RIDER TÉCNICO II\*

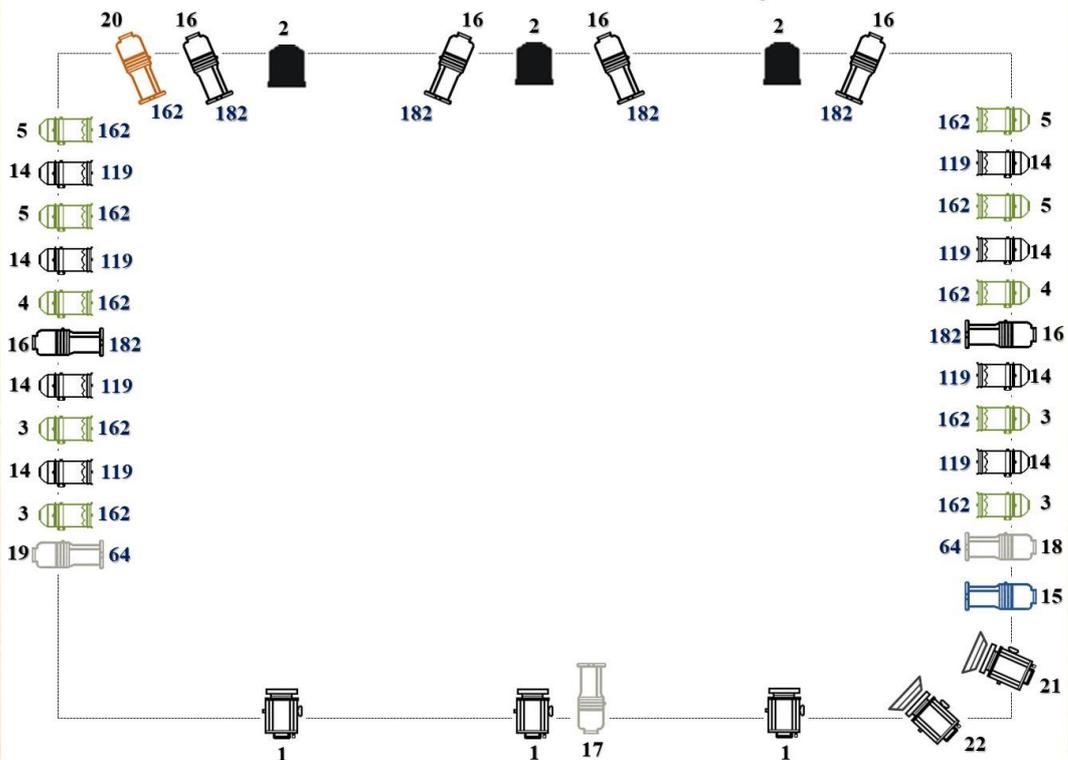
SÍMBOLO	QNT.	IDENTIFICAÇÃO
	2	Ribalta com 10 soquetes E27
	4	Cabo de aço
	2	Lâmpada PAR 38 na extensão com soquete E27
	5	Lâmpada PAR 20 na extensão com soquete E27
	1	Lustre dourado para 4 lâmpadas
	1	Lustre dourado para 5 lâmpadas
	1	Máquina de fumaça 1000W

\* O grupo se responsabiliza em levar os equipamentos descritos em *Rider Técnico II*

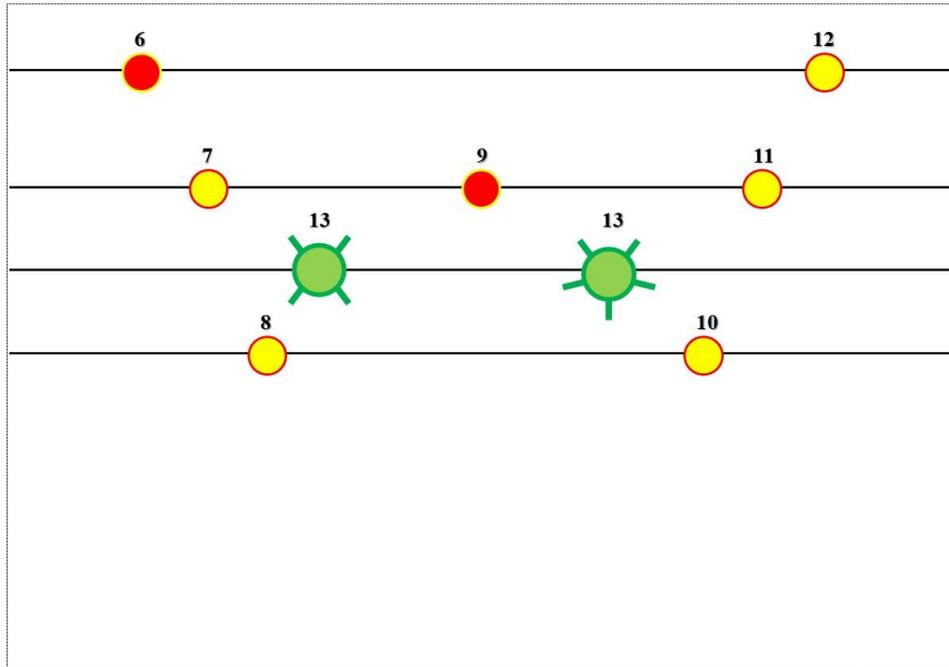
Uberlândia/MG, 15 de dezembro de 2020.

Uberlândia/MG, 15 de dezembro de 2020.

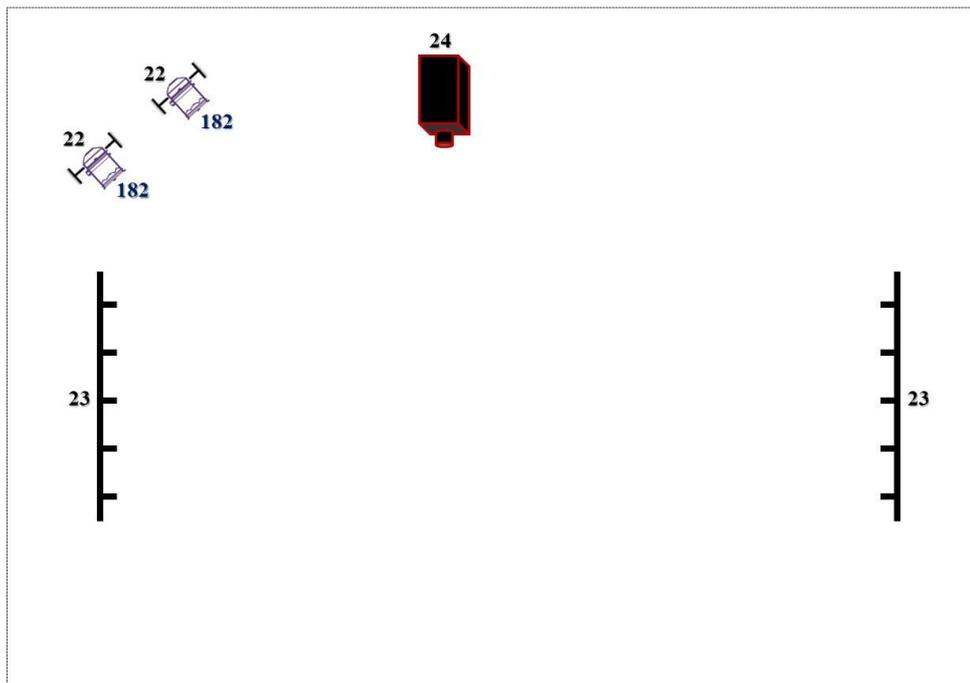
### PLANO DE ILUMINAÇÃO AÉREO – REFLETORES



### PLANO DE ILUMINAÇÃO AÉREO – LUSTRES E LÂMPADAS



### PLANO DE ILUMINAÇÃO DE CHÃO



## OBSERVAÇÕES

- Este Plano de Iluminação foi criado no *Laboratório de Interpretação e Encenação* – LIE, do Curso de Teatro – IARTE/UFU, em Uberlândia/MG;
- O LIE conta apenas com uma varanda de iluminação, na altura de 6,5 metros, nas quatro paredes do laboratório;
- Tendo em vista essas especificidades, e as relacionadas às quantidades de refletores, o iluminador se disponibiliza em realizar adaptações no plano de iluminação, desde que notificado com antecedência pela produção do evento/espço;
- O iluminador se responsabiliza em levar todos os filtros de cor utilizados no espetáculo;
- O grupo se responsabiliza em levar todos os equipamentos e lâmpadas designados no *Rider Técnico II*;
- O espetáculo necessita de uma mesa de iluminação digital, com um universo, que comporte a quantidade de equipamentos designados nos *Riders*;
- O grupo não se responsabiliza por eventuais falhas de comunicação da produção do evento/espço.
- Contato do iluminador: [marioleonardo@gmail.com](mailto:marioleonardo@gmail.com) / [mleosm2009@hotmail.com](mailto:mleosm2009@hotmail.com)

Uberlândia/MG, 15 de dezembro de 2020.

## LEGENDA DOS FILTROS DE COR\*\*

NÚMERO	NOME	MARCA
162	Bastard Amber	Lee Filters
119	Dark Blue	Lee Filters
182	Light Red	Lee Filters
64	Light Steel Blue	Supergel

\*\* O grupo se responsabiliza pelo uso de todos os filtros de cor

Uberlândia/MG, 15 de dezembro de 2020.

## LEGENDA DE NÚMEROS

1. Fresnel de 1000W, sem filtro de cor, formando uma geral frontal, no espaço de cena;
2. PC de 1000W, sem filtro de cor, formando uma geral de contra, no espaço de cena;
3. PAR 64 foco 2, com lente na vertical, filtro de cor nº 162, formando um corredor horizontal, vindo das laterais, na linha de frente do palco;
4. PAR 64 foco 2, com lente na vertical, filtro de cor nº 162, formando um corredor horizontal, vindo das laterais, na linha central do palco;
5. PAR 64 foco 2, com lente na vertical, filtro de cor nº 162, formando um corredor horizontal, vindo das laterais, na linha de fundo do palco;
6. Lâmpada PAR 38, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura do ator *Vitor Matsuo*;
7. Lâmpada PAR 20, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura do ator *Vitor Marcitelli*;
8. Lâmpada PAR 20, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura da atriz *Giovanna Parra*;
9. Lâmpada PAR 38, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura do ator *Adriel Parreira*;
10. Lâmpada PAR 20, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura da atriz *Giovanna Parra*;
11. Lâmpada PAR 20, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura da atriz *Giovanna Parra*;
12. Lâmpada PAR 20, com extensão de soquete E27, pendurada no cabo de aço, formando um foco à pino, afinado na altura do ator *Rafael Custódio*;

## LEGENDA DE NÚMEROS

13. Lustre dourado, pendurado pelo cabo de aço, posicionado na altura de 3,5 metros, com distância de 3,1 metros entre eles, centralizados horizontalmente no centro do palco;
14. PAR 64 foco 5, com lente na vertical, filtro de cor nº 119, formando uma luz geral, vinda das laterais esquerda e direita, no espaço de cena;
15. Elipsoidal zoom 36° 50°, com iris, difuso, sem filtro de cor, na posição lateral direita, afinado no centro frontal do palco para o ator *Rafael Custódio*;
16. Elipsoidal zoom 25° 50°, com gobo, difuso, filtro de cor nº 182, formando uma geral no espaço de cena;
17. Elipsoidal zoom 25° 50°, sem filtro de cor, na posição frontal, recortado em formato de quadrado para *Cena I – Bruxas*;
18. Elipsoidal zoom 25° 50°, com filtro de cor nº 64, na posição lateral direita, difuso, recortado em formato de um corredor retangular, cruzado;
19. Elipsoidal zoom 25° 50°, com filtro de cor nº 64, na posição lateral esquerda, difuso, recortado em formato de um corredor retangular, cruzado, junto ao nº 18 da legenda;
20. Elipsoidal 15° 30°, difuso, com filtro de cor nº 162, difuso, formando um recorte retangular no cenário, vindo de contraluz;
21. Fresnel de 1000W, com bandô, sem filtro de cor, afinado frontalmente para a cena da atriz *Giovanna Parra*;
22. Fresnel de 1000W, com bandô, sem filtro de cor, afinado frontalmente para a cena dos atores *Vitor Marcitelli e Samuel Gonçalves*;
23. PAR 56 foco 2, no pé de galinha, com lente na horizontal, posicionado atrás do cenário, iluminando seus dois níveis;
24. Ribalta com 10 soquetes E27, com 10 lâmpadas incandescentes, posicionadas, uma na lateral direita e outra na esquerda, no espaço de cena;
25. Máquina de fumaça de 1000W, 220V, disponível para operação em cena – não é necessário estar ligada na mesa, desde que tenha controle disponível para o ator *Adriel Parreira*.

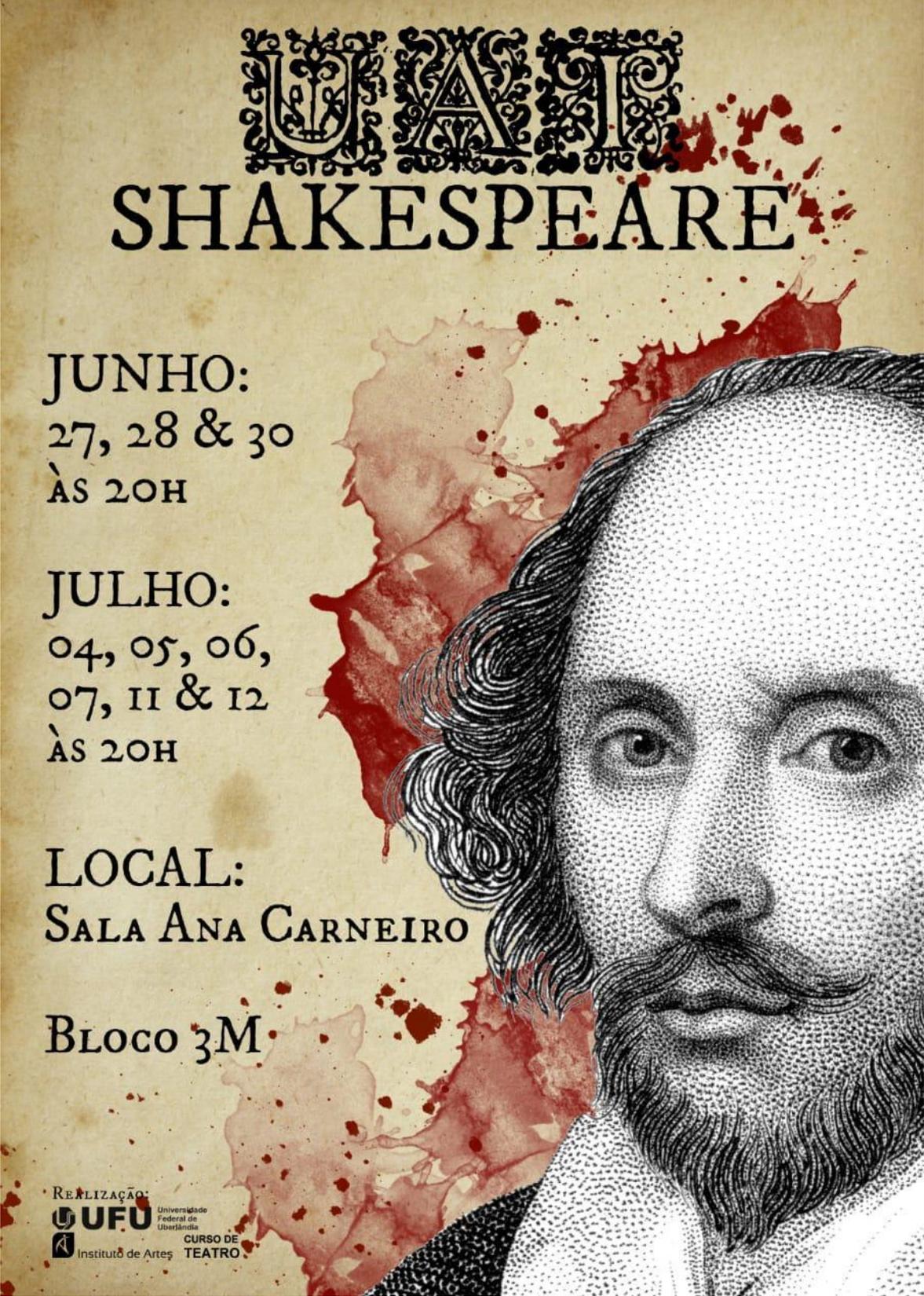
Espetáculo: ***UAI Shakespeare***  
Curso de Teatro – IARTE/UFU  
Direção: **Narciso Telles**

Iluminação: **Mario Leonardo**  
Contato:  
[marioleonardo96@gmail.com](mailto:marioleonardo96@gmail.com)  
[mleosm2009@hotmail.com](mailto:mleosm2009@hotmail.com)

Uberlândia, 15 de dezembro de 2020

## ANEXO

Folder de divulgação do espetáculo *UAI Shakespeare*



**UAI**  
**SHAKESPEARE**

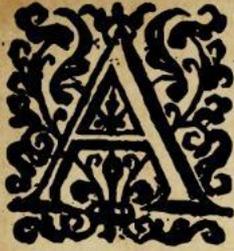
**JUNHO:**  
27, 28 & 30  
ÀS 20H

**JULHO:**  
04, 05, 06,  
07, 11 & 12  
ÀS 20H

**LOCAL:**  
SALA ANA CARNEIRO

**BLOCO 3M**

REALIZAÇÃO:  
**UFU** Universidade Federal de Uberlândia  
CURSO DE TEATRO



PEÇA VISITA MOMENTOS DA OBRA DE WILLIAM SHAKESPEARE PARA MOSTRAR COMO O PODER AFETA O COMPORTAMENTO E AS RELAÇÕES ENTRE AS PESSOAS. RECORREMOS AO GÊNIO ARTÍSTICO DO BARDO ELISABETANO PARA MOSTRAR O QUANTO O PODER CORROMPE, ESTIMULA A CORRUPÇÃO, DEFORMA E DETERMINA A VIDA. ASSIM SÃO DISPOSTAS EM UMA ORDEM QUE DISPENSA A CRONOLOGIA E A CAUSALIDADE, ASPECTOS DOS DRAMAS DE OTELO, HAMLET, PRÓSPERO, MACBETH, CATARINA E MUITOS OUTRAS PERSONAGENS DO REPERTÓRIO SHAKESPEARIANO, EM SUAS RELAÇÕES DE SUBMISSÃO AO PODER. SEGUIDOS DE PERTO PELAS FEITICEIRAS DE MACBETH, ESSAS FIGURAS CÂNÔNICAS DA DRAMATURGIA OCIDENTAL SÃO CONFRONTADAS COM OS LIMITES DE SUAS HUMANIDADES E COM A VIOLÊNCIA INSPIRADA PELOS JOGOS DE PODER PRESENTES NOS EMBATES ENTRE INDIVÍDUOS DAS MAIS VARIADAS ESTIRPES.

\*\*\*

ELENCO: *Adriel Parreira . Ana Vitória Nogueira . Breno Santana . Felipe Augusto . Frederico Mendonça . Giovanna Parra . Gisleide Souza . Italo Piternalgo . Lara Pires . Rafael Custódio . Samuel Gonçalves . Thainá Maria Thiago Fernandes . Victor Marcitelli . Vitor Toyama . Whander Allípio*

DIREÇÃO: *Narciso Telles*. ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA: *Mário Piragibe*. DIREÇÃO DE ATORES: *Dirce Helena Carvalho e Mário Piragibe*. PREPARAÇÃO CORPORAL: *Ana Carolina Tannús*. SONOPLASTIA: *Mário Piragibe*. OPERAÇÃO DE SOM: *Luciano Pacchioni*. ILUMINAÇÃO: *Mário Leonardo*. TÉCNICA DE ILUMINAÇÃO: *Camila Tiago*. FIGURINO: *Létz Pinheiro e coletivo*. COSTUREIRA: *Mao Minillo Oliveira*. ASSISTÊNCIA DE FIGURINOS: *Rafael Custódio*. CENOGRAFIA: *Edu Silva e Luciano Pacchioni*. REGISTRO AUDIOVISUAL: *Alessandro Carvalho e Italo Piternalgo*. DIRETORIA DE PRODUÇÃO: *Elisa Villela*. ARTE GRÁFICA: *Alissa Cicarelli*

REALIZAÇÃO:  **UFU** Universidade Federal de Uberlândia

 Instituto de Artes

CURSO DE TEATRO

APOIO: LIE LICA LAACÊNICAS

