



Iluminar o (a) Intérprete em Cena

Ariane Martinez

Tradução: José Ronaldo Faleiro e Priscila Costa

Para citar este artigo:

MARTINEZ, Ariane. Iluminar o (a) Intérprete em Cena. Tradução: José Ronaldo Faleiro e Priscila Costa. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v.1, n.1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210501>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Iluminar o (a) Intérprete em Cena¹

Ariane Martinez

Tradução: José Ronaldo Faleiro² e Priscila Costa³

Resumo

Este texto, traduzido do original em francês, propõe apontamentos históricos sobre a iluminação cênica em suas relações com o encenador e com o (a) intérprete (ator, dançarino, circenses...); ressalta a importância da escuta do (a) intérprete e a do (a) iluminador (a); dá relevo às sensações, induções e sombras suscitadas pela luz. Nomes da história cênica mundial como André Antoine, Bertolt Brecht, Adolphe Appia, Bob Wilson, Alwin Nikolais, entre outros, são trazidos à luz das discussões para apoiar uma reflexão sobre o tema, reflexão para a qual contribuem criadores (as) de luz tais como Joël Hourbeigt, Fabiana Piccioli, Philippe Berthomé, Sébastien Michaud, André Diot, na perspectiva de uma luz "concebida *para* o intérprete e *com* ele".

Palavras-chave: História. Iluminação. Intérprete.

Éclairer l'interprète en scène



Résumé

Ce texte, traduit de l'original en français, propose des notes historiques sur l'éclairage scénique dans ses relations avec le metteur en scène et avec l'interprète (acteur, danseur, circassiens...); il souligne l'importance de l'écoute de l'interprète et celle de l'éclairagiste; il met en évidence les sensations, inductions et ombres soulevées par la lumière. Des noms de l'histoire scénique mondiale tels qu'André Antoine, Bertolt Brecht, Adolphe Appia, Bob Wilson, Alwin Nikolais, entre autres, sont mis en lumière pour soutenir une réflexion sur le thème, réflexion à laquelle portent leur contribution des créateurs de lumière comme Joël Hourbeigt, Fabiana Piccioli, Philippe Berthomé, Sébastien Michaud, André Diot, dans la perspective d'une lumière « conçue *pour* l'interprète et *avec* lui ».

Mots-clés : Histoire. Éclairage. Intérprete.

¹ Texto publicado originalmente com o título de "Éclairer l'interprète en scène" [Iluminar o (a) intérprete em cena], número sobre L'Éclairage au théâtre (XVIe-XXIe siècle) [A Iluminação no teatro (séculos XVI-XXI)], *Revue d'Histoire du Théâtre* [Revista de História do Teatro], 2017, p. 91-104, ISSN 1291-2530.

² Doutorado em Arts du Spectacle pela Université de Paris X - Nanterre (1998). Mestre em Études Théâtrales pela Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Bacharelado e Licenciatura em Teatro pela Universidade do Estado do Rio Grande do Sul (1971). Professor Doutor titular, na Universidade do Estado de Santa Catarina.

✉ jrfalei@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/085617848060730> |  <https://orcid.org/0000-0003-4932-8181>

³ Iluminadora, Mestra em Artes da Cena e do Espetáculo Vivo - Université d'Artois, França. Doutoranda e integrante do Programa de Pesquisa Lds-Lumière de Spectacle na Universidade de Lille, Lille, França.

✉ priscilacoast@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/.....> |  <https://orcid.org/000-0001-5897-8472>



Iluminar al intérprete en la escena

Resumen

Este texto, traducido del original en francés, propone apuntes históricos sobre la iluminación escénica en sus relaciones con el director y con el intérprete (actor, bailarín, artista de circo ...); enfatiza la importancia de la escucha del intérprete y del iluminador; resalta las sensaciones, inducciones y sombras que genera la luz. Nombres de la historia escénica mundial como André Antoine, Bertolt Brecht, Adolphe Appia, Bob Wilson, Alwin Nikolais, entre otros, salen a la luz en las discusiones para apoyar una reflexión sobre el tema, reflexión a la que contribuyen creadores de la luz como Joël Hourbeigt, Fabiana Piccioli, Philippe Berthomé, Sébastien Michaud, André Diot, en la perspectiva de una luz "concebida *para* el intérprete y *con* él".

Palabras clave: Historia. Iluminación escénica. Intérprete.



Há um século, Adolphe Appia apelava para uma luz ativa, a serviço do corpo, seu “superior hierárquico”. Hoje em dia, ela se tornou atriz da representação. Aliás, não é insignificante o fato de, ao longo das últimas décadas, certos autores, encenadores e coreógrafos a terem transformado em personagem de pleno direito em suas fábulas. Em 1995, Olivier Py intitula *La Servante* [A Serva, A Criada] o ciclo de peças de vinte e quatro horas que ele apresenta, uma depois da outra, durante sete dias, no Festival de Avignon. “La Servante” [A Servente], lâmpada que os diretores de palco deixam em cena tomando conta do cenário apagado, “indispensável cabecinha luminosa”⁴, na obra de Py representa o duplo de Marthe (Irina Dalle), jovem que espera e ilumina à distância todos os outros protagonistas da peça. Na sua coreografia *L’Enfance de Mammame* [A Infância de Mammame], criada em 2002 e desde então reprisada muitas vezes, Jean-Claude Galotta inventa um conto para o público jovem, que encena a relação entre uma tribo de dançarinos — Les Mammames — e um projetor. Habitantes do teatro, os Mammames veem no projetor “o sol regenerador deles. Um dia, misteriosamente” — explica o duende Schiotto — “o projetor se apaga e desaparece”⁵. Será por meio de danças “inúmeras e diferentes” que os Mammames conseguirão ressuscitar o feixe luminoso e fazer o projetor “voltar”.

A luz constrói o espaço, instala uma atmosfera, orienta o olhar. Mas o que a torna propriamente cênica, e não somente plástica, é o fato de levar à sua epifania a presença do ator (ator, dançarino, circense...) Ela interage com ele. Estudar com afinco o modo como a criação da luz é concebida *para* o intérprete e *com* ele precisa levar em conta três pontos de vista diferentes, os quais, durante a representação, se confundem no mesmo gesto cênico: primeiramente, o dos encenadores, que puderam atribuir diferentes funções para a luz no decorrer do século passado; depois, o dos iluminadores, ao mesmo tempo membros-chave e atores discretos da representação, que instauram com os corpos em presença (em cena e na plateia) uma relação sensível, raramente formulada; por fim, o dos intérpretes, cuja relação com a luz é por vezes ambivalente, pois ela pode sublimar a presença, estimular o jogo ou enterrar o movimento.

⁴ Olivier Py. *La Servante* [A Serva]. Arles: Actes-Sud Papiers, 1995, p. 28.

⁵ Jean-Claude Galotta, nota de intenção de *L’Enfance de Mammame* [A Infância de Mammame], consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://numeridanse.tv.fr/share/video/MEDIA101020194601875>.



O encenador intercessor

A coincidência entre o advento da iluminação elétrica e o reconhecimento da encenação como função artística foi assinalada com frequência. A mesa de luz (nascida com o gás, e aperfeiçoada com a eletricidade) permitiu centralizar a responsabilidade pela iluminação. Como nota Bernard Dort, o encenador se impõe então, menos como um especialista que domina todas as técnicas da cena do que na condição de um artista com um ponto de vista coerente sobre a obra montada, que se beneficia do “polimorfismo do espaço cênico moderno” e de uma “simplificação do trabalho cênico”⁶, ou seja, de melhor coordenação dos efeitos cênicos. Na primeira metade do século XX, a direção de cena (palco e luzes) constitui para alguns um modo de aprendizagem da encenação. Ela dá a possibilidade de aprender a ter o domínio das engrenagens da representação e oferece um posto de observação privilegiado junto de um mestre. Gaston Baty, por exemplo, concebe e afina as luzes dos espetáculos de Firmin Gémier antes de assinar as suas próprias encenações: depois se tornará conhecido pela sua “consumada ciência da iluminação”⁷ e pela qualidade de azul dada por ele aos céus que criava. Jean Vilar é diretor de cena no teatro de Charles Dullin antes da guerra. A estética depurada do TNP deverá muito à iluminação que estrutura o espaço e permite figurar um lugar muito rapidamente sem mudanças de cenário, à maneira dos recortes que desenham de modo evanescente a prisão do *Prince de Hombourg* [Príncipe de Homburgo]. Desde o final do século XIX, foi muitas vezes o encenador quem sustentou o discurso dominante sobre a iluminação. Às vezes atribuiu a ela uma função-chave, a qual difere ao sabor das épocas, das culturas e das estéticas.

Dramaturgia da luz: Antoine e a luz que emoldura

Para André Antoine, antigo empregado da Companhia de Gás, a luz é “a vida do teatro, a grande fada da decoração, a alma de uma encenação”⁸. Está empenhado em aproximar a luz

⁶ Bernard Dort, “Condition sociologique de la mise en scène théâtrale” [Condição sociológica da encenação teatral], em *Théâtres* [Teatros]. Paris: Seuil, 1986, p. 149.

⁷ Artigo de André Boll sobre “Crime et châtime” [Crime e Castigo], rubrica “La mise en scène” [A Encenação], jornal não mencionado (março de 1933), *Recueil factice sur Crime et Châtiment* [Coletânea factícia sobre Crime e Castigo], peça em vinte quadros de Fiódor Dostoiévski, adaptação de Gaston Baty (21 de março de 1933), BnF 4-ICO THE-2265.

⁸ André Antoine. “Causerie sur la mise en scène” [Conversa sobre a encenação], em Jean-Pierre Sarrazac e Philippe Marcerou



de cena da luz natural, em suas direções, em sua intenção e em sua temporalidade. Muito cedo, enquanto admira os efeitos de luz dos Meininger, percebe as suas mudanças “sem gradações” e “sem transição”, e lamenta, por exemplo, a parada brusca “duma chuva torrencial obtida por projeções elétricas”⁹. No entanto, ele se interessa menos pelo efeito natural que a iluminação deve suscitar do que pela sua dimensão dramática: “sua magia acentua, sublinha, acompanha maravilhosamente a significação íntima de uma obra dramática”¹⁰, observa. Antoine também é um detrator da ribalta e da luz geral, embora não seja nem o primeiro nem o único nesse caso, se dermos crédito a Christine Richier, segundo a qual o debate sobre os méritos da ribalta teria começado desde o seu aparecimento no século XVI e recrudescido no século XIX¹¹. Ele desenvolve uma estética do claro-escuro, às vezes desacreditada pelo público e pela crítica. Na verdade, o seu contato com a iluminação revela a educação dupla que ele se dedica a estabelecer: por um lado, a do ator; por outro, a do espectador. Na sua opinião, a ribalta, convenção passadista, se torna um símbolo quase diabólico do cabotinismo:

A meu ver, os movimentos são tão mal compreendidos quanto os cenários. Não se marcam as idas e vindas dos atores pelo texto ou pelo sentido da cena, mas segundo a comodidade ou o capricho dos atores, os quais trabalham cada um por si, e a ribalta os hipnotiza. Todo o mundo tenta avançar o mais possível em direção da plateia. Me citaram um teatro em que, na época do gás, todos queimavam, nos bicos de gás abertos ao máximo, a bainha de suas calças¹².

Por sua prática da iluminação, Antoine abala não somente os hábitos de jogo, mas também o conforto visual do espectador:

O público, ao mesmo tempo que se admira em voz alta perante um belo cenário habilmente iluminado, ainda não consegue suportar o fato de não distinguir claramente a figura e os mínimos jogos de um ator preferido. Conhecemos a

(ed.). *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine* [Antoine, a invenção da encenação, antologia dos textos de André Antoine]. Arles: Actes Sud/CNT, 1999, p. 117. [V. *Conversas sobre a Encenação*. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (N. dos T.)]

⁹ André Antoine. “Lettre à Francisque Sarcey” [Carta a Francisque Sarcey] (6 de julho de 1888), *ibid.*, p. 59.

¹⁰ André Antoine. “Causerie sur la mise en scène” [Conversa sobre a encenação] (abril de 1903), *ibid.*, p. 117.

¹¹ Christine Richier. *Le temps des flammes, une histoire de l'éclairage scénique avant la rampe à incandescence* [O tempo das chamas, uma história da iluminação cênica antes da ribalta com luzes incandescentes]. Paris: Éditions AS, 2011.

¹² André Antoine. *Mes souvenirs sur le Théâtre-Antoine* [Minhas Lembranças do Teatro Antoine]. Paris: Arthème Fayard, 1921, p. 200.



repugnância das senhoras e dos senhores por aqueles lusco-fuscos habilmente organizados, os quais — longe de prejudicar a impressão que as senhoras e os senhores possuem — garantem, ao contrário, tal impressão, sem que se deem conta: devemos resistir e não fazer concessão alguma nesse aspecto às senhoras e aos senhores¹³.

Se está consciente de que “a luz age fisicamente sobre o espectador”¹⁴, Antoine a emprega sobretudo como uma moldura para orientar os olhares, mergulhar na sombra os elementos que não servem as intenções da cena, e valorizar “a impressão geral” da cena em vez de valorizar a estrela da companhia.

Política da luz: a iluminação integral de Brecht

Contrariamente a essa luz artística e seletiva, Bertolt Brecht atribui à iluminação uma função política, ao recorrer a dois procedimentos de distanciamento: a iluminação integral e a visibilidade das fontes de luz. A luz franca dá a garantia de que nada está oculto ao espectador; ela não lhe permite “pegar no sono com o lusco-fusco crepuscular”, o incita a ficar “desperto; vigilante, até” e a “sonhar em pleno dia”¹⁵. Alguns indícios materiais (“luas ou lâmpadas”) e um jogo apropriado do ator estão encarregados de figurar “o pouco de noite”¹⁶ reclamado pelo texto. Os projetores devem estar situados “no campo visual do espectador”, para destruir “a sua ilusão de assistir a um processo real”¹⁷. A luz “crua”, que no início se afirmou como uma escolha ideológica e uma garantia de lucidez, tornou-se, aparentemente, uma das marcas distintivas da cena alemã, se dermos crédito ao testemunho de Dominique Bruguère:

Para o teatro alemão, a luz é antes de tudo iluminação: é preciso iluminar o ator e não realmente criar paisagem. [...] Aprendi isso com Peter Zadek, quando trabalhamos juntos para *Mahagonny* em Salzburgo. A sua primeira observação consistiu em me

¹³ André Antoine. “Causerie sur la mise en scène” [Conversa sobre a encenação] (abril de 1903), *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Bertolt Brecht, “L’Achat du cuivre (1948 – 1955)” [A Compra do Cobre (1948 – 1955)], em *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre o Teatro], ed. Jean-Marie Valentin. Paris: Gallimard, p. 679. (La Pléiade) [A Pléiade].

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Bertolt Brecht, “Visibilité des sources” [paru originellement dans *Versuche* /Visibilidade das fontes (publicado originalmente em *Versuche*) (Ensaio)], nº 11, Berlim e Frankfurt, 1951], “L’Architecture de scène” [Arquitetura de Cena], em *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre o Teatro], *op. cit.*, p. 766.



perguntar onde estavam “os projetores para os olhos”. Essa frase, que eu nunca havia entendido antes, faz parte, na minha opinião, da cultura germânica de uma estética utilitária da iluminação, que é diferente da concepção francesa¹⁸.

Aliás, por ocasião de sua encenação de *Mesure sur mesure* [Medida por Medida], no Odéon-Théâtre de l'Europe, em 1991, Peter Zadek espantou o público francês, ao iluminar a plateia e o palco. Essa igualdade de tratamento do ator e do espectador — “promessa de uma clareza compartilhada”¹⁹ e apelo a uma visão crítica da representação — perpetuava o postulado brechtiano.

Estesia da luz: um banho de sensações

Antigamente fonte de sensações olfativas, a iluminação cênica permanece fonte de sensações visuais (intensidades e cores) e táteis (calor). Estas podem influenciar o humor do ator e do espectador. Loie Fuller notava esse fenômeno há um século, já, apoiando-se tanto em constatações extraídas do cotidiano (“Um dia claro e luminoso tem sobre nós um efeito totalmente diferente de um dia tristonho e sombrio”²⁰) quanto nas experiências científicas de seu amigo Camille Flammarion. Este último teria exposto horas a fio pessoas voluntárias dentro de estufas coloridas, e constatado que “o amarelo provoca o enervamento” e “a cor de malva, o sono”²¹. No entanto, foi principalmente a partir dos anos de 1970 que certos encenadores se apossaram da iluminação como de um motor estésico inserido no seu processo de criação. Mathias Langhoff, que aprendeu a fazer direção de cena no Berliner Ensemble nos anos de 1960, às vezes a utiliza para iniciar os ensaios: Christiane Cohendy conta que para dar aos atores a sensação física de um dia de verão, ele os imergiu no calor dos projetores²². Georges Lavaudant

¹⁸ Dominique Bruguère, “Créer du paysage” [Criar Paisagem], conversa com Sophie Proust, *PATCH / Revue des écritures contemporaines numériques* [Revista das escritas contemporâneas digitais], nº 11, março de 2010, consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://dominique-bruguere-lumiere.com/creer-du-paysage>.

¹⁹ Bernard Dort, “Entre nuit et jour” [Chronique “La Pratique du spectateur”, *Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1, automne 1991] [Entre Noite e Dia [Crônica “A Prática do Espectador, Cadernos da Comédia-Francesa, nº 1, outono de 1991], em *Le Spectateur en dialogue, Le Jeu du Théâtre* [O Espectador em diálogo, O Jogo do Teatro]. Paris: P.O.L., 1995, p. 33.

²⁰ Loie Fuller. *Quinze ans de ma vie* [Quinze anos da minha vida]. Paris: Félix Juven, 1908, p. 65.

²¹ *Ibid.*, p. 110-111.

²² *Le bon Plaisir de Mathias Langhoff* [A Soberana Vontade de Mathias Langhoff], programa radiofônico, France Culture, transmitido em 16/06/1990.



afirma recorrer a diversos modos de iluminação para criar “climas exploratórios” e “indicações de jogo”, sabendo que uma rediscussão às vezes será útil, mesmo dez dias antes da estreia. O que estava previsto na penumbra pode ser finalmente muito iluminado conforme a necessidade surgida²³. Se o ator pode ser dirigido por meio da luz²⁴, esta pode servir também para perturbar a percepção do espectador.

No início de *Comme un chant de David* [Como um canto de Davi], encenado por Claude Régy em 2005, com iluminação de Joël Hourbeigt, o espectador é mergulhado demoradamente numa escuridão que aguça a escuta dele: não se sabe se a luz aumenta muito insensivelmente ou se é o olho que se adapta a esse ambiente. Na cenografia de Sallahdyn Khatir, que evoca ao mesmo tempo uma cripta e uma instalação de James Turrel, o espectador é convidado a uma experiência em que os sentidos superam o sentido: Valérie Dréville declama os salmos, e nosso olho tende para a fonte da sua palavra, inquieto, não sabendo se ela de fato se moveu ou se essa impressão é um efeito de alucinação visual. Em vez de mostrar “a luz do que é”, Régy se obstina a nos deixar “na luz infinita do que seria possível, fora dos limites do tempo”²⁵. Embora estejam muito distantes dessa estética meditativa, e, ao contrário, dependam do eletrochoque visual e auditivo, certos efeitos luminosos concebidos por Romeo Castellucci participam da mesma recusa de “ilustração”²⁶, como a iluminação estroboscópica no final de *A.#02* (em 2002). A iluminação estética, que mantém o espectador aquém da noção de interpretação ou além dela, visa a fazer com que ele viva uma experiência singular.

A criação de luz, um olhar em movimento

Se certos coreógrafos e encenadores célebres assumiram pessoalmente a concepção de suas iluminações, como Bob Wilson ou Alwin Nikolais, a configuração mais corrente reside hoje

²³ Entrevista com Georges Lavaudant, “La lumière pour transformer l’espace” [A luz para transformar o espaço], em Chantal Guinebault-Szlamowicz (dir.), *Faire la lumière* [Fazer a luz]. *Théâtre/Public*, nº 185, 2007, p. 19.

²⁴ Ver Sophie Proust. *La Direction d’acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine* [A Direção de Ator na encenação teatral contemporânea]. Montpellier: L’Entretemps, 2004, p. 37. Col. “Les voies de l’acteur” [Os Caminhos do Ator].

²⁵ Claude Régy. *L’État d’incertitude* [O Estado de incerteza]. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002.

²⁶ Romeo Castellucci. *Conférence de presse* [Entrevista coletiva], 5 de julho de 2002, Festival de Avignon, consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-2002-112>.



numa divisão do trabalho entre encenação ou coreografia, criação das luzes e direção de cena durante as turnês. A profissão de iluminador especializado para a cena é bastante recente: nos Estados Unidos da América do Norte, ela começa nos anos de 1930, com Jean Rosenthal, que cria as luzes de George Balanchine, Martha Graham, Merce Cunningham ou Orson Welles²⁷; na França, com Jean Vilar, em 1951, no TNP²⁸. Dentro da equipe, a coerência estética repousa numa colaboração a longo prazo, no decorrer dos espetáculos criados, a qual permite desenvolver “um estilo comum”²⁹ e uma cumplicidade artística, conforme explica Fabiana Piccioli, que trabalhou com Akram Kahn durante nove anos como produtora, depois como criadora de luzes em sua companhia. Muitas vezes o iluminador acompanha coreógrafos ou encenadores, à maneira de Philippe Berthomé com Stanislas Nordey, com Éric Lacascade e com Jean-François Sivadier: a seu ver, trabalhar com um faz o trabalho com os outros quicar; “é uma espécie de emulação”³⁰.

A parte dos recursos econômicos e técnicos

Dependentes do contexto econômico, são mutáveis as condições nas quais um iluminador trabalha. Nos anos de 1980 e de 1990, no âmbito do teatro público francês, bem mais subvencionado que hoje, os ensaios corridos técnicos, nos cenários, com experimentos de som e de luz, podiam durar três semanas num total de dois meses de ensaio. Essas condições não perduraram. Conforme o tamanho e os recursos dos grupos, conforme estejamos trabalhando com ópera ou com teatro, na França ou na Inglaterra, o tempo dedicado à criação de luz varia sensivelmente (entre a metade de um dia e três semanas). Não depende só das contingências, mas também da decisão do encenador, o qual considera necessário ou não que um iluminador acompanhe o processo dos ensaios desde o início, ou regularmente, antes das últimas semanas de produção. Enfim, ele pode também evoluir com a experiência do iluminador: “ao cabo de

²⁷ Nicolas Six. “Éloge de la lumière” [Elogio da luz], *Danser* [Dançar], nº 230, março de 2004, p. 20.

²⁸ Ver acima, em “O encenador intercessor”, a menção de que Jean Vilar foi diretor de cena no teatro de Charles Dullin e a repercussão desse fato no seu trabalho subsequente.

²⁹ Fabiana Piccioli. Conferência-oficina “La lumière partenaire” [A luz parceira], org. de Ariane Martinez e Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 17 dez. 2015 (vídeo *on-line* no sítio de L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo]), disponível em 06/01/2017, em <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/la-lumiere-partenaire-de-scene>).

³⁰ Philippe Berthomé. Entrevista concedida a Sophie Lucet sobre a criação de *Living*, 06/11/2012, consultada em 29/01/2015: <http://fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/ressources/136>.



trinta anos de profissão, eu me dei conta de que o importante não era o tempo que eu passava ali, mas o modo como eu mergulhava”, teria dito Dominique Bruguière a Guillaume Gallienne, que estranhava que ela só precisasse de três dias para criar as luzes de *Les Garçons et Guillaume, à table!* [Rapazes e Guilherme, está na mesa! /Eu, Mamãe e os Meninos]³¹

Também a evolução das tecnologias desempenha um papel no exercício do ofício. A constatação de Louis Juvet em 1937³² ainda parece válida: os progressos tecnológicos, se possuem vantagens inegáveis, não geram forçosamente avanços artísticos. Requerem adaptações e engendram às vezes novas condições de trabalho. A substituição das mesas de luz mecânicas por mesas de luz eletrônicas, guardando na memória todos os efeitos de um plano de luz, constitui um bom exemplo disso. Detectando em 1987 que todos os teatros agora estão aparelhados, Mathias Langhoff sublinha que eles foram criados, sobretudo, para responder “às exigências da produção de arte industrial” (cinema, televisão, *shows* musicais) e para os espetáculos de ópera que permanecem em cartaz por vários anos, mas que estão pouco adaptados às condições artesanais da maioria das produções teatrais. Ele critica principalmente o fato de prolongarem terrivelmente o tempo dos ensaios técnicos (pois a gravação de cada efeito é muito cronófoga), e de confinarem o iluminador “num papel inativo de observador do espetáculo”³³, quando não está programando. “O dano mais grave, sem dúvida, é o que se traduz hoje por uma nítida diminuição de qualificações profissionais do iluminador” [...] E é assim que se perde um ofício artístico (um iluminador não é um electricista) em proveito de mera atividade de executor”³⁴. Langhoff prediz uma dissociação hierárquica, posteriormente confirmada, entre a função artística de “*designer* em iluminação” ou de “criador (a) de luz”, e a função, considerada mais técnica, de “iluminador (a)” ou de “responsável pela luz”. Não somente a evolução tecnológica modifica o próprio gesto do (a) iluminador (a), mas também possui uma incidência notável no visual cênico. Durante os anos de 2000, a introdução e depois a generalização das

³¹ Guillaume Gallienne, entrevistado por Augustin Trapenard, *Boomerang* [Bumerangue], France Inter, 24/12/2015, consulta feita em 29/01/2016: <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1209789>.

³² Louis Juvet. “L’*éloge de l’ombre. L’apport de l’électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall*” [O elogio da sombra. A contribuição da eletricidade na encenação no teatro e no music-hall], 1937, referência original citada na introdução, texto disponível *on-line* em: *Alliage* [Liga], <http://revel.unice.fr/alliage.index.html?id=3731>.

³³ Mathias Langhoff. *Le Rapport Langhoff, projet pour le Théâtre de la Comédie de Genève* [O Relatório Langhoff, projeto para o Teatro da Comédia de Genebra]. Tradução de Monica Budden. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 1987, p. 99.

³⁴ *Ibid.*, p. 97-99.



lâmpadas de LED suscitaram algumas inquietações, a tal ponto que iluminadores (as) ingleses (as) e estadunidenses lançaram em 2013 a campanha “*Save Tungsten*” [Salve o tungstênio]. Reivindicavam a manutenção, e até a retomada, por indústrias como a Philips, da produção de certos projetores indispensáveis à sua arte (tais como os PAR 64, 56 e 36 ou as ribaltas Svoboda). Com efeito, se os LEDs possuem muitas vantagens (baixo consumo, leveza, mudanças de cor, não-liberação de calor), a luz deles é mais chapada, menos carnal que a das lâmpadas de tungstênio, e neles a variação de intensidade é muito menos progressiva³⁵. Em matéria de luz para a cena, a questão não consiste em resistir às novidades, mas em se abster da uniformização técnica, a fim de manter abertas todas as possibilidades da paleta, pois, explica Christine Richier, “cada fonte deve ser considerada uma pessoa com suas características particulares”³⁶.

A parte da escuta e do acordo tácito

Quando os (as) iluminadores (as) descrevem a sua [própria] abordagem, é frequente constatar que a escuta e a observação se sobrepõem ao diálogo:

Iluminar é antes de tudo olhar; olhar 6, às vezes 8 horas a fio, em silêncio, mergulhado no escuro; observar, ao longo dos ensaios, seres humanos, atores, dançarinos, os quais estão na luz; confrontar-se com as vozes, com as peles, com os gestos, com os corpos que procuram, trabalham, batalham, duvidam, suam, inventam”³⁷.

Embora haja discussões com o encenador e com o coreógrafo a montante do projeto, muitos concordam em dizer que as palavras podem ser enganosas, e as representações mentais podem ser muito distantes umas das outras:

É difícil falar de luzes [explica Fabiana Piccioli, que muitas vezes prefere discutir por meio da interposição de imagens, e mostrar pinturas ou fotos]. Assim que se fala sobre elas, cada um tem uma imagem diferente na cabeça. Se eu disser “luz branca”, vocês não terão em mente a mesma ideia que eu³⁸.

³⁵ Fabiana Piccioli, *op. cit.*

³⁶ Christine Richier, Journée d'étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos “Iluminar o gesto cênico”], org. Ariane Martinez e G. Schiller, 26 de novembro de 2015.

³⁷ Marie-Christine Soma. “Le Regard patient” [O Olhar Paciente], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2, número citado, p. 21.

³⁸ Fabiana Piccioli, *op. cit.*



O trabalho com o encenador repousa na confiança e no acordo; o trabalho com os atores é frequentemente indireto e tácito. Ele passa pelo encenador, como observa Sébastien Michaud: “Falo bem pouco diretamente com os atores; em geral é o encenador quem faz isso. Observamos muito os atores, mesmo se não discutimos com eles”³⁹. Michel Bertrand precisa: “Não trabalho necessariamente sobre o ator em si, trabalho num dispositivo que é bastante global: compreende a cenografia, os atores, o som, os figurinos...”⁴⁰. Raros são aqueles que, à maneira de Christine Richier, reclamam um tempo específico com os atores, para além do ensaio técnico corrido:

Chego a pedir que o coreógrafo ou que o encenador deixe os artistas à minha disposição no palco por uma hora, para dar a eles o tempo de sentir as coisas, para melhorar a maionese coletiva. Gosto que o espectador tenha a sensação de que é o corpo do bailarino que traz a luz, manter aquele fio vermelho, estar à escuta do corpo. Se o bailarino tiver integrado em sua paisagem os projetores, se os tiver cativado, se contracenar com eles, se for parceiro, a luz será ainda mais justa⁴¹.

Entre a arte do ator e a do (a) iluminador (a), existem afinidades secretas, como Philippe Lacombe assinala com pertinência:

Todos os problemas que tenho são especificamente os mesmos que os dos atores. Entre outras coisas, um ator deve articular, se tornar audível (sem, para isso, precisar gritar); acontece o mesmo com a luz. Trata-se de dominar pontos técnicos para engendrar emoções, tensões. Daí a minha precisão sobre os tempos de passagem de uma imagem a outra, por exemplo. [...] São problemas de sentido e não de técnica⁴².

“Não há regras” é uma frase pronunciada com frequência pelos iluminadores; com isso, entendem que o gesto deles se adapta ao processo de criação de cada espetáculo e deve fazer com que a sua dramaturgia específica sobressaia. A boa iluminação não é a mais bela nem a mais vistosa: é a que se baseia no conjunto, capta certo espírito do espetáculo e o realiza, e até o

³⁹ Sébastien Michaud, estágio “La lumière” [A luz], L’École du jeu [A Escola do Jogo], Paris, 27 a 31 de maio de 2015.

⁴⁰ Michel Bertrand, entrevista concedida a Séverine Leroy e Anamaria Fernandez sobre a criação de *Les Oiseaux* [As Aves], de Aristófanos, 16/11/2012, consultado em 29/01/2015: <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacle/ressources/68>.

⁴¹ Mesa redonda, “Questão de iluminação”, com Christine Richier, Sophie Tabakov e Benjamin Houal, Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos Iluminar o gesto cênico], 26 de novembro de 2015, *on-line*, no sítio L’Ouvroir LITT&ARTS, rubrica “Paroles en direct” [Palavras ao vivo].

⁴² Entrevista concedida por Philippe Lacombe a David Lippe: “Quel rôle doit jouer la lumière?” [Que papel a luz deve desempenhar?], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2, número citado, p. 35.



revela, visualmente e ritmicamente. É preciso às vezes sacrificar uma bela imagem à coerência do conjunto: Fabiana Piccioli enuncia esse princípio num provérbio inglês — “*You have to kill your darlings*” [Você tem que matar os seus amores]. Sébastien Michaud diz que se trata de

pensar o conceito e não o detalhe. O gesto global importa mais que a ilustração. [...] Aprofundar, em luzes, não é forçosamente acrescentar, mas tirar um pouco, estar disponível, à espreita, confiar no que acontece. Um ator pode estar imóvel, mas com a luz e pelas intenções há mobilidade. Podemos deslocar algo que se mova. E podemos também fazer a luz se mover sem que ela própria se movimente, mas pelo que mostramos dela. A luz pode antecipar o movimento do ator, ou, ao contrário, pode surpreendê-lo, produzir um efeito de contraponto rítmico (com efeito brusco, ao passo que o movimento do ator é lento). Quer se trate de prolongamento, quer se trate de contraponto, o movimento sempre se faz “em conjunto”⁴³.

A iluminação de teatro capta o *kairós* — para retomar a noção grega — do que ocorre em cena, até nos felizes acasos da criação. Alwin Nikolais teria descoberto a iluminação fragmentária por acidente. Durante um ensaio, um feixe luminoso veio incidir numa parte do rosto do bailarino Murray Louis. Com base nesse acontecimento inesperado, Nicolais concebeu o solo *Prisme* [Prisma] (1957), que repousa no princípio da fragmentação do corpo pela iluminação⁴⁴.

O ator, na sombra e na luz

Vestir o ator com luz

Assim como a ribalta pôde ser fortemente criticada por deformar os traços e por pertencer a uma convenção não escolhida, os (as) criadores (as) de luz atuais (Eric Soyer, Fabiana Piccioli, Sébastien Michaud) muitas vezes manifestam reticência em relação à iluminação frontal, a qual, utilizada sozinha, conota o amadorismo, achata os rostos e cria sombras parasitas. Preferem esculpir os corpos com laterais ou recortar as silhuetas na contraluz. É recorrente a metáfora da luz como vestimenta: sugere que é preciso talhar sob medida uma “segunda pele”

⁴³ Fabiana Faccioli, *op. cit.*

⁴⁴ Nancy Goldner. “The concept of dance according to Nikolais” [O Conceito de dança segundo Nikolais], 3 de janeiro de 1988, consulta feita em 29/01/2016: http://articles.philly.com/1988-01-03/entertainment/26283083_1_tensile_involvement-alwin-nikolais-hanya-holm



para o ator (Christine Richier), especialmente nas cenas de nudez: “se fico sabendo que estarão nus, ilumino de outro modo”⁴⁵, explica Philippe Berthomé. Quanto ao figurino, ele pode ser utilizado como refletor: Christine Richier dá o exemplo histórico do jabô branco que criava uma espécie de “canhão de luz natural” no rosto de Gérard Philipe, em *Le Prince de Hombourg* [O Príncipe de Homburgo] em 1951, já que o olho é sempre “atraído pelo ponto mais luminoso de uma imagem”⁴⁶. Por vezes o (a) intérprete carrega certas fontes luminosas ou se torna suporte de projeções (*slides* antigamente, vídeo hoje em dia), como em *Somniloquy* [Sonilóquio], de Alwin Nikolais (1967).

No clarão dos projetores

Em cena, a luz é percebida ora como um comparsa, ora como uma imposição incômoda, segundo testemunha o percurso de Sophie Tabakov, bailarina e coreógrafa. Espantada por ver pela primeira vez a sua pele sob os projetores, a sua tonalidade “brilhante e fosforescente” a levou a pensar que ela não havia “nunca existido assim”. Ao se tornar bailarina profissional, a obrigação do ensaio técnico corrido, a rotina da marcação do chão, a necessária adaptação a cada novo lugar, superaram o caráter mágico da luz, durante certas turnês:

Isso faz com que ao conseguir criar a minha própria companhia [Anou Skan], há vinte e dois anos, decidi que a coisa mais importante seria nunca mais atuar na caixa preta e que todos os espetáculos seriam às 18 h ou 19 h em contato com a luz exterior, de modo que eu pudesse ver, que o público e os artistas em cena pudessem viver juntos, no mesmo instante, a mudança da luz. E que só depois haveria projetores de reforço para o momento em que a noite tivesse caído, realmente no final do espetáculo⁴⁷.

A escolha da luz natural dá conta do desejo de que atores e os espectadores compartilhem a mesma experiência: tal escolha se torna a garantia de uma boa circulação dos corpos e das emoções entre o palco e a plateia. Com efeito, na luz artificial as sensações divergem às vezes

⁴⁵ Philippe Berthomé, *op. cit.*

⁴⁶ Christine Richier. “Petit nuancier de l’œil du spectateur — de la perception du visuel scénique”, *Revue des Sciences sociales* [Revista das Ciências Sociais], nº 54, 2015, p. 166. [V. “Pequeno Mostruário do Olho do Espectador: Da Percepção do Visual Cênico”, *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, tradução de Priscila Costa, v. 1, n. 37, 2020. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index> (N. dos Tradutor.)]

⁴⁷ Sophie Tabakov, Mesa redonda “Question d’éclairage” [Questão de iluminação], *op. cit.*



radicalmente, conforme estejamos na posição de ator ou de espectador, no interior do feixe de luz ou fora dele. Iluminado na contraluz, o ator vê os espectadores, mas não percebe forçosamente que apenas a sua silhueta é visível para eles. Posicionado num corredor de laterais, ele pode se sentir completamente isolado do público que o observa, no próprio momento em que está irradiando. Quando intervêm tarde no processo de criação, tanto a superexposição quanto a subexposição tendem a desestabilizar o (a) intérprete. Uma história contada por Martine André, iluminadora, dá conta do fato:

André Diot revolucionou a iluminação de teatro. Vindo da televisão e do cinema, foi ele quem introduziu aparelhos tais como os tubos fluorescentes ou os HMI. Às vezes era contestado, em particular pelos atores, que se queixavam de não serem vistos suficientemente pelo público. Alguns, durante a turnê, queriam que eu subisse um pouco a luz sobre eles assim que Dedê (André) tivesse ido embora⁴⁸.

Figura 1 - Lise Pauton, *Au fil des torsions*, texto de Frédéric Forte, iluminação de Jean-Luc Maurs, RaieManta Compagnie 2014



Fonte: foto de Christophe Chaumanet.

⁴⁸ Martine André, Luc Boucris, Gérard Lieber, “Éclairer, jouer, théâtraliser” [Iluminar, atuar, teatralizar], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2, número citado, p. 9.



Figura 2 - Lise Pauton, *Au fil des torsions*, texto de Frédéric Forte, iluminação de Jean-Luc Maurs, RaieManta Compagnie 2014



Fonte: foto de Christophe Chaumanet.

Se os pontos de referência espaciais podem ser embaralhados, é também o caso dos pontos de referência temporais, como explica Lise Pauton, contorcionista: “Foi difícil para mim a primeira luz do espetáculo *Au fil des torsions* [No Fio das torções], que faz o meu corpo aparecer na penumbra bem lentamente; eu pensava que era rápido demais por estar diante do projetor, mas o espectador não percebe essa luz do mesmo ângulo⁴⁹.”

Perturbadora, a luz pode até se revelar perigosa. Gretchen Schiller salienta que, em inglês, os projetores rasantes (montados em bases situadas lateralmente, no limite entre palco e bastidores) foram apelidados pelos bailarinos de “*shin busters*” (“coupe-jarrets”, “assassinos”, “quebra-canela”)⁵⁰, porque travam o impulso daqueles que se deparam com eles ao entrar em cena ou ao sair dela, e ferem ou queimam as panturrilhas daqueles que não levam isso em consideração suficientemente. Benjamin Houal, bailarino, vai mais longe:

Não temos tempo para olhar a luz, quando estamos alcançando um colega que corre. É por isso que confiamos muito na técnica, de tal modo que o conjunto do palco seja

⁴⁹ Lise Pauton, correio eletrônico enviado a Ariane Martinez em 13 de janeiro de 2015.

⁵⁰ Gretchen Schiller, Mesa redonda “Question d’éclairage” [Questão de iluminação], *op. cit.*



iluminado e não fiquemos preocupados com isso. Procuramos a luz, mas se não estivermos dentro, o importante é a dança⁵¹.

A luz, indutor ou parceiro de jogo

Ao contrário, quando ela está integrada à sua partitura física e emocional, a luz assiste o (a) intérprete, “o (a) ajuda a criar o seu universo, a sua bolha”, “participa da pontuação do espetáculo”⁵² e desencadeia emoções, as quais, por sua vez, são geradoras de jogo. Nabih Amaraoui, ator e bailarino, salienta que nela encontra “pontos de apoio, como se pode encontrar no chão, em dança”. Ele precisa:

Não trabalho do mesmo modo com a luz como ator e como bailarino. Quando danço, há certa abstração do gesto, que se torna mais concreto com a luz. Quando trabalho como ator, é o contrário. Parto de um estado mais concreto, e a luz permite abrir fisicamente o que atravessa a personagem. Por exemplo, se estou numa cenografia realista, num salão, os objetos podem adquirir uma dimensão mais abstrata graças à luz: ela cria um espaço compósito, e possibilidades de jogo. Nada me impede de ir me deitar sobre a cômoda se for um espaço abstrato. Amplio completamente a visão que tenho desse objeto. Como se diz que existe um trabalho de “subtexto”, existe um trabalho de “subcorpo”. Irei na direção da abstração para criar coisas no corpo, e depois voltarei à situação concreta, mas enriquecida por essa passagem pela abstração⁵³.

Se às vezes a luz proveniente dos projetores clássicos é indutora de jogo, a luz das fontes audiovisuais, desenvolvida nos anos de 2000, conseguiu constituir-se motor do movimento, devido à sua mobilidade e às suas variabilidades. Em *Érection* [Ereção] (2004), simultaneamente bailarino e videasta, situando-se dentro da luz e fora dela, Pierre Rigal optou por “fazer com que ela atue com [ele] como um ator”⁵⁴.

Assim, a criação de luz pode compelir o ator-bailarino a inventar “técnicas do corpo”⁵⁵,

⁵¹ Benjamin Houal, Mesa redonda “Question d’éclairage” [Questão de iluminação], *op. cit.*

⁵² Lise Pauton, *op. cit.*

⁵³ Nabih Amaraoui, estágio “La lumière” [A luz], École du jeu [Escola do jogo], Paris, 27-31 de maio de 2015.

⁵⁴ Pierre Rigal, Telejornal France 3 Toulouse, de 26/10/2014, vídeo consultado *on-line* em 03/02/2016: <http://www.ina.fr/video/T00001342545>.

⁵⁵ Marcel Mauss. “Les Techniques du corps” [As Técnicas do corpo] (1934), em *Sociologie et Anthropologie* [Sociologia e Antropologia]. Paris: PUF, 1980.



em cena, vinculadas a cada momento-chave da iluminação. Tais técnicas, que ora se improvisam, ora se adquirem ao longo de muitos ensaios, não residem apenas numa capacidade de adaptação perante um elemento externo cujos imprevistos se trataria de levar em consideração. Elas repousam num modo de sentir, de se mover e de pensar com a luz, transformada em parceira de pleno direito e geradora de emoções, de ritmo e de ações.

REFERÊNCIAS

André Antoine. “Lettre à Francisque Sarcey” [Carta a Francisque Sarcey] (6 de julho de 1888), em Jean Pierre Sarrazac e Philippe Marcerou (ed.). *Antoine, l’invention de la mise en scène, anthologie des textes d’André Antoine* [Antoine, a invenção da encenação, antologia dos textos de André Antoine]. Arles: Actes Sud/CNT, 1999.

ANTOINE, André. “Causerie sur la mise en scène” [Conversa sobre a encenação] (abril de 1903), em Jean Pierre Sarrazac e Philippe Marcerou (ed.). *Antoine, l’invention de la mise en scène, anthologie des textes d’André Antoine* [Antoine, a invenção da encenação, antologia dos textos de André Antoine]. Arles: Actes Sud/CNT, 1999. [V. *Conversas sobre a Encenação*. Tradução, introdução e notas de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.]

ANTOINE, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre-Antoine* [Minhas Lembranças do Teatro Antoine]. Paris: Arthème Fayard, 1921.

ANDRÉ, Martine; BOUCRIS, Luc; LIEBER, Gérard. “Éclairer, jouer, théâtraliser” [Iluminar, atuar, teatralizar], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2.

AMARAQUI, Nabih. Estágio “La lumière” [A luz], École du jeu [Escola do jogo], Paris, 27-31 de maio de 2015.

BERTHOMÉ, Philippe; LUCET, Sophie. Entrevista concedida a Sophie Lucet sobre a criação de *Living*, 06/11/2012, consultada em 29/01/2015: <http://fabrique-du-spectacle.fr/spectacles/ressources/136>.

BERTRAND, Michel; LEROY, Séverine; FERNANDEZ, Anamaria. Entrevista concedida por Michel Bertrand a Séverine Leroy e Anamaria Fernandez sobre a criação de *Les Oiseaux* [As Aves], de Aristóфанes, 16/11/2012, consultada em 29/01/2015: <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/spectacle/ressources/68>.

BOLL, André. Artigo de André Boll sobre “Crime et châtement” [Crime e Castigo], coluna de jornal “La mise en scène” [A Encenação], periódico não mencionado (março de 1933), *Recueil factice sur Crime et Châtiment* [Coletânea factícia sobre Crime e Castigo], peça em vinte quadros de Fiódor Dostoiévski, adaptação de Gaston Baty (21 de março de 1933), BnF 4-ICO THE-2265.

BRECHT, Bertolt. “L’Achat du cuivre (1948 – 1955)” [A Compra do Cobre (1948 – 1955)], em *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre o Teatro], ed. Jean-Marie Valentin. Paris: Gallimard, 2000.



BRECHT, Bertolt. “Visibilité des sources” [paru originellement dans *Versuche* /Visibilidade das fontes (publicado originalmente em *Versuche*) (Ensaaios)], nº 11, Berlim e Frankfurt, 1951], “L’Architecture de scène” [A Arquitetura de Cena], em *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre o Teatro]. Paris: Gallimard, 2000.

BRUGUIÈRE, Dominique; PROUST, Sophie. “Créer du paysage” [Criar Paisagem], conversa com Sophie Proust, *PATCH / Revue des écritures contemporaines numériques* [Revista das escritas contemporâneas digitais], nº 11, março de 2010, consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://dominique-bruguiere.lumiere.com/creer-du-paysage>.

CASTELUCCI, Romeo. *Conférence de presse* [Entrevista coletiva], 5 de julho de 2002, Festival de Avignon, consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-2002-112>.

DORT, Bernard. “Condition sociologique de la mise en scène théâtrale” [Condição sociológica da encenação teatral], em *Théâtres* [Teatros]. Paris: Seuil, 1986.

DORT, Bernard. “Entre nuit et jour” [Chronique “La Pratique du spectateur”, *Cahiers de la Comédie Française*, nº 1, automne 1991] (Entre Noite e Dia [Crônica A Prática do Espectador, Cadernos da Comédia-Francesa, nº 1, outono de 1991], em *Le Spectateur en dialogue, Le Jeu du Théâtre* [O Espectador em diálogo, O Jogo do Teatro]. Paris: P.O.L., 1995.

FULLER, Loïe. *Quinze ans de ma vie* [Quinze anos da minha vida]. Paris: Félix Juven, 1908.

GALLIENNE, Guillaume; TRAPENARD, Augustin. Entrevista concedida por Guillaume Gallienne a Augustin Trapenard, *Boomerang* [Bumerangue], France Inter, 24/12/2015, consulta em 29/01/2016: <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1209789>.

GALOTTA, Jean-Claude. Nota de intenção de *L’Enfance de Mammame* [A Infância de Mammame], consultada *on-line* em 28/01/2015: <http://numeridanse.tv.fr/share/video/MEDIA101020194601875>.

GOLDNER, Nancy. “The concept of dance according to Nikolais” [O Conceito de dança segundo Nikolais], 3 de janeiro de 1988, consulta feita em 29/01/2016: http://articles.philly.com/1988-01-03/entertainment/26283083_1_tensile_involvement_alwin_nikolais_hanya_holm

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal (dir.). *Faire la lumière* [Fazer a luz]. *Théâtre/Public*, nº 185, 2007.

HOUAL, Benjamin. Table ronde “Question d’éclairage” [Mesa redonda Questão de iluminação]. Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos Iluminar o gesto cênico], org. Ariane Martinez e G. Schiller, 26 de novembro de 2015, consultada *on-line*, no sítio L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo].

JOUVET, Louis. “L’éloge de l’ombre. L’apport de l’électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall” [O elogio da sombra. A contribuição da eletricidade na encenação no teatro e no music-hall], 1937, referência original citada na introdução, texto disponível *on-line* em: *Alliage* [Liga], <http://revel.unice.fr/alliage.index.html?id=3731>.

LACOMBE, Philipp; LIPPE, David. Entrevista concedida por Philippe Lacombe a David Lippe: “Quel rôle doit jouer la lumière?” [Que papel a luz deve desempenhar?], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2.



LANGHOFF, Mathias. *Le Rapport Langhoff, projet pour le Théâtre de la Comédie de Genève* [O Relatório Langhoff, projeto para o Teatro da Comédia de Genebra]. Tradução para o francês por Monica Budden. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 1987.

LANGHOFF, Mathias; COHENDY, Christiane. *Le bon Plaisir de Mathias Langhoff* [A Soberana Vontade de Mathias Langhoff], programa radiofônico, France Culture, transmitido em 16/06/1990.

LAVAUDANT, Georges. Entrevista com Georges Lavaudant, “La lumière pour transformer l’espace” [A luz para transformar o espaço], em Chantal Guinebault-Szlamowicz (dir.). *Faire la lumière* [Fazer a luz]. *Théâtre/Public*, nº 185, 2007.

MAUSS, Marcel. “Les Techniques du corps” [As Técnicas do corpo] (1934), em *Sociologie et Anthropologie* [Sociologia e Antropologia]. Paris: PUF, 1980.

MICHAUD, Sébastien. Estágio “La lumière” [A luz], L’École du jeu [A Escola do Jogo], Paris, 27 a 31 de maio de 2015.

PAUTON, Lise. Correio eletrônico enviado a Ariane Martinez em 13 de janeiro de 2015.

PICCIOLI, Fabiana. Conférence-atelier “La lumière partenaire” [Conferência-oficina A luz parceira], org. de Ariane Martinez e Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 17 de dezembro de 2015 (vídeo *on line* no sítio de L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo], disponível em 06/01/2017, em <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/la-lumiere-partenaire-de-scene>).

PROUST, Sophie. *La Direction d’acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine* [A Direção de Ator na encenação teatral contemporânea]. Montpellier: L’Entretemps, 2004. Col. “Les voies de l’acteur” [Os Caminhos do Ator].

PY, Olivier. *La Servante* [A Serva]. Arles: Actes-Sud Papiers, 1995.

RÉGY, Claude. *L’État d’incertitude* [O Estado de incerteza]. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002.

RICHIER, Christine. *Le temps des flammes, une histoire de l’éclairage scénique avant la rampe à incandescence* [O tempo das chamas, uma história da iluminação cênica antes da ribalta com luzes incandescentes]. Paris: Éditions AS, 2011.

RICHIER, Christine. “Petit nuancier de l’œil du spectateur — de la perception du visuel scénique”, *Revue des Sciences sociales* [Revista das Ciências Sociais], nº 54, 2015. [V. “Pequeno Mostruário do Olho do Espectador: Da Percepção do Visual Cênico”, *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, tradução de Priscila Costa, v. 1, n. 37, 2020. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index>]

RICHIER, Christine. Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos “Iluminar o gesto cênico”], org. Ariane Martinez e G. Schiller, 26 de novembro de 2015.

RICHIER, Christine. Table ronde “Question d’éclairage” [Mesa redonda Questão de iluminação], Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos Iluminar o gesto cênico], org. Ariane Martinez e Gretchen Schiller, 26 de novembro de 2015, consultada *on-line*, no sítio L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo].



RIGAL, Pierre. Telejornal France 3 Toulouse, de 26/10/2014, vídeo consultado *on-line* em 03/02/2016: <http://www.ina.fr/video/T00001342545>.

SCHILLER, Gretchen. Table ronde “Question d’éclairage” [Mesa redonda Questão de iluminação]. Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos Iluminar o gesto cênico], org. Ariane Martinez e G. Schiller, 26 de novembro de 2015, consultada *on-line*, no sítio L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo].

SIX, Nicolas. “Éloge de la lumière” [Elogio da luz], *Danser* [Dançar], nº 230, março de 2004.

SOMA, Marie-Christine. “Le Regard patient” [O Olhar Paciente], *Théâtre/Public* [Teatro/Público], nº 185, 2007-2.

TABAKOV, Sophie. Table Ronde “Question d’éclairage” [Mesa redonda Questão de iluminação]. Journée d’étude “Éclairer le geste scénique” [Jornada de Estudos Iluminar o gesto cênico], org. Ariane Martine e Gretchen Schiller, 26 de novembro de 2015, consultada *on-line*, no sítio L’Ouvroir LITT&ARTS, seção “Paroles en direct” [Palavras ao vivo].

Recebido em: 30/03/2021
Aprovado em: 10/07/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Artes – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br