



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA
IRMA MARIA TRIGUEIRO VIDAL**

**MEMÓRIAS TRADUZIDAS EM REALIDADE FÍSICA: A IMPORTÂNCIA
DA SISTEMATIZAÇÃO DE PROJETOS DA ILUMINAÇÃO PARA ESPETÁCULOS
DE TEATRO E DANÇA**

Salvador
2022

IRMA MARIA TRIGUEIRO VIDAL

MEMÓRIAS TRADUZIDAS EM REALIDADE FÍSICA: A IMPORTÂNCIA DA
SISTEMATIZAÇÃO DE PROJETOS NA ILUMINAÇÃO PARA ESPETÁCULOS DE
TEATRO E DANÇA

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

Orientador: Dr. Antrifo Ribeiro Sanches Neto

Salvador
2022

Vidal, Irma Maria Trigueiro.

Memórias traduzidas em realidade física: a importância da sistematização de projetos da iluminação para espetáculos de teatro e dança / Irma Maria Trigueiro Vidal. - 2022.

193 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antrifo Ribeiro Sanches Neto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Dança. 4. Iluminação de cena. 5. Iluminação de cena - Estudo e ensino. 6. Teatros - Iluminação. I. Sanches Neto, Antrifo Ribeiro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.025

CDU - 792.02



Ministério da Educação
Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-graduação
Profissional em Dança
Mestrado Profissional



TERMO DE APROVAÇÃO

IRMA MARIA TRIGUEIRO VIDAL

MEMÓRIAS TRADUZIDAS EM REALIDADE FÍSICA: A IMPORTÂNCIA DA SISTEMATIZAÇÃO DE PROJETOS DA ILUMINAÇÃO PARA ESPETÁCULOS DE TEATRO E DANÇA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança-UFBA, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 21 de outubro de 2022.

Professor Doutor Antrifo Ribeiro Sanches Neto (Orientador- PRODAN/UFBA)

Professora Doutora Daniela Bemfica Guimarães (PRODAN/UFBA)

Professor Doutor Sérgio Sobreira Araújo (FACOM/UFBA)

Endereço: Av. Ademar de Barros, s/n Campus de Ondina Salvador- BA CEP: 40170-110

Fone: (71)3283-6572

E-mail: prodan@ufba.br

À minha mãe,
meu pai (in memoriam),
meu filho e irmãos,
e à minha companheira.

Agradecimento

A Burity por ter se conectado a mim um dia.

A Paulo Galdenzi, por sempre confiar em mim e me fazer crescer.

Ao Balé Teatro Castro Alves enquanto Companhia e aos bailarinos como amigos de vida.

A Enrico Alatta que primeiro acreditou no que eu nem sonhava.

A todos os técnicos e técnicas com quem trabalhei no Teatro Castro Alves e todos os palcos.

Ao Teatro, onde fiz minha morada.

A todos os Diretores, Produtores, Encenadores, Coreógrafos, Cenógrafos, Dançarinos e Dançarinas, Figurinistas, Maquiadores, Atores e Atrizes, Maquinistas, Iluminadores, Camareiras.

A Claudinha Salomão, minha companheira de vida, de palco, de voltas ao mundo.

A Suzana Varjão, por me acompanhar nessa jornada e me mostrar o caminho.

A Virginia Darin, pela amizade e parceria infinita.

A Rosália Natividade, amiga para eternidade, sua força me ensina a não desistir.

A Luís Alberto Nolasco, um irmão, um amigo.

A todos os músicos que tive o prazer de trabalhar, especialmente a Carlinhos Brown, que me levou para um outro lugar.

A Beth Rangel, pelos caminhos que se cruzam.

A Antrifo Sanches por ter me convidado para fazer a luz do Lub Dub e por me orientar nesse projeto de mestrado.

A todos que fazem arte, a todas as iluminadoras antes de mim e as que estão e estarão continuando na arte de iluminar.

A meus alunos e alunas que me inspiram a continuar aprendendo.

A Poliana Linhares, minha companheira, por todas as horas de trabalho, fins de semana. Pelas revisões, paciência, incentivo e por acreditar que seria possível e seguir ao meu lado.

“Todos os teatros são minha casa.”

Irma Vidal

RESUMO

Este projeto de pesquisa tem como objeto a sistematização dos projetos de iluminação cênica. A ideia principal é apresentar um método de sistematização que possa ter uma linguagem documental e que possa ser reproduzida para cada espetáculo. Trazer instruções precisas e técnicas numa linguagem que traduza os processos criativos dos iluminadores da maneira mais próximo possível a criação da luz original. Existe um termo em inglês para essa técnica de sistematizar a luz dos espetáculos, “drawing package”. Esse documento poderia ser traduzido por “pacote de desenho” e é produzido pelo designer de iluminação durante todo o processo de produção. Ele traduz a arte escondida na cabeça do iluminador em um conjunto real, compreensível e palpável de instruções técnicas. O pacote contém vários outros tipos diferentes de documentos que juntos contam todo o processo histórico de um projeto. Nos meus 40 anos de carreira como iluminadora, nunca tive acesso a esse tipo de documento, como também nunca o produzi eu mesma para meus espetáculos. É precisamente por não termos instruções tão detalhadas que temos tanta dificuldade de remontar espetáculos em outros palcos. O objetivo desse estudo é justamente apresentar esse método de documentar a luz em cada projeto e ensinar como fazê-lo. Dessa maneira além do documento técnico, teremos também uma memória da iluminação dos espetáculos. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza aplicada, pois visa gerar conhecimento para aplicação prática, dirigidos a solução de problemas específicos. Utilizando os métodos de pesquisa bibliográfica e documental.

PALAVRAS-CHAVE:

Iluminação cênica. Sistematização. Técnica.

ABSTRACT

The object of this research project is to present the systematization of scenic lighting projects. The main idea is to present a systematization method that can have a documentary language and that can be reproduced for each show. Having precise and technical instructions in a language that translates the creative processes of the lighting designers as faithfully as possible. There is an English term for this technique of systematizing the light of shows, "drawing package". This document is produced by the lighting designer throughout the production process. It translates the art hidden in the designer's head into a real, understandable and palpable set of technical instructions. The package contains several other different types of documents that together tell the entire historical process of a project. In my 40 years of career as a designer, I have never had access to this type of document, nor have I produced it myself for my shows. It's precisely because we don't have such detailed instructions that we have so much difficulty re-creating shows on other stages. The objective of this study is precisely to present this method of documenting light in each project and teach how to do it. In this way, in addition to the technical document, we will also have a memory of the lighting of shows. This is qualitative research, of an applied nature, as it aims to generate knowledge for practical application, aimed at solving specific problems. Using bibliographic and documentary research methods.

KEYWORDS:

Scenic lighting. Systematization. Method.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01- O Ponto de Iluminação do fosso do TCA (p.19)
- Fig. 02 - Gabarito para plantas de engenharia e arquitetura (p.20)
- Fig. 03 – Mesa analógica com *faders* manuais (p.23)
- Fig. 04 - Irma Vidal na Colômbia BTCA, apresentação do Lub Dub (p.26)
- Fig. 05 - Programação da Turnê do BTCA (p.34)
- Fig.06 - Programação da Turnê do BTCA (p.34)
- Fig. 07 - Irma Vidal com a equipe técnica do TCA (p.36)
- Fig. 08 - Capa do disco Alfacamabetizado de Carlinhos Brown (p.41)
- Fig. 09 - Recortes do Jornal Carioca de 1998 (p.42)
- Fig. 10 - Recortes do Jornal do Brasil de 1998 (p.43)
- Fig. 11 - Recortes do Jornal do Brasil de 1998 (p.43)
- Fig. 12 - Primeira formação do Corpo de baile do BTCA (p.45)
- Fig. 13 - Primeiro elenco masculino do BBB (p.47)
- Fig. 14 - Espetáculo Saurê (p.49)
- Fig. 15 - Espetáculo Sanctus (p.51)
- Fig. 16 - Espetáculo Sanctus (p.52)
- Fig. 17 - Tabela Kelvin (p.53)
- Fig. 18 - Jean Rosenthal (p.62)
- Fig. 19 - Páginas do livro *A Method For Lighting The Stage*, ps.23,32 (p.64)
- Fig. 20 - Páginas do livro *A Method For Lighting The Stage*, ps.23,32 (p.64)
- Fig. 21 - Folhas de “deixas” do Espetáculo Recados No Labirinto (p.68)
- Fig. 22 - Jean Rosenthal (p.68)
- Fig. 23 - *Four Temperaments*, de George Balanchine (p.69)
- Fig. 24 - *Four Temperaments*, de George Balanchine (p.69)
- Fig. 25 - Planta de *Four Temperaments* (p.70)

- Fig. 26 - Theatre Lighting Plot (p.71)
- Fig. 27 - Plantas desenhadas à mão por Jean Rosenthal (p.71)
- Fig. 28 - Front Light Plot (p.72)
- Fig. 29 - Dirty Dancing – A vista plana em Vectorworks (p.74)
- Fig. 30 - Foto Do Palco Do Musical Phantom - Magic Sheet (p.76)
- Fig. 31 - The Phantom Of The Opera, Las Vegas – Scenic Magic Sheet (p.76)
- Fig. 32 - Foto de uma videoconferência (p.78)
- Fig. 33 - Inovações para iluminação cênica na era renascentista (p.83)
- Fig. 34 - Inovações para iluminação cênica na era renascentista (p.83)
- Fig. 35 - Poema do sonho, Bob Wilson (p.85)
- Fig. 36 - The Phantom Of The Opera (p.93)
- Fig. 37 - Planta do Lub Dub (p.97)
- Fig. 38 - Estudo do espaço no palco para o espetáculo Lub Dub (p.125/126)
- Fig. 39 - Tabela de divisão de palco (p.127)
- Fig. 40 - Foto dos grupos 15,16,18,19,20 (p.152)
- Fig. 41 – Foto grupo 17 (p.152)
- Fig. 42 – Foto grupo 5 (p.153)
- Fig. 43 – Foto grupo 11 (p.153)
- Fig. 44 – Frente, foco fechado, sem filtro (p.154)
- Fig. 45 – Pino grupo 45, sem filtro (p.154)

SUMÁRIO

MEMÓRIAS DE MIM

ENCONTRO 1 - Dia certo, hora certa: o mundo inesperado dos espetáculos...	12
1.1 O convite inesperado.....	13
1.2 O desafio: direção de cena do Balé do Teatro Castro Alves.....	15
1.3 Um outro passo a dar: chefia de palco e o início de um outro olhar.....	26
1.4 Aprendendo mais: gerência técnica.....	32
ENCONTRO 2 - Encontrando a iluminadora em mim.....	38
2.1 Imprimindo minha marca.....	38
2.2 Quando eu me entendi como iluminadora: carreira consolidada.....	41
2.3 Carlos Moraes: unindo o clássico e o popular.....	46
2.3.1 Uma luz para pele preta/branca.....	52
ENCONTRO 3 – Aprender é uma estrada sem volta.....	57
3.1 Encontrando o mestrado prodan.....	57
3.2 Descoberta tardia, mas nunca o suficiente: Jane Rosenthal, mulher na iluminação, precursora.....	62
3.3 Para os dias atuais: Vivien Leone.....	75
ENCONTRO 4 – Qual a importância da documentação para a construção da memória e da história teatral?	80
4.1 Tudo conspirou para esse caminho de maior entendimento.....	80
4.2 A importância de ter memória.....	83
4.3 Um pouco da historicidade da iluminação cênica.....	84
ENCONTRO 5 – Mãos a obra.....	89
5.1 Memória artística	89
5.1.1 Memória artística do Lub Dub.....	91
5.2 Broadway: a memória da criação de um espetáculo.....	93
5.3 Geração Softwares	95
5.3.1 Software Lxfree.....	98
ENCONTRO 6 – Aprendendo ensinando.....	100
6.1 Tutorial Lxfree.....	100
6.2 Criação da planta do Lub Dub	110
6.3 Palco: preenchendo o espaço vazio.....	127
6.4 Divisão do palco para afinação.....	130

6.5	Agrupamento de canais e relação para gravação das memórias na mesa de luz.	142
6.6	Roteiro de gravação das memórias na mesa de luz.....	147
6.7	Sessão de fotos do espetáculo do Lub Dub em diversos palcos.....	154
	ENCONTRO 7 – Encontro comigo mesma	157
	Anexos	160
	Referências	192

Memórias de Mim

Encontro 1 – Dia certo, hora certa: o mundo inesperado dos espetáculos

No início da década de 80, enquanto o Brasil se despedia da Ditadura Militar, alguns artistas estavam conseguindo através de suas músicas conscientizar a população brasileira sobre seu momento político. A MPB surge neste contexto histórico, com um forte caráter de luta e fica conhecida como “música da universidade” por seu público ser formado de estudantes e intelectuais. Neste cenário surgem grandes nomes da MPB, artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Aldir Blanc, Gilberto Gil, Caetano Veloso, dentre outros artistas e tantas músicas que inspiraram toda minha geração como, Cálice, O bêbado e equilibrista e a mais famosa “Pra não dizer que eu não falei das flores”. Eu passei minha juventude embalada por suas músicas ricas de metáforas e motivadas pela busca da liberdade e justiça. Músicas que se tornaram clássicos e hinos.

Eu não era diferente desses milhares de jovens brasileiros cheios de sonhos. Recém-saída da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde me formei em Licenciatura em Educação Física, voltei a morar na Bahia depois de passar no concurso para professor do Estado. Lembro que nesse período o Teatro Castro Alves que havia sido reinaugurado em 1967, no auge da ditadura, era um símbolo da cultura baiana e recebeu em seu palco principal vários cantores durante a década seguinte. Eu já frequentava shows e espetáculos no Rio e quando voltei tinha muita vontade de conhecer o Teatro baiano. Haveria um show de Milton Nascimento no início de 1981 e é aí que minha história com o Teatro Castro Alves e minha história como iluminadora começa.

Numa tarde de verão de 1981, eu me dirigi ao Teatro para comprar ingressos para o show de Milton, infelizmente a procura era grande e logo os ingressos acabaram, não consegui compra-los. Eu lembro que fiquei muito frustrada. Quando estava saindo da bilheteria, que naquela época era na frente das escadarias, me deparei com o então diretor do teatro, José Augusto Burity. Eu o conheci quando tinha 15 anos, na casa de uma tia, quando vim passar férias em Salvador, ainda assim ele me reconheceu mesmo após 11 anos. Nos cumprimentamos e contei a ele da minha falta de êxito em tentar comprar os ingressos. A conversa foi rápida, não lembro mais

do teor da mesma, lembro apenas dele me dizer que os ingressos acabaram rapidamente. Foi aí então que veio uma proposta muita inusitada e que eu jamais imaginaria. Antes de nos despedirmos, Burity me perguntou de forma muito direta se eu gostaria de trabalhar no Teatro Castro Alves. Ele explicou que estava montando uma companhia de balé para o teatro, e que teria uma nova função de “Diretor de Cena do balé”¹, mas que ele gostaria de formar uma pessoa para função junto com o diretor do balé, ao invés de trazer alguém de fora.

1.1 O Convite inesperado

O convite veio de forma inesperada e apesar de eu não saber do que se tratava, eu topei na hora, sem hesitar. Ele me pediu que durante 15 dias eu fosse todos os dias ao teatro observar seu funcionamento, conhecer as pessoas e andar para lá e para cá, se eu gostasse da experiência que eu o procurasse após esse período. Então durante 15 dias eu fui todos os dias para o teatro depois de dar minhas aulas de educação física. Ele havia autorizado minha entrada e havia me apresentado a algumas pessoas da equipe de palco.

Durante esses 15 dias eu fui me familiarizando aos poucos com a imensidão dos bastidores, assistindo as montagens e observando as pessoas trabalharem. Minha curiosidade só aumentava, tudo era muito novo, mas eu sabia que era uma experiência que valeria a pena agarrar. O medo era somente da altura, subir nas varandas² e urdimento³ foi a parte mais difícil para mim, mas não me afastou da ideia de trabalhar no teatro. Finalmente depois que os dias se passaram, eu voltei à sala do diretor para falar da minha vontade de continuar ali e ouvir sua proposta.

Para entender melhor a formação de uma companhia de balé para o Teatro Castro Alves, é preciso voltar um pouco na história da dança na Bahia. A Universidade

¹ Diretor de cena: a direção de cena engloba todo o funcionamento de um espetáculo, desde o planejamento e a organização, até a operação, montagem e desmontagem. Esse profissional é, portanto, uma espécie de coordenador geral de todas as atividades no backstage.

² Varandas: varandas de contra pesagem. São construções como passadiços ou janelas construídas nas paredes laterais da caixa cênica, sobre o espaço das coxias. Têm a função cênica de manipulação dos cenários, equipamentos e manobras especiais instaladas nas varas

³ Urdimento: Esse termo é referente a armação de madeira ou ferro, posicionada ao longo do teto do palco, que permite o funcionamento e fixação dos dispositivos cênicos, como moitões, roldanas, gornos, ganchos, além de outros dispositivos de manobras

Federal da Bahia, criou em 1956, a primeira Escola de Dança de nível superior do país, por iniciativa do então reitor, Edgard Santos, segundo Eliana Rodrigues Silva, no livro, Balé Teatro Castro Alves – 30 anos – 1981-2011, em comemoração dos 30 anos do BTCA⁴. A Escola foi de fundamental importância consolidando-se como centro difusor do pensamento filosófico e criação em dança contemporânea. Dois anos depois o teatro seria inaugurado, mas em julho de 1958, 5 dias antes da sua inauguração houve um incêndio por causas desconhecidas, o que deixou baianos na época em choque. Assim, o então governador Antônio Balbino se compromete em reformar o teatro e ainda em julho de 1958 a reforma é iniciada, mas o teatro só ficaria pronto 9 anos mais tarde, em março de 1967. Durante esse período foi criada a EBATECA⁵, Escola de Dança do Teatro Castro Alves, que em 1962 surgia nos moldes da Royal Academy of Dancing de Londres, a escola formou muitas gerações de bailarinos e professores de Balé.

Em 1967, mesmo ano da inauguração do Teatro Castro Alves, Dalal Achcar cria a companhia semiprofissional de dança, BBB, Balé Brasileiro da Bahia, já contando com alunas da EBATECA. Tanto a EBATECA, quanto a BBB, contribuíram de maneira fundamental para a formação da futura companhia do Teatro Castro Alves, o BTCA. A classe artística da época e principalmente os artistas ligados a dança, bailarinos e coreógrafos, percebem que a Bahia como um grande centro cultural do país, precisava ter um corpo de baile profissional que o representasse. O presidente da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Geraldo Machado em conjunto com o diretor do Teatro Castro Alves, José Augusto Burity, e o diretor artístico do Teatro, Theodomiro Queiroz, reconhecem essa necessidade e se empenham para criar e instalar o BTCA. Assim em 1º de abril de 1981 o Governo do Estado cria o Balé do Teatro Castro Alves, a primeira companhia oficial de dança do norte-nordeste e a quinta do país.

O BTCA estava criado e a equipe precisava ser montada. Augusto Burity começa então a pensar no grupo e convida o gaúcho Antônio Carlos Cardoso para dirigir a companhia. Assim começa a audição dos bailarinos para formar o corpo fixo do BTCA. São escolhidos 24 bailarinos. Cardoso já havia dirigido a companhia Municipal de São Paulo e era um diretor considerado inovador, tinha uma larga

⁴ BTCA, Balé do Teatro Castro Alves.

⁵ EBATECA, Escola de Dança do Teatro Castro Alves, fundada em 1962

experiência, já havia atuado em outras companhias no Brasil e em diversos países na Europa. Cardoso foi essencial para a instalação do balé, ele gerenciou e definiu bem os papéis e hierarquias dentro do grupo e dirigiu o balé em épocas diferentes. Ele contribuiu para o desenvolvimento da qualidade técnica do balé, da qual eu fazia parte e também da parte artística, trazendo muita credibilidade a companhia. Eu trabalhei durante todo o ano de 1981 diretamente ligada a ele, e posso dizer que foi ele quem me ensinou o que seria ser um diretor de cena do Balé.

Com Cardoso, eu tinha reuniões diárias, acompanhei a audição da escolha dos bailarinos e de certa forma fui dia a dia aprendendo o que seria minha função de diretora de cena. Primeiro dei suporte as aulas de balé clássico e dança contemporânea. Ele me orientava das necessidades e demandava a cada dia o que ele considerava ser da minha função. Assim comecei a me tornar a diretora de cena do BTCA. Eu considero que Cardoso foi o responsável pelo meu crescimento e entendimento do que era aquilo tudo, toda a organização, planejamento, da enorme produção que eu precisava gerir para coordenar a equipe e o funcionamento dos espetáculos. Era de seu desejo que a companhia recém fundada baiana tivesse o mesmo nível técnico e artístico da companhia de São Paulo. Minha função era tentar garantir que isso acontecesse.

1.2 O desafio: direção de cena do Balé do Teatro Castro Alves

Quando fui convidada para ocupar a função de diretora de cena do balé, eu não tinha a menor ideia do que seria isso na prática. Como disse antes nunca hesitei o convite, apenas sabia que seria um desafio e tanto. Contudo algumas coisas do dia a dia no teatro me eram muito familiares. Eu era uma atleta, campeã de judô e natação e campeã de basquete carioca, professora de educação física da Prefeitura⁶ e no Estado⁷, portanto estava acostumada a treinamentos rígidos e repetitivos, desistir não era da minha personalidade. Aos poucos fui pegando o ritmo, ensaios, reuniões, montagens, desmontagens, equipe técnica, minha função era coordenar tudo que permeava os espetáculos do balé. Recentemente na minha pesquisa eu encontrei a

⁶ Prefeitura de Salvador

⁷ Estado da Bahia, SEC.

melhor definição do que é ser “*Diretor de Cena*” por Erika Curto, 2016, artista paulista que escreveu um artigo sobre a direção de cena e os desafios do artista que gerencia o espetáculo:

O diretor de cena é um dos ofícios que mais geram dúvidas dentre as funções que um técnico de palco pode exercer. Isso porque, diferentemente da direção teatral mais focada na parte artística, a direção de cena engloba todo o funcionamento de um espetáculo, desde o planejamento e a organização, até a operação, montagem e desmontagem – mas sempre estando atento às questões estéticas. Esse profissional é, portanto, uma espécie de coordenador geral de todas as atividades no *backstage*⁸. No exterior, a função recebe o nome de *Stage manager*⁹, profissional do teatro que comanda toda a equipe de um espetáculo. No entanto, no Brasil, essa ainda não é uma profissão muito reconhecida.

A principal característica do diretor de cena é entender a importância da participação ativa de toda equipe durante todo o processo de criação e temporada de uma produção, uma vez que é esse o profissional responsável por dar as deixas para os efeitos de luz, som, maquinaria cênica, entradas de atores e bailarinos em cena, assegurando-se de que cada profissional cumpra sua função no momento exato. Portanto, é essencial que ele tenha um entendimento geral das áreas do teatro. (CURTO, 2016, p.01.)¹⁰

O primeiro desafio foi o fato de eu ser uma mulher. Imagine comandar uma equipe técnica formada em sua maioria por homens, em que apenas eu e as camareiras éramos mulheres. Na década de 80, as questões de gênero ainda eram muito definidas por papéis que cada gênero deveria desempenhar. É certamente uma área muito machista, tivemos que passar por um caminho muito difícil até conquistar nosso espaço. Eu tinha também uma certa fragilidade porque estava ainda aprendendo a função de ser diretora de cena. Posso dizer que foram momentos difíceis, mas como já falei aqui, desistir não era uma opção para mim.

Eu comecei literalmente do zero, precisei aprender a fazer tudo. Como diretora de cena, não quis apenas coordenar, eu quis aprender a fazer em todas as áreas, cenografia, adereços, figurino, iluminação, me meti a fazer de tudo junto com os técnicos, colocava linóleo, montava os equipamentos de luz, montava as vestimentas cênicas e assim por diante. Cardoso diariamente me orientava na construção de um planejamento de trabalho. Quando começamos a preparar a primeira montagem do

⁸ Backstage, por traz do palco, nos bastidores.

⁹ Stage manager, diretor de cena, diretor de palco.

¹⁰ Artigo Técnica de Palco. Direção de Cena e desafios do artista que gerencia o espetáculo. [Técnicas de Palco | A direção de cena e os desafios do artista que gerencia o espetáculo - SP Escola de Teatro](#)

balé ainda em 1981, ele me ensinou a fazer tabelas para organizar todo o trabalho de todos os envolvidos e para melhor administração do tempo. Nas tabelas deveriam constar: o tempo de ensaio; tempo para montagens técnicas, era muito importante ter todos os horários definidos; horários de montagem de iluminação; de cenografia; de figurino; aulas preparatórias para aquecimento com os bailarinos no palco; ensaios com bailarinos no palco. Eram reuniões de pré-produção.

Com o tempo e disposta a passar por todas as etapas com a mão na massa, eu fui pegando o jeito e o ritmo da coordenação do espetáculo. A primeira equipe de técnicos com a qual trabalhei era formada pela própria equipe de palco do teatro, não era exclusiva do Balé. Eu devo muito a ela do meu aprendizado e represento todos aqui na figura de Enrico Alatta, que era o chefe da equipe de iluminação, na época chamada de equipe de elétrica. Enrico foi um mentor para mim. Ele foi acolhedor desde o primeiro momento, estava disposto a me ajudar no que fosse preciso nas produções do Balé e inclusive assinou a luz do primeiro repertório da companhia que trazia 3 coreografias, *Ilhas* de Victor Navarro¹¹, *Com-tacto* de Lia Robatto e Maria Quitéria do diretor Antônio Carlos Cardoso. Eu posso afirmar com toda certeza que me tornei iluminadora por causa dele.

Para o primeiro repertório da companhia, Cardoso convidou Lia Robatto e Victor Navarro. Essa foi a primeira vez que tive contato com a criação e construção de uma coreografia. Eu assistia todos os ensaios, era muito interessante para mim, ver os coreógrafos com os bailarinos trabalhando, era uma troca constante. Durante o processo de criação um influenciava e interferia no processo do outro. Mesmo antes de ser criadora e desenhar luz, eu me emocionava com esses processos de construções das coreografias de dança e devo dizer que continuo me emocionando até hoje. Lembro que a coreografia *Ilhas* de Victor Navarro, me impactou muito, pela música, pelo figurino e pelo uso do ciclorama¹². Para mim foi uma descoberta a ideia de fazer um fundo infinito azul, que mostrava as silhuetas dos bailarinos vestidos com grandes capas pretas, dava um efeito mágico e não importava quantas vezes eu assistisse, sempre sentia a mesma emoção. *Ilhas*, considerada uma criação abstrata do coreógrafo espanhol, de grande beleza artística e considerada moderna para

¹¹ Victor Navarro Capell (Barcelona, 29 de novembro de 1944) bailarino e coreógrafo espanhol.

¹² Ciclorama, o termo Ciclorama designa um fundo fixo e curvo, de cor azulada ou acinzentada e sem brilho, feito de madeira, cimento ou pano esticado, destinado, quando iluminado convenientemente, a criar um ambiente ar livre ou um prolongamento do espaço cênico.

época, permaneceu em cartaz por mais de uma década, porque teve uma empatia enorme pelo público, e junto às outras duas coreografias demonstravam que a diversidade se tornaria a cara da companhia dirigida por Cardoso. A coreografia de Lia Robatto trazia uma linguagem contemporânea em seu processo de criação coletivo e a de Antônio Cardoso tinha um cunho histórico, com a música composta especialmente para ela, por Tom Tavares¹³.

06 de agosto de 1981, estreia o primeiro repertório do Balé do Teatro Castro Alves e foi um tremendo sucesso. Casa cheia de 06 a 09 de agosto na sala principal do teatro. Agora eu precisava pela primeira vez registrar a memória desses espetáculos. Eu tinha que fazer o registro da cenografia e da luz de cada coreografia separadamente. Tudo que foi utilizado deveria estar registrado, a cor do linóleo¹⁴, ciclorama¹⁵, rotunda¹⁶, equipamento de iluminação, equipamento de som, montar o que chamamos de Rider técnico¹⁷. Tudo deveria ficar registrado e eu tentava fazer o meu melhor. Após cada espetáculo nós tínhamos uma reunião com o diretor do balé para ajustar e fazer as correções necessárias, devo dizer que Cardoso era bastante exigente e é lógico que tínhamos muitas dificuldades. A maior de todas era na esfera da iluminação, que se dava justamente pelo posicionamento da cabine de luz. Antes da reforma de 1989, a mesa de luz do teatro ficava no fosso, um lugar que nos teatros antigos era chamado de “Ponto”¹⁸ de onde alguém recitava o texto da peça teatral para que os atores não se perdessem. Eu ficava embaixo no *Ponto*, para dar as deixas de cada cena, juntamente com o técnico da elétrica, Enrico Alatta, que havia criado a luz das 3 coreografias. O maior problema de operar a luz da cabine posicionada na parte inferior do palco, é que nós não conseguíamos ver os efeitos que estávamos fazendo e não percebíamos quando alguma coisa estava errada ou na hora errada, ficávamos sabendo apenas durante as reuniões. Esse era um verdadeiro problema.

¹³ Tom Tavares, músico baiano, Compositor, radialista, professor da Escola de Música da UFBA.

¹⁴ Linóleo em dança, linóleo é o nome de um tipo de revestimento para piso impermeável levemente emborrachado. É encontrado em diversas gramaturas e cores, e dividido em tapetes, ou peças, com cerca de 1 metro de largura cada, colocadas lado a lado.

¹⁵ Ciclorama, grande tela clara, ger. semicircular, que cobre o fundo e os lados do palco, us. Para obter efeitos especiais de iluminação, criando a ilusão de espaço aberto, de grande distância, do céu em seus diversos aspectos, ou projetando filmes ou diapositivos que complementam a ação dramática; infinito, parede do infinito, cúpula de horizonte.

¹⁶ Rotunda, pano de fundo, normalmente em flanela, feltro ou veludo, que delimita a profundidade do espaço cênico.

¹⁷ Rider técnico, é o nome do documento que compila todas as características técnicas de um espetáculo ou de uma sala. Este compila todas as necessidades técnicas (luz, som vídeo e cenografia) e descreve como quer que o palco esteja quando a equipe técnica chega ao palco.

¹⁸ Ponto no teatro, o **Ponto** era um profissional que ficava escondido em um lugar estratégico do **palco** e, durante a realização de um espetáculo, lia o texto em voz baixa para os atores, com o objetivo de auxiliar a continuidade da peça.



Figura 1

Um outro problema é que eu deveria registrar a iluminação, mas não havia um modelo, ninguém fazia mapa de iluminação, não que eu tivesse tido contato. Antônio Cardoso pedia que a luz fosse registrada em forma de mapa de iluminação, provavelmente como ele estava acostumado a ver nas outras companhias. Precisei então improvisar no que seria meu primeiro mapa de luz e quanto a este assunto eu tenho um conto bem curioso. Para representar o mapa de iluminação eu comprei uma cartolina, que fazia parte do meu universo como professora, e alguém me deu a dica que eu precisaria de um gabarito para representar os projetores de iluminação, assim lembro de ir até uma loja no bairro do Garcia, Sinay Neves¹⁹, e lá comprei um gabarito que era usado para arquitetura e engenharia, somente anos mais tarde em uma turnê por Nova York, foi que eu pude comprar um gabarito verdadeiro de iluminação. O gabarito continha desenhos de elementos que seriam colocados nas construções. O que eu fiz, foi adaptar os desenhos a cada tipo de refletor. Na cartolina eu desenhava com caneta nanquim as varas de luz e com o gabarito eu posicionava os refletores, ou seja, ali eu desenhei meus primeiros mapas oficiais de iluminação para o registro e memória das primeiras coreografias do BTCA. Esses mapas seriam usados mais tarde para sairmos em tournée. O gabarito que eu usava era parecido com este da figura 2.

¹⁹ Sinay Neves, loja de material de papelaria e acessórios que ficava perto do TCA, no bairro do Garcia, em Salvador.

Gabarito usado
para fazer
plantas de
engenharia e
arquitetura

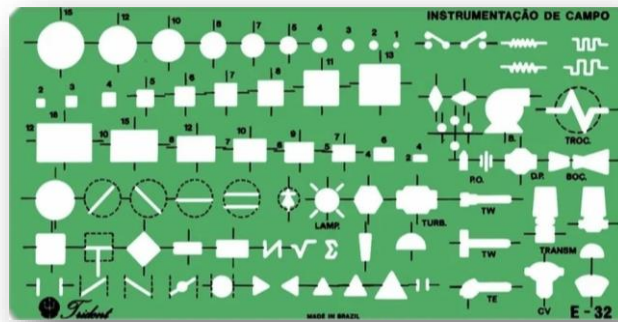


Figura 2

Saímos em nossa primeira turnê pelo país, de 30 de setembro a 25 de outubro de 1981. Meu próximo desafio, foi levar o espetáculo que estreou com a escala do palco do TCA, para outros palcos e adaptar a produção de acordo com cada teatro e suas diferentes escalas. Anos mais tarde me tornei experiente em adaptação de palcos. Quando já traçava minha carreira de iluminadora, eu continuava na função de diretora de cena, visto que era eu a responsável por todas as adaptações, e ainda continuo exercendo esta função de certa forma nos shows e espetáculos, que trabalho ainda hoje. Por causa dessa experiência também faço coordenação técnica em festivais de teatro e dança. Particpei também da equipe responsável pelos projetos de cenotecnia²⁰ e iluminação cênica, durante a reforma do TCA na década de 90, essa experiência me preparou para projetar eu mesma junto com o engenheiro Luís Alberto Nolasco²¹ vários projetos de caixas cênicas de teatros que foram construídos no Estado da Bahia e no Rio de Janeiro.

Nossa primeira turnê percorreria 7 cidades pelo Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Recife, Natal, Fortaleza, Belém, Manaus, Brasília e São Cristóvão em Sergipe. Eu desenhei o mapa de luz mais uma vez, só que agora juntando num mesmo mapa os mapas das 3 coreografias juntas. Na preparação para as viagens eu ligava para cada um dos teatros a solicitar as informações sobre suas condições, escalas e equipamentos. A maioria dos teatros tinha menos equipamentos necessários do que precisávamos. Alguns teatros inclusive, estavam em situações muito precárias. Uma alternativa foi embarcar de caminhão parte do nosso equipamento para garantir o nível de qualidade necessária das coreografias. Toda essa tarefa fazia parte da minha

²⁰ Cenotecnia, é o profissional especializado na construção e montagem de cenários e objetos de cena. Trabalha ao lado do cenógrafo, sugerindo as melhores alternativas para viabilizar qualquer projeto cenográfico.

²¹ Luis Alberto Nolasco, engenheiro civil baiano, foi Diretor de Manutenção de obras da Fundação Cultural da Bahia.

função de diretora de cena, e assim eu ia entendendo a cada dia minhas responsabilidades.

De acordo com Rafael Augusto Bicudo de Souza, diretor de cena e diretor de palco em São Paulo:

“*Stage management*, direção de palco e direção de cena são responsáveis pela direção das apresentações, por isso costumam estar presentes no processo de ensaios e temporadas. São lideranças técnicas que atuam na condução do espetáculo, transitam entre todos os departamentos responsáveis pela realização de uma obra cênica e primam pela construção de um ambiente seguro e organizado. Entre essas nomenclaturas, convivem profissionais com perfis e características muito parecidos, porém, distintos.” (SOUZA, 2019,p.42)²²

A iluminação cênica entrou na minha vida da mesma forma que a água quando derrama, escorre e escoar por todas as partes que consegue penetrar. Faço essa metáfora porque em nenhum momento me passava pela cabeça me tornar iluminadora, posso dizer com certeza que não fui eu a ir até à luz, mas o contrário, a luz veio até mim. As circunstâncias foram me levando para esse lugar... já explico.

No ano seguinte, a companhia começou a ensaiar outro repertório. Foram montadas 2 coreografias importantes: Sonhos de Castro Alves e Saurê. A primeira era uma coreografia longa e teve a colaboração de vários artistas, foi idealizada por Antônio Carlos Cardoso, inspirada na obra de Jorge Amado e coreografada por Victor Navarro, mesmo coreógrafo de “Ilhas”, ela foi muito densa e marcou a história do Balé e dos bailarinos. Foi chamado para desenhar a luz Iacov Hillel. Iacov era diretor de teatro e assinava várias iluminações para o balé da cidade de São Paulo.

Sonhos de Castro Alves, talvez a produção de melhor acabamento visual já conseguida pela dança no Brasil. (KATZ,1982)²³

A segunda coreografia era assinada por Carlos Moraes²⁴, Saurê. Embalada pela música de Emilia Biancardi²⁵, tinha como tema os orixás, e apesar da sua simplicidade, trazia a elegância de movimentos da dança afro, um verdadeiro

²² Rafael Augusto Bicudo de Souza, Dissertação Direção de Cena: noções, processos e diálogos.

²³ Helena Katz, Folha de São Paulo, 1982.

²⁴ Carlos Moraes, (1936, Rio Grande do Sul, 2015, Salvador) professor gaúcho, mestre de balé, bailarino, diretor artístico e coreógrafo.

²⁵ Emilia Biancardi Ferreira (Salvador, 08 de abril de 1941) é folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, é especialista nas manifestações tradicionais da Bahia.

momento híbrido de clássico com místico. Essa coreografia ainda é montada por outros grupos e esteve no nosso repertório por bastante tempo. Ambas coreografias traziam temas dos quais os baianos se identificavam. Para fazer a iluminação desta coreografia foi chamado José Rubens Siqueira²⁶.

A partir dessas duas coreografias, a iluminação foi ganhando uma maior complexidade. Díficil montagem, afinação e operação. A de Iacov era longa, com muitas memórias de luz, ou seja, programações de luz, lembro que tinha quase 200, e tivemos muitos problemas para manter a qualidade durante as remontagens. Saurê, tinha uma estética completamente diferente, e apesar disto, as duas eram apresentadas na mesma noite. Tínhamos que trocar até a cor dos filtros de luz²⁷ nos intervalos de uma para outra. Como diretora de cena eu não parava de inspecionar tudo e depois voltava para o *Ponto* a dar as deixas da iluminação de cada cena. Ao final do espetáculo voltávamos a nos reunir e como a complexidade aumentou, aumentaram proporcionalmente os erros. As reclamações e cobranças eram diárias, o diretor apontava cada detalhe daquilo que deu errado.

A partir daí, para tentar melhorar esses e outros problemas técnicos, eu comecei pessoalmente a me envolver com a iluminação cênica. Com o aumento da complexidade das criações de luz, como eu era a responsável pela equipe técnica e deveria remontar essas luzes exatamente como os iluminadores desenharam, eu tinha o compromisso de tentar corrigir os erros das remontagens. Me sentia totalmente responsabilizada pela qualidade da entrega. Foi a partir desse momento no balé que eu quis aprender tudo que envolvia a iluminação de cada espetáculo que eu coordenava.

Para começar, eu precisava estudar todo o projeto, entender todo o conceito, o posicionamento dos equipamentos e os ângulos, para poder repetir. Me dei conta que simplesmente copiar a planta, colocar os refletores no lugar, sem entender a finalidade de cada posicionamento, não era suficiente, era um entendimento raso do todo. Na busca pela qualidade dos espetáculos, me determinei a estudar todo o conjunto que envolvia a iluminação, entender a funcionalidade de cada tipo de refletor e entender

²⁶ José Rubens Siqueira de Madureira (Sorocaba, São Paulo, 1945). Autor, diretor e cenógrafo. Alternando ou acumulando as funções da dramaturgia e encenação, José Rubens contribui para realizações representativas do teatro paulista, ganhando destaque a partir da década de 1980.

²⁷ Filtros de luz, folha plástica colorida utilizada para alterar a temperatura de determinada fonte de luz (cor), confeccionadas em uma grande variedade de cores e tonalidades são fabricadas com material resistente ao calor gerado pelos refletores e comercializadas sob a forma de folhas.

intuitivamente as necessidades estéticas da luz a partir dos conceitos artísticos de cada iluminador. Somente compreendendo a fundo é que eu poderia gerir a equipe de iluminotécnicos e entregar uma luz bem-sucedida.

Comprometida com meus estudos teóricos e práticos, eu assumi por vezes a operação da mesa de luz. A mesa do teatro era uma mesa analógica, uma GCB²⁸ de 60 canais, fabricação brasileira feita em São Paulo por Gian Carlo. Não dispúnhamos da tecnologia digital acessível hoje, que inclusive facilita muito a operacionalidade. Todo trabalho era manual, precisávamos estar atentos o tempo inteiro. Pilotar a mesa demandava uma sensibilidade e sincronia com a dança para conseguir alcançar os tempos certos. Não era somente um movimento mecânico de simplesmente levantar ou abaixar um *fader*²⁹. Era preciso seguir os movimentos dos bailarinos, seguir a música, ter uma certa delicadeza. Com o passar do tempo a gente vai desenvolvendo um *feeling*. Como havia uma dificuldade de conseguir esse resultado com a equipe que eu tinha na época, isso aumentava meu compromisso com meus estudos para conseguir o resultado que eu desejava. Íamos estrear no Municipal de São Paulo, Municipal do Rio de Janeiro, duas grandes praças com tradição em receber companhias de dança do mundo inteiro, com críticos de dança assistindo, era uma imensa responsabilidade. Eu acreditava que a minha equipe já não tinha um discernimento e uma compreensão para trabalhar com uma iluminação mais complexa e entregar na qualidade que a companhia necessitava.



Mesa analógica
com *faders*

Figura 3

²⁸ GCB, Gian Carlo do Brasil, fabricante de equipamentos para teatro, refletores, mesa de luz, par 64, Fresnel, plano convexo. Com material ainda de ferro.

²⁹ Fader de iluminação, ele é um tipo de controle deslizante que ajusta a intensidade da luz.

Considerando que nesse momento eu já começava a entender melhor minha função de diretora de cena, assim como a produção por trás dos projetos, eu diria que me posicionei de forma mais ativa para cumprir as demandas e fui me especializando em me antecipar aos problemas. As turnês continuavam, eu partia antes da equipe e dos bailarinos para garantir que tudo estivesse no lugar. A essa altura minha vida pessoal estava muito envolvida com o balé e eu me mudei para perto do Teatro Castro Alves. Minha dedicação era natural e prazerosa e logo foi percebida pelos dirigentes. Nos anos seguintes eu tive que sair da Prefeitura, porque não conseguia conciliar o tempo das duas funções e permaneci apenas no Estado, onde mais tarde o Teatro solicitou à Secretaria de Educação que me colocasse à disposição da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural.

Em 1984, a direção do BTCA era de Lia Robatto. Paulista e atuante no cenário da dança da Bahia. Ela foi professora da Escola de Dança e de Teatro da UFBA, já havia participado em 1981 do primeiro repertório do balé e sem dúvida tinha uma história de convivência e criação coletiva com os bailarinos desde a EBATECA e a BBB. E foi na sua gestão que eu assinei minha primeira luz. Quero dizer que nesse período eu não me considerava de nenhuma maneira uma iluminadora, aliás eu acredito que levei alguns anos ainda para enxergar a luz como uma iluminadora. Fizemos juntos as luzes das coreografias “*Criação do Mundo*” e “*Sertania-O Boi Misterioso*”, uma cooperação entre nós três, Lia Robatto, Enrico Alatta e eu. Enrico me incentivava bastante a criar e operar, erámos próximos e tínhamos um relacionamento paternal.

Em 1985, Carlos Moraes assumiu a direção do BTCA, ele que já tinha uma participação bastante atuante na história do balé, coreografou junto com Lia Robatto o primeiro repertório em 1981. Carlos era um excelente professor, tinha uma relação afetiva com os bailarinos, era de fácil relacionamento. Eu permaneci trabalhando com ele por décadas nas academias de balé, agora já como iluminadora. Na sua gestão, entre 1985 e 1986, eu assinei 3 luzes: *Sanctus*; *Simôa*; *Mandala*. Duas delas com o coreógrafo Luis Arrieta³⁰.

Meu encontro com Arrieta foi um divisor de águas na minha carreira. Ele me contagiava, me contaminava com sua paixão pelo Balé, foi um dos coreógrafos que

³⁰ Luis Arrieta, coreógrafo argentino, bailarino, professor, pesquisador.

mais me aproximei e que mais aprendi. Ele era um artista completo, ele fazia o cenário, o figurino, a maquiagem e já vinha com a ideia da luz pronta. Cada detalhe era pensado por ele, sabia exatamente o que queria e usava de muita metáfora e poesia para te convencer do seu pensamento. Essa primeira criação, que foi Sanctus, nós fizemos em conjunto com Enrico Alatta³¹, e foi um trabalho totalmente influenciado por ele. Ele me inspirava, sua forma, o entendimento que ele tinha da coreografia e de todo o conjunto que ia ao palco, era impressionante. Seu trabalho tinha muita profundidade e paixão. Ele me dava as condições corretas para a criação da luz. Só tenho boas lembranças, eu considero que em dança a pessoa que mais me ensinou a trabalhar com iluminação foi Luis Arrieta. Inclusive me aprimorou como diretora de cena, porque ele explicava muito o que eu precisava fazer e tinha um cuidado com os detalhes, além de ser muito delicado. Quando eu ia remontar suas coreografias, eu sempre estava me recordando das suas recomendações e dos seus desejos. Considero que nosso encontro de todos que eu me lembro, foi o que mais contribuiu para eu evoluir com a iluminação. Com ele eu comecei a enxergar a estética da dança, da luz, do figurino e principalmente me enxergar como iluminadora.

No mundo do espetáculo, precisamos saber atuar mesmo sem ser ator. Enfrentar as intempéries que chegam nos teatros, as frustrações, os egos, as animosidades, ter jogo de cintura e não levar para o pessoal, o que se passa no palco, deve ficar no palco, devemos ser profissionais. Depois de um tempo vira parte da sua personalidade, é como os outros te veem e como voce se vê também. Em sua dissertação de mestrado sobre Direção de Cena, noções, processos e diálogos, Rafael Augusto Bicudo de Souza cita as palavras da diretora de cena em ópera e pesquisadora portuguesa Ana Paula Rodrigues Meneses, que diz:

(...) para além do trabalho real que a direção de cena executa, existe também uma “representação” para que possamos corresponder ao que os outros (artistas e técnicos) esperam de nós. É fundamental “vestir” o papel de seguro/disponível/calmo/competente e infalível, seja qual for o nosso estado de espírito e os problemas pessoais que tenhamos. Esse múltiplo papel por nós representado é necessário e inalterável, criando uma personagem tão permanente que se torna difícil saber onde começa e acaba essa representação. (MENESES, 2010, p. 29)

³¹ Enrico Alatta, chefe da equipe da elétrica e iluminador na década de 1980, Teatro Castro Alves.

Evidentemente minha história se confunde com a do Balé do Teatro Castro Alves, eu não seria capaz de conta-la sem passar por essa companhia. Devo muito ao Balé minha formação técnica, ter me tornado iluminadora, poder viajar pelo Brasil e pelo mundo, conhecer palcos importantes, conviver com pessoas que se tornariam minha família. Toda a minha vida profissional artística foi determinada pela minha experiência com o Balé. Atualmente eu não trabalho oficialmente no Teatro, nem no Balé, mas não deixamos de trabalhar juntos. Sempre que sou convidada para criação de uma luz, para uma viagem, uma remontagem, eu prontamente me junto ao grupo.

Figura 4



Irma Vidal (de vermelho) em foto na Colômbia com o Balé do TCA.

Apresentação do Lub Dub

Ticiano Garrido, Mônica Nascimento, Leonard Henrique, Luíza Meireles, Adriana Bamberg, Gilberto Baía, Luís Molina, Solange Lucatell, Rose Lima (diretora do TCA), Magali Amâncio (coordenadora executiva do BTCA)

1.3 Um outro passo a dar: chefia de palco e o início de um outro olhar

Situando com o momento histórico brasileiro e seus processos de democratização, os artistas dos anos 80 conseguiram vivenciar algo que as gerações imediatamente anteriores não possuíam: a liberdade de expressão. O Brasil volta a ter um cenário político favorável, liberdade artística, acabara a censura, voltamos a

viver numa democracia. A abertura de espaços democráticos é uma característica que deve ser levada em consideração no aumento da produção teatral neste período pós golpe. “A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período.” (MICHALSKI, 1985; 94)

A essa altura, minha vida estava dentro do Teatro Castro Alves. O Balé teve uma demanda diária intensa nos primeiros anos, ensaios, aulas, estreias, produções para sair em turnês, naturalmente me adaptei ao ritmo da Companhia e do próprio Teatro. Justamente nesse período de total familiaridade com minha função de diretora de cena e do grande número de espetáculos chegando aos palcos do Teatro Castro Alves, não me recordo exatamente o momento, eu fui convidada para assumir a função de *Chefia de Palco*.

As peças teatrais e shows de música circulavam por todo país, acredito que muitas produções que estavam na gaveta só estavam esperando o momento certo para toda essa revolução cultural. O TCA recebia atrações do mundo inteiro. Companhias grandes de balé, espetáculos internacionais, produções grandes. Um momento maravilhoso para as artes de modo geral. No Teatro entretanto, passamos a enfrentar um grande problema, a equipe técnica era frágil, não tinha o treinamento profissional necessário para os novos tempos que chegaram. Em conversa com Cláudia Salomão, quem eu treinei para me substituir nessa função anos depois, ela me traz uma curiosidade, uma conversa que teve com o ator Paulo Autran. Cláudia diz que quando se apresentou a Paulo como *Chefa de Palco* do Teatro na década de 90, ele conta a ela que foi ele o responsável pela sua função existir naquele Teatro. Como já havia nos teatros do Sudeste, o “Chefe de palco” ou “Coordenador de palco”, servia para resolver problemas técnicos da montagem, operação e desmontagem das peças teatrais, o *Chefe* deveria ser responsável pela pré-produção. Assim Paulo sugeriu ao Diretor Augusto Burity que criasse essa função para o TCA, inclusive porque era um palco que merecia um cuidado pela sua importância na cultura da Bahia e do país. Comecei então a lembrar que meu convite foi justamente nessa época. Augusto Burity entendendo que o Teatro não estava no nível que ele gostaria e que precisava para melhor atender os artistas e as demandas técnicas, logo me convidou para o cargo. O cargo era de *Chefe do Núcleo de Apoio Técnico*. Embora eu não tivesse deixado de ser a *Diretora de Cena* do balé, e continuasse atendendo

as necessidades da companhia em primeiro lugar, eu que antes estava no palco apenas assistindo as montagens que chegavam, passo a ser a responsável por toda a coordenação técnica do palco da Sala Principal do Teatro Castro Alves, da Sala do Coro e da Concha Acústica.

É preciso estabelecer uma diferença entre as funções de *Diretor de Cena*, mais vinculada com as produções do espetáculo, e a *Chefia de Palco*, que está vinculada com o espaço cênico³². Eu tinha dificuldade de estabelecer tais fronteiras pelo fato de ter exercido as duas funções concomitantemente desde o convite de Burity. Existem algumas nomenclaturas diferentes para função de *Chefe De Palco*: *Chefe da Casa*; *Diretor Técnico*; *Diretor de Palco*, essas são algumas das quais eu já ouvi em minhas andanças. Responsável por administrar o espaço cênico e toda sua logística, equipamentos de som, de iluminação, cenário e gerenciar a manutenção dos equipamentos e do espaço físico. Ela coordena as equipes técnicas, supervisiona também as equipes de limpeza, segurança, camarim e o funcionamento do teatro, horários de início e encerramento dos espetáculos. Cabe a ela estar à frente das montagens, desmontagens e durante a operação desses espetáculos, garantindo que tudo funcione. Cabe ao chefe de palco a tarefa de manter as equipes e equipamentos funcionando. Coordena toda a logística técnica e de equipamento. O chefe de palco tem que conhecer a fundo o espaço cênico, seus problemas, ele sabe de tudo que acontece, como acontece. Souza³³, faz outra citação em sua dissertação que descreve o *Chefe de Palco ou Diretor Técnico*. Segundo ele de acordo com Adriana Rio Doce, chefe de divisão técnica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, um diretor técnico:

(...) é a pessoa que conhece a casa, conhece os problemas da casa, ele sabe as coisas que acontecem, como acontecem, ele sabe onde dá defeito, ele sabe onde chuta para desempacar, se for necessário... ele é a pessoa que conhece! Ele conhece a equipe e conhece a parte técnica da casa, o funcionamento da casa. Então, ele está mais ligado à casa sim. Ele não está ligado à produção, independente se é uma produção da casa ou de fora, ele é ligado sempre à casa.

Continuando no mesmo raciocínio de quando comecei e não sabia exatamente o que seria minha função como *Diretora De Cena* do Balé, eu também não estava muito familiarizada com a nova função de *Chefia De Palco*, que tem atribuições de

³² Espaço cênico, espaço da caixa cênica e suas coxias.

³³ Rafael Augusto Bicudo de Souza, diretor de cena.

supervisionar as atividades multidisciplinares. Como a pioneira da função na Bahia, eu preenchi uma lacuna que existia da ausência dessa figura e que se mostrou de extrema relevância para o bom desempenho do funcionamento de tudo que cerca a realização de um espetáculo. Já se passara até então uma década em que eu estava no teatro. Convivendo com as duas funções, de Diretora de Cena do Balé e Chefe de Palco e tendo passado pelos momentos de medo e insegurança, devo dizer que cumpri bem os meus papéis e passei a dominar o Teatro e suas necessidades. Nesse sentido posso afirmar também que minha experiência me levou a próxima função que viria com a reforma em 1991, *Gerência Técnica*.

O TCA já teve outros chefes de palco depois de mim. Me orgulho muito em dizer que os primeiros eu treinei pessoalmente. Claudia Salomão³⁴, que assumiu em 1993, quando eu passei para a função de *Gerência Técnica*, falarei sobre isso à continuação, posteriormente Marcus Souza³⁵ e Pedro Paulo Onofre Rodrigues.³⁶ Mais tarde, Cláudia irá me substituir na *Gerência Técnica*, cargo que ocupa até os dias atuais, e eu passo a ocupar o cargo de *Assessora Técnica* do TCA.

Conheci Claudia Salomão em 1991, o TCA estava fechado e iríamos começar uma grande reforma. Durante esse período o BTCA, que estava sob a direção de Debby Growald fez um de seus espetáculos, *Retratos da Bahia*, no Teatro Gregório de Matos, na Praça Castro Alves. Claudia era assistente de direção na época no TGM³⁷. Eu já estava na equipe responsável pela reforma do TCA, fiquei à frente da operacionalidade da obra até a sua inauguração. Eu estava responsável também em montar a nova equipe técnica do Teatro e depois de alguns dias de convívio com o trabalho de Claudia no TGM, pude perceber que tinha o perfil para ser treinada e me substituir na *chefia de palco*. Assim fiz um convite muito direto e ela se juntou a nossa equipe ainda durante a reforma. Ela me emociona em sua Dissertação de mestrado de 2020, quando diz as seguintes palavras:

“Do período em que atuei na função de Chefe de Palco, guardo as melhores lembranças e aprendizados. Tive como mestra Irma Vidal, precursora desta atividade no Estado da Bahia. Princípios como pontualidade, bom atendimento e compromisso com o patrimônio público, defendidos por Irma para o desempenho da função no TCA

³⁴ Claudia Salomão, gerente técnica do TCA desde 1997. Antes foi chefe de palco.

³⁵ Marcus Souza atual chefe de palco da Sala do Coro.

³⁶ Pedro Paulo Onofre Rodrigues, chamado de Pedro Vidal, por se considerar um filho para mim. Atual chefe de palco do TCA.

³⁷ TGM, teatro Gregório de Mattos.

serviram de parâmetro para outros teatros na cidade de Salvador. Estes requisitos básicos, por vezes minimizados no intrincado quebra-cabeça da administração pública, foram alçados ao primeiro plano na estratégia administrativa adotada pela Direção Geral do TCA e encabeçada por Irma Vidal, levando o TCA a um patamar de alto reconhecimento dentro da esfera dos teatros públicos brasileiros.” (SALOMÃO,2020,p.60)³⁸

O cargo de *Chefia de palco*, naquela época não existia no quadro da Fundação, era um *cargo de boca*, por assim dizer. Eu tinha um tempo ocioso entre as montagens do balé e me interessei muito, principalmente por ficar no palco direto e começar uma outra parte da minha vida que foi puro aprendizado. O título desse capítulo se chama “*Chefia de palco e início de um novo olhar*”, porque foi justamente nessa função que eu pude educar meu olhar. A educação do olhar tem a ver com estudar e perceber o entorno. Comecei a estudar arte mais profundamente, estudar as escolas, as linguagens artísticas. Foi um desafio, olhar e ver, se abrir para o que está ali se mostrando, mas que precisa de investimento, de tempo, de disciplina, e eu tinha, principalmente curiosidade e motivação. Aprender com mais detalhes tudo que tinha a ver com a cenografia, concepções de cenário, concepções de luz. Todas as companhias que chegavam lá, eu observava a luz. Me lembro que além de aprender muito com as companhias internacionais que vinham principalmente da França, EUA, Alemanha, Rússia, eu aprendi muito com Paulo Pederneiras³⁹, o diretor artístico, cenógrafo e iluminador do Grupo Corpo.⁴⁰

O Grupo Corpo chegava ao Teatro com todo seu equipamento. Traziam desde o linóleo, cenário e equipamento de iluminação, eles tinham luzes muito sofisticadas. Lembro que eu assistia toda aquela montagem, os próprios bailarinos montavam o linóleo, essa era uma filosofia do Grupo. Eu me esforçava a aprender tudo. Paulo se tornou uma pessoa muito próxima, conversava muito comigo sobre o conceito do espetáculo, como ele pensava a luz. Ao final das montagens eu tinha o hábito de assistir as apresentações, não ficava na coxia⁴¹. Sempre que uma luz me interessava, num dia eu assistia de dentro do palco, no outro eu via de fora do palco. Se fosse uma

³⁸ Cláudia Salomão, Dissertação Operários da arte: Reflexões acerca do trabalho técnico em espetáculo, Salvador, 2020.

³⁹ Paulo Pederneiras criador e idealizador do Grupo Corpo de balé de Minas Gerais.

⁴⁰ Grupo corpo, companhia mineira de balé.

⁴¹ Coxia, bastidores, é lugar situado dentro da caixa teatral, mas fora da cena.

apresentação somente, eu assistia o ensaio geral do palco e depois na plateia, ou o contrário. Eu tinha muita curiosidade e assim fui aprendendo na prática.

Essa experiência toda me levou a fazer projetos de iluminação fora do BTCA. Eu já havia assumido a maior parte da luz do Balé desde 1985, mas ainda não me via como iluminadora. As pessoas me convidavam, eu achava que não estava pronta, mas os próprios diretores me incentivavam e acreditavam que sim. Assim, aos poucos, fui assumindo sem pretensões, sem pressa, mas com muita dedicação essa nova carreira que chegava tão naturalmente. Em 1990, eu ganhei o primeiro prêmio como iluminadora, Troféu Caymmi⁴² ano 6, com a Banda Faróis Aceso⁴³. Meu primeiro prêmio como iluminadora cênica foi o *Bahia Aplaud*⁴⁴ em 1998, com o espetáculo “*Nossa Senhora dos Afogados*”, de Paulo Cunha. Vale ressaltar, que todos esses esforços para a garantia de melhor qualidade na luz do Balé e qualidade técnica no palco do Teatro, me renderam minha carreira como iluminadora. No final da década de 90, meu trabalho já era reconhecido. Em 1993 eu deixo a *Chefia De Palco* do TCA, passo a ser *Gerente Técnica*. A essa altura, depois de 11 anos, eu sabia tudo que se passava no Teatro, seu funcionamento, seus problemas, conhecia bem a equipe técnica e a direção, tinha uma trajetória consolidada e capacidade de gerenciar toda a equipe.

A artista Irma Vidal inspirada pelo impressionismo, por toda cultura que passou pelo palco do TCA, todas as viagens em turnês pelo Brasil e pelo mundo, nasceu dessa cena. Foi uma construção em retalhos. Como não existia cursos para iluminador, comecei a estudar em livros trazidos dos Estados Unidos e comecei a praticar. Posso dizer que aprendi a fazer a luz, fazendo.

A iluminação veio de forma bastante natural e com o passar dos anos me tornei uma iluminadora reconhecida nacionalmente. Me especializei na dança que me deu a expertise para trabalhar com iluminação de espetáculos teatrais, óperas e shows musicais. Ser iluminadora se tornou minha profissão.

⁴² Criado pelo casal de músicos e produtores Tuca Moraes e Marilda Santanna em 1985, o Troféu Caymmi acompanhou as transformações pelas quais passou a música da Bahia, além de ter revelado nomes cruciais, como Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Edson Gomes, Ivete Sangalo, etc.

⁴³ Banda Faróis Aceso, banda de Rock baiano da década de 90.

⁴⁴ Bahia Aplaud prêmio para o teatro baiano, agora Prêmio Braskem de Teatro

1.4 Um grande passo: Gerente Técnica

Fechado para manutenção e reconstrução estrutural, desde julho de 1989, a reforma do TCA começou quase dois anos mais tarde, no segundo semestre de 1991. Ficamos alocados em um anexo do Palácio Da Aclamação, onde havia várias salas disponibilizadas para a equipe. Eu me juntei ao time que tocava a obra e fiquei responsável, junto com o engenheiro Alberto Nolasco, por todas as decisões relacionadas as necessidades do Teatro. Ainda sob a direção de Augusto Burity, eu tive total liberdade de decisões acerca da obra, uma experiência de enorme proporção. Assisti a desmontagem daquele gigante no meio da praça, para depois remontá-lo ainda mais gigante. Foi um ano e meio de trabalho árduo. O governador na época, Antônio Carlos Magalhães, queria o teatro em um ano, assim o TCA foi reinaugurado em 22 julho de 1993. O show especial de reinauguração reuniu no palco da Sala Principal os baianos Maria Bethânia, Gal Costa e João Gilberto, sob a direção de Bibi Ferreira.

Para desempenhar a tarefa de gerir o planejamento das questões técnicas relacionadas ao espetáculo de maneira mais ampla, foi criada a Gerência Técnica do TCA, comandada por mim. Ou seja, eu fui a primeira pessoa a desempenhar todas as três funções criadas pelo Teatro para melhor atender a demanda que surgiu no início da década de 80, diretora de cena, chefe de palco e agora a gerência técnica. Havia a preocupação pela direção do Teatro e pela própria Fundação Cultural do Estado da Bahia, a Funceb, de elevar a qualidade técnica para atender os novos desafios que viriam.

Agora mais que nunca o TCA se tornou um gigante. Em seu palco italiano uma caixa cênica completa, um Teatro onde tudo funcionava, os artistas se sentiam seguros novamente. Dentro dele havia uma companhia de dança contemporânea, o BTCA, com mais de uma década de existência, uma orquestra sinfônica, OSBA, que foi criada na mesma época do Balé. Em seus anexos havia ainda dois outros Teatros, um em forma de semi-arena, Concha Acústica e a Sala do Coro, que estreia com o nome de Teatro Experimental, no formato de um palco italiano menor. As produções que traziam seus espetáculos seriam melhores assistidas. Equipamentos de iluminação foram importados da Bélgica, estávamos aparelhados para funcionar com excelência de serviço.

Outras mudanças que não apenas físicas foram implementadas, algumas delas causaram bastante polêmica para o público baiano. Não se podia mais frequentar o Teatro usando bermudas ou chinelos. A mudança de maior impacto, porém, foi a da pontualidade do início dos espetáculos. Essa medida implementada pelo diretor geral Theodomiro Queiroz, refletiu no comportamento do soteropolitano, apesar dos embates causados até hoje entre o público baiano e os porteiros dos teatros, marcou uma mudança de comportamento importante e foi usada como modelo nos demais teatros da cidade de Salvador. Essa pontualidade que era exigida ao público se estendia a toda equipe responsável pelo espetáculo. Havia pouco tempo para treinamento da equipe que iria ficar no Teatro, e havia uma dificuldade de mudança da mentalidade daqueles que já eram antigos no TCA, mas a minha função era garantir que a pontualidade e assiduidade fossem respeitadas e assim passei a cobrar uma postura mais profissional daqueles que faziam parte da equipe técnica.

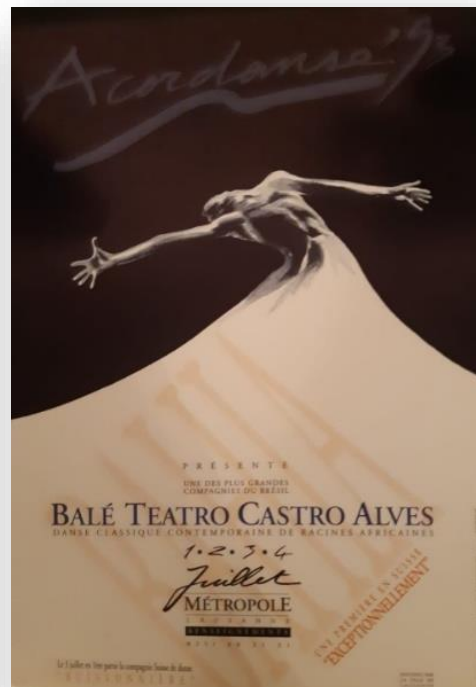
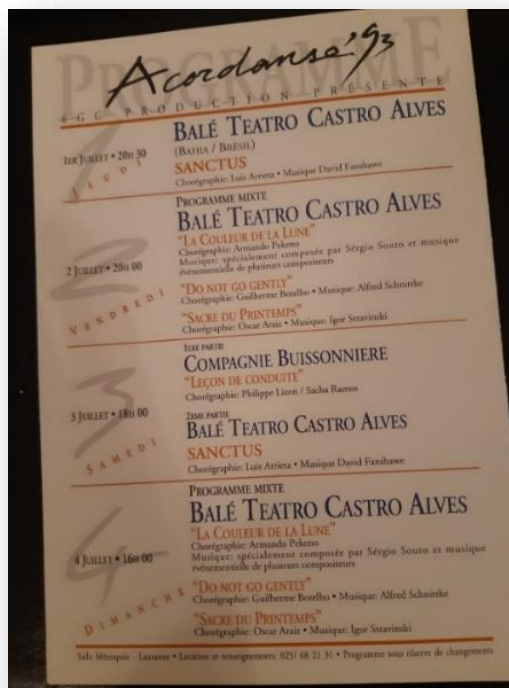
A Gerência Técnica funciona como uma ponte entre o Teatro, as produções que chegam e as suas equipes internas, de manutenção, limpeza e segurança. O gerente assume essa coordenação para a administração de todas as necessidades que vão culminar com a realização do espetáculo. O gerente técnico participa desde as etapas de pré-produção antes do espetáculo chegar ao teatro, fazendo o alinhamento dos riders técnicos⁴⁵, distribuindo as tarefas, verificando as necessidades de logísticas de chegada e saída dos espetáculos, e se antecipando a essas necessidades com as pré montagens. Faz toda essa etapa de pré-produção entre a equipe do teatro e da equipe que acompanha os espetáculos. Faz a coordenação com as equipes técnicas e chefes de palco, durante o momento que a apresentação acontece e depois prevê a pós-produção, que é a saída desses espetáculos. Alguns deles tem demandas específicas de pós-produção, como dia extra de desmontagem, saída grande de equipamentos e cenário, equipamentos alugados de som, luz, andaimes. Esse gestor técnico se ocupa dessa interlocução entre os espetáculos, suas equipes e o teatro.

Claudia Salomão que depois de aceitar o convite para ser a chefe de palco, acompanhou a obra ao meu lado, fala sobre essa fase em sua Dissertação:

⁴⁵ Rider técnico, o nome do documento que compila todas as características técnicas de um espetáculo ou de uma sala de espetáculo.

Conhecedora das dores e das alegrias da vida na coxa, Irma Vidal se empenhou fortemente para que houvesse condições físicas adequadas, ou seja, além de uma equipe estruturada, era necessárias instalações confortáveis para suporte aos técnicos nos bastidores. (SALOMÃO, 2020, p. 83)

Precisávamos melhorar a logística de atendimento então criamos um manual. Regras de atendimento para cliente e para treinar a equipe. O cronograma para que a obra ficasse pronta era apertado e não incluía treinamento para funcionários. O treinamento se deu ao longo dos primeiros meses de inauguração. Outra demanda além da mudança de comportamento, foi o treinamento da utilização dos novos equipamentos que foram instalados no Teatro.



Figuras 5 e 6

Os equipamentos eram de ponta, modernos e os funcionários antigos não estavam aptos a manuseá-los. Para isso eu gravei e operei a luz de vários espetáculos enquanto a equipe se profissionalizava na nova mesa de iluminação que tinha uma tecnologia digital. Esse momento foi tenso e de grande responsabilidade. Claudia e eu erámos as primeiras a chegar no Teatro e as últimas a sair, para garantir que tudo ficasse em ordem e preparar a equipe. Minha função era garantir que todos os problemas seriam resolvidos. Precisava ampliar e treinar uma nova equipe e resolver problemas comportamentais de alguns funcionários antigos.

Eu saí em turnê com o BTCA pela Europa no fim de junho de 1993 há um mês da inauguração do TCA. Fizemos espetáculo no National Theatre em Praga nos dias 22 e 23 de junho e seguimos para Lausanne na Suíça, onde tínhamos espetáculo do dia primeiro a 4 de julho. Fui apenas para montar e gravar a luz, levei comigo o coreógrafo e iluminador Marcelo Moacyr para a função de diretor de cena para que eu voltasse a tempo de finalizar os preparativos para a inauguração do Teatro. Então deixei a companhia e sozinha voltei para o Brasil.

De volta as demandas da minha nova função, eu precisava me concentrar em monitorar as equipes da obra e do Teatro, depois da estreia ainda ficaríamos para finalizar o que não houvesse tempo dentro do cronograma apertado. A Sala do coro por exemplo só inaugurou em 1995. Um dos lados mais positivos da reforma foi o clima agradável de trabalho. Eu percebi que a reforma trouxe motivação e harmonia entre os funcionários. Chegar no Teatro que outrora nada funcionava, teto pingava, poltronas quebradas, sujo, camarins sem estrutura, sem manutenção suficiente o Teatro entrou em colapso. No final da década de 80, o TCA estava decadente. Alguns espetáculos se recusavam a vir para cá e Salvador saía do circuito artístico das montagens que saíam em turnês.

No retorno ao Teatro eu já estava na função de *Gerente Técnica*. A gestão técnica me colocou numa posição de coordenação com autonomia e junto com a Direção do Teatro, fomos nos movimentando para um novo momento glorioso, alavancando o Teatro para seus tempos mais áureos de importante relevância para a cidade de Salvador. Permaneci como Gerente Técnica até 1997.

Durante a minha passagem pela Gerência Técnica, minha carreira como iluminadora se intensificou muito. Esse fato está ligado diretamente com a reforma do

teatro que passou a receber um número ainda maior de espetáculos e Salvador também começa a produzir mais montagens com a criação do TCA.Núcleo e a inauguração da Sala do Coro em 1995. 20 espetáculos foram produzidos até 2013, eu participei ativamente da coordenação técnica e assinei alguma dessas luzes: 1995 – Otelo, de Shakespeare, direção Carmem Paternostro; 1998 – Roberto Zucco, de Jean-Bernard Marie Koltés, com direção de Nehle Franke; 2000 – Volpone, de Ben Jonson, com direção de Fernando Guerreiro; 2001 – A Vida de Galileu, de Brecht, com direção de Elisa Mendes; 2002 – Os Iks, direção de Francisco Medeiros; 2003 – Comédia do Fim – Quatro peças e uma catástrofe, direção Luiz Marfuz; 2007/2008 – Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, direção de Luiz Marfuz; 2008/2009 – Jeremias, Profeta da Chuva, texto e direção Adelice Souza.

A iluminação me escolheu. Foi um caminho só de ida, e num dado momento minha carreira já estava consolidada. Foi de forma natural e fluida. Com a agenda intensa e para que não me afastasse da coordenação do Teatro, fui nomeada *Assessora Técnica* do TCA em 1997, para dar todo o suporte que fosse necessário, mas poder conciliar com a nova demanda que a carreira de iluminadora trazia. Claudia Salomão assume o cargo de Gerente Técnica no qual exerce a função até os dias atuais,2022.

Mesmo tendo deixado de exercer um cargo de chefia no TCA, nunca me desliguei completamente do Teatro. Como iluminadora continuo revisitando minha casa com frequência, fazendo a iluminação de shows e espetáculos. O Teatro Castro Alves é sem dúvida pra mim meu ambiente, eu o conheço intimamente, faz parte da minha formação pessoal e profissional, estamos sempre nos cruzando, seja a trabalho ou como plateia. Minha história se confunde com seus longos corredores saudosos de todas as pessoas, artistas e produções que passaram por ele. O Teatro me acolheu e ali permaneci mais da metade da minha vida.

Figura 7



Parte da Equipe Técnica atual do Teatro Castro Alves: Antônio Marcos de Souza, Chefe de Palco da Sala do Coro; Claudia Salomão, Gerente Técnica do Teatro; Pedro Paulo Onofre Rodrigues, Chefe Palco da Sala Principal.

Encontro 2 - Descobrimo a iluminadora em mim

2.1. Imprimindo minha marca

Costumo dizer que a luz me escolheu. Quando recebi o convite inesperado para trabalhar no TCA, eu não sabia exatamente que minha vida se transformaria completamente assim que eu disse “SIM”. Foi uma reviravolta completa. Quando entrei nos bastidores daquele gigante pela primeira vez, jamais pensei no que a vida me daria em troca. Sempre fui a espectadora, conhecia apenas a parte que o público tinha acesso. Conhecer sua intimidade foi silenciador, seus corredores imensos, seus segredos de bastidores. Aos poucos, fui aprendendo suas nomenclaturas; coxias; proscênio; salas de ensaio; camarim e todas as outras que compunha o grande palco italiano. Um mundo grandioso, novo, glamouroso, glorioso. Seus bastidores, escondiam um mundo fantástico, que existia apenas para poucos, para quem trabalhava no teatro e para os artistas, e finalmente passa a existir para mim. Eu faria parte dessa equipe sem dúvida nenhuma, do mundo do teatro. Todo o resto ficaria guardado do público.

Descobri muitas coisas como diretora de cena do BTCA. Descobri, assim, que luz, no caso, a iluminação cênica, era criada para cada espetáculo unicamente. Eu só não podia pensar que mais tarde seria eu a “fazer a luz” desses espetáculos. Até esse momento eu não sabia que existiam pessoas especialistas em fazer a luz dos teatros, para mim como espectadora, acredito que nem notava a iluminação de forma artística.

O Balé tinha uma demanda de iluminação a cada coreografia, e aos poucos fui ficando responsável por operar ou remontar as luzes dos criadores, até pela minha própria natureza de preferir fazer eu mesma para resolver os problemas que tínhamos na época. Fui aprendendo a medida em que fazia, não tive cursos, nem oficinas, era pura prática e observação. Apesar de eu ter assinado a luz de algumas coreografias do Balé ainda na década de 80, eu de forma nenhuma me considerava uma iluminadora, ou sequer pensava em me tornar uma.

Eu seguia como Diretora de Cena enquanto me tornava sem perceber uma futura iluminadora. Diretores e produtores de fora do Teatro passam a me convidar a fazer a luz de seus projetos e eu insistia em dizer: “oxente, eu não sei criar luz para espetáculos.” Um dos primeiros convites, surgiu da produtora e atriz Maria Prado.

Maria precisava criar a luz para um espetáculo do grupo de teatro da Escola Via Magia, com o diretor Ruy César. Na época respondi exatamente isso: “não sei fazer”, mas ela reagiu e insistiu dizendo: “você pode! “Como já disse antes, é da minha personalidade aceitar esses desafios, e mesmo sem saber ao certo o que isso significaria, eu aceitei e fosse o que Deus quisesse, eu daria o melhor de mim.

em meados da década de 80 e até o início da década de 90 a iluminação foi se apresentando para mim. Com as indicações dos diretores e produtores e principalmente de Enrico Allata com quem eu tive meu primeiro contato com a luz cênica e o fazer da luz cênica. Ele que foi um grande mentor, acho que foi o primeiro a perceber meu potencial com a iluminação, me incentivava o tempo todo, me colocava para operar a luz do Balé, me indicava constantemente e não me deixava negar aos convites. “Você sabe! Você pode!”, dizia.

Eu percebi que precisava estudar, se as pessoas me viam como uma iluminadora, eu precisava também me ver como uma. Com uma exigência interna e uma disciplina de atleta, passei a ter uma rotina de estudo e passei a “ver a luz”, e nunca mais veria a luz de um espetáculo com o olhar de um espectador. Na função de chefe de palco eu passei a observar todos os projetos de luz mais de perto. Toda apresentação que chegava, eu assistia inúmeras vezes, confesso que até hoje tenho esse costume de passar no teatro para ver a montagem e o desenho da criação de luz de alguns espetáculos ou de alguns iluminadores que eu admiro ou mesmo não conheço.

As viagens em turnês também me deram uma oportunidade de estudar e utilizar os equipamentos de iluminação de diferentes teatros, não só no Brasil como no mundo. Todas as experiências eram fantásticas, e quando eu tinha oportunidade também comprava ingresso para assistir as peças em cartaz, dessa vez com o olhar de iluminadora. Em Nova Iorque e Londres, frequentei grandes produções de musicais, nos quais a iluminação é quase mágica. Enquanto as pessoas assistiam, eu observava, minha cabeça acompanhava os movimentos dos equipamentos, de onde vinham, porque foram ativados na cena, qual o ângulo, a intensidade, o foco, a cor. Perdi a inocência para me tornar uma profissional. Assisti 6 vezes *O Fantasma da Ópera*⁴⁶, 3 em Nova Iorque, 2 em Londres, que foi a maior e mais completa escola de

⁴⁶ O Fantasma da Ópera (no original em francês Le Fantôme de l'Opéra) é um romance francês de ficção gótica, escrito por Gaston Leroux. Hoje em dia, é ofuscada pelo sucesso de suas várias adaptações de teatro e cinema, atingindo o seu auge

iluminação que pude acessar na vida profissional. Recentemente, trabalhando na criação da luz do show do tenor Thiago Arancam, fui convidada por ele para assisti-lo como o protagonista do musical em São Paulo, em 2019, somaria a sexta vez. O projeto é trazido de forma a manter sua luz original a mesma feita na Broadway. Até hoje me emociono com a magia da luz feita para esse espetáculo. Também comprei diversos livros em inglês para continuar estudando na volta para o Brasil, livros que estou sempre consultando, funcionam como um manual, um mentor.

Acredito que tive muita sorte porque comecei minha carreira de maneira diversificada e pude passear pelas várias linguagens artísticas: teatro; óperas; música. Todas essas experiências foram muito ricas. Eu tive a curiosidade de estudar a história da arte, do teatro e sem perceber fui criando uma assinatura. Sem ser tendenciosa, percebi que eu me identificava com a arte impressionista⁴⁷, pelos seus tons, por sua impressão da realidade, um movimento que surge ao ar livre, com tons naturais, de formas naturais.

As gerações atuais talvez não tenham as dificuldades que tínhamos na época para escolher os tons dos filtros de cor necessários para cada espetáculo. Hoje com a tecnologia *LED* (Light emitter diode), é possível experimentar milhares de possibilidades para a cor da luz em cena. Naquela época, entretanto, precisávamos pensar com muita responsabilidade no conceito artístico de cada espetáculo para definirmos os filtros e comprarmos nos tons certos. Era um investimento de alto custo para as produções, então passei a comprar para minha coleção pessoal e garantir uma gama maior de possibilidades, já que não era possível testar antes de comprar. Passei a usar os meus próprios filtros e reutiliza-los nos espetáculos que trabalhava e muitas vezes doava para os teatros, para que tivessem também um número maior de possibilidades pra outros iluminadores ou produções menores, que não pudessem custear a compra dos filtros de luz⁴⁸. Treinar esse olhar para os tons, de certa maneira foi criando minha assinatura, e sem perceber as pessoas já sabiam quando uma luz era assinada por mim.

ao ser adaptada para o teatro musical por Andrew Lloyd Webber, Charles Hart e Richard Stilgoe. O espetáculo bateu o recorde de permanência na Broadway e continua em palco até hoje desde a estreia em 1986. É o musical mais visto de sempre, por mais 100 milhões de pessoas, e também a produção de entretenimento com mais sucesso que alguma vez existiu.

⁴⁷ A arte impressionista, sua intenção era capturar as tonalidades que os objetos refletiam segundo a iluminação solar em determinados momentos do dia. Um movimento que surge na França.

⁴⁸ Filtro de luz, folha de poliéster de correção ou em cores diversas, que são colocadas à frente dos refletores nas varas do teatro, para corrigir a temperatura de cor ou colorir a cena do espetáculo.

Me ver como uma *lighting designer*⁴⁹ levou muito tempo, é preciso ter um olhar e uma sintonia fina. Fazer a luz para um espetáculo, não é apenas clarear, é preciso compreender a “luz” do teatro. Mais do que clarear, ou seja, tornar visível o cenário e os atores, é importante revelar o que a luz tem a dizer, criar uma relação entre luz, a cena e o espectador. A luz deve criar um elo, um espaço, um tempo, um ritmo e conduzir o acesso e a compreensão do público com espetáculo. Christine Richier (2019) traduz a iluminação cênica, como a organização dramaturgica e técnica de um conjunto de refletores no espaço e no tempo para construir uma partitura luminosa escrita para o olhar do espectador (RICHIER, 2019, p. 18)

A luz como elemento sensorial, mas não o único. São elementos integrados aos sentidos humanos, no espetáculo, podemos aguçar alguns deles, a visão e a audição que assim como o tato e o olfato, estimulam as habilidades cognitivas dos espectadores. Cibele Forjaz (2013) reforça ainda mais esse entendimento em suas pesquisas da luz como elemento estrutural e estruturante do espetáculo.

Comecei iluminando a dança, espetáculos teatrais e óperas, paralelamente iluminei alguns shows, pequenas produções. Alguns artistas e cantores que vinham se apresentar no TCA e não traziam seus iluminadores ou mesmo não tinham um, e era chamada para fazer a iluminação. Tive o enorme privilégio de iluminar grandes nomes da música brasileira como Zizi Possi, Maria Betânia, João Bosco, Ney Mato Grosso, Toquinho, Ivan Lins e tantos outros artistas que fazem a nossa música popular, e artistas estrangeiros como do guitarrista Stanley Jordan, a baixista Esperanza Spalding.

2.2 Irma Vidal: carreira consolidada

Em 1996, Carlinhos Brown estava começando sua carreira solo, com o show de seu primeiro álbum *Alfagamabetizado*⁵⁰ e me convidou para criar a luz desse projeto. Uma produção de grande escala com o cenário de Gringo Cardia⁵¹. Esse foi

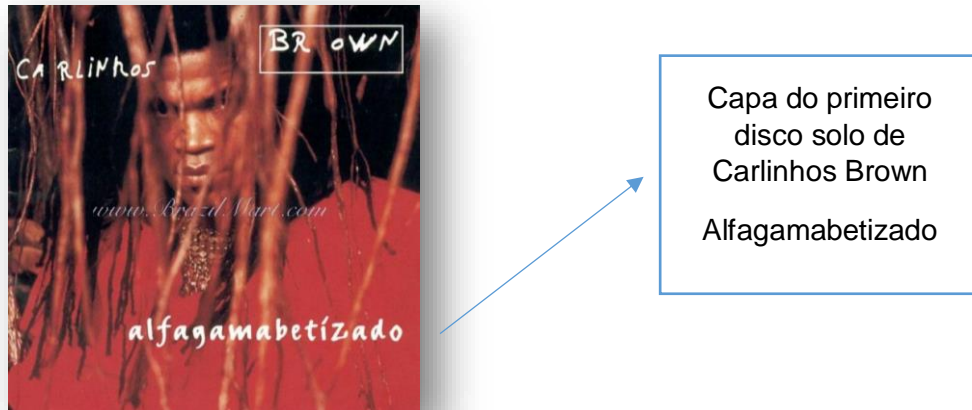
⁴⁹ Considero que Jean Rosenthal foi a pioneira da iluminação como profissão nos EUA dos anos 30, instituindo o termo *lighting designer*. Em meus estudos recentes para o mestrado, me encantei por seu trabalho na Broadway.

⁵⁰ *Alfagamabetizado*, é o álbum de estreia do cantor Carlinhos Brown, lançado em 1996. O álbum de 16 faixas foi produzido por Wally Badarou, Arto Lindsay e pelo próprio Carlinhos Brown.

⁵¹ Waldimir Cardia Júnior, também conhecido como Gringo Cardia (Uruguiana, 1957), é um artista e arquiteto brasileiro.

Formado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, criou uma nova linguagem nas áreas cenográficas de teatro, espetáculos de dança e show, tornando-se um dos artistas expoentes a partir da década de 1990.

um grande divisor de águas na minha carreira de iluminadora, foi onde considero minha entrada na música. A essa altura eu já tinha um nome reconhecido e uma larga experiência de mais de 15 anos com iluminação, mas nada havia me preparado para o que viria.



Capa do primeiro
disco solo de
Carlinhos Brown
Alfagamabetizado

Figura 8

Com o BTCA pude viajar em turnês mundiais e com Brown eu estava para fazer o mesmo, a diferença estava nos palcos e nas produções gigantescas. Participamos de festivais no mundo inteiro e vivenciei o que apenas o mundo dos espetáculos pode nos proporcionar. Foram 25 anos até 2019. Rock N´Rio Madrid, Rock N´Rio Lisboa, participamos duas vezes de festivais em Montreux, na Suíça, festival de jazz na Dinamarca, Tübingen, na Alemanha, Nova Iorque, China, Marrocos. Tocando com grandes nomes da música internacional, como Sting, Patrick Metheny.

Uma nova iluminadora surgia, toda aquela experiência me abria a cabeça para me conectar com o mundo, foi uma vivência incrível. Fazíamos turnês de 3 meses na Espanha, fazendo 60 shows, dormindo em ônibus cama, dormindo na estrada enquanto nos deslocávamos de cidade em cidade e as vezes para outros países. Fazíamos shows na Espanha, em suas comunidades autônomas, assim eu tive a oportunidade de conhecer a Espanha quase toda. Em dois grandes ônibus cama viajávamos por toda Europa, Itália, Suíça, Portugal, França, Alemanha. Viajávamos a noite toda, chegávamos meio-dia e fazíamos o show às nove da noite. Era intenso, cansativo e gratificante ao mesmo tempo. Fizemos o carnaval de Madrid em um trio elétrico com Brown e Margareth Menezes, participaram um milhão de pessoas. Foram

vivências super importantes que tive, como artista, como iluminadora. Brown me abriu novamente um mundo, esse mundo que eu só pude ter acesso por ser sua iluminadora. Devo a ele toda essa experiência e esse acesso que tive mundialmente falando. Nesses 25 anos de trabalho com ele, fiz o melhor que pude para extrair de mim todo o potencial da iluminadora que eu havia me tornado. Acredito que a essa altura eu também me via como uma iluminadora de carreira consolidada, (risos).

Em 1997, João Falcão⁵², um diretor de teatro pernambucano, radicado no Rio de Janeiro, veio a Salvador fazer a peça infantil, “*Uma Noite na Lua*”, que estreara no Espaço Xis, atual Xisto, nos Barris e me convidou para fazer criar sua luz. A partir desse espetáculo, João me convidou também para ir ao Rio em 1998 fazer a luz do espetáculo “*Uma Noite Na Lua*”, um monólogo com Marco Nannini, no Teatro dos Quatro na Gávea.

Com esse espetáculo eu ganhei o “Prêmio Mambembe” para iluminação Cênica. Durante esse trabalho tive a oportunidade de conhecer a coreógrafa Débora Colker⁵³, com quem trabalhei durante toda a montagem do espetáculo. A partir dessa peça no Rio, fui convidada a ficar para fazer outros trabalhos. Seria uma grande oportunidade, entretanto na época meu filho ainda era muito pequeno e minha vida estava toda estruturada na Bahia. Sem dúvida nenhuma, esses encontros em grandes produções e com grandes nomes, me deram um “*know-how*” no cenário cultural.

⁵² João Barreto Falcão Neto, diretor, roteirista e compositor pernambucano. Diretor de *O auto da Compadecida* dentre outros.

⁵³ Deborah Colker (Rio de Janeiro, 1960) é uma bailarina e coreógrafa brasileira, conhecida por seus balés aclamados pela crítica, nacional e internacional, ela mescla movimentos de dança com malabarismos audaciosos.



Crítica de
Lionel Fischer

E como diretor, Falcão cria uma dinâmica cênica da mais alta modernidade, sem jamais des-cambiar para o modernoso. Explorando com eficiência todo o potencial expressivo da deslum-brante luz de Irma Vidal, da sur-

Figuras 9,10

Peça é resultado de harmonia entre Nanini e Falcão

Fazem ótimas contribuições para o milagre da criação da peça o imaginativo projeto cenográfico de Vera Hamburger, o cartão de Analu Prestes, o figurino de Marcelo Pies, o trabalho corporal de Deborah Colker, assim como a bela e complexa luz de Irma Vidal e a trilha sonora de Raul Teixeira e Carlinhos Borges (e músicas originais de João Falcão); mas o segredo principal do encantamento do espetáculo nasce da simbiose entre o ator e o diretor desse monólogo.

Crítica de
Bárbara Heliodora
Para o jornal
Carioca

Critica de Macksen Luiz, jornal do Brasil, 1º de dezembro de 1998



Figura 11

Atualmente eu continuo me dedicando a iluminação de espetáculos teatrais e a shows musicais. Desde 2017, sou a responsável pelo projeto de iluminação do show “*Bella Primavera*” do tenor Thiago Arancam, assim como o projeto cenográfico com o Vj⁵⁴ Gabiru e mais recentemente no show “*Mágico Amore*”.

Em minhas caminhadas me meti a fazer mais que um desafio, fazer projetos de luminotécnica de teatros e museus na Bahia e no Brasil. Eu e meu sócio, o engenheiro Luís Alberto Nolasco, nos conhecemos desde a reforma do TCA no início da década de 90, de lá para cá já assinamos vários projetos juntos. O Teatro Jorge Amado, Teatro ISBA, Teatro Módulo, Centro Cultural Barroquinha, Teatro da Aliança Francesa, Teatro SESI do Rio Vermelho e Itapajipe, em Salvador, Teatro Dona Canó em Santo Amaro, Museu Abelardo Rodrigues no Pelourinho, Museu Pierre Verger no Forte Santa Maria, também em Salvador e recentemente o Museu da Torre do Castelo Garcia D’ávila na Praia do Forte, Museu do Mar, do velejador Aleixo Belov, que fica na Praça do Santo Antônio, Centro Histórico de Salvador. Atualmente estamos terminando o projeto do Teatro da Escola Pan-americana da Bahia, em Patamares.

É importante reforçar que um artista está sempre em construção, nunca pronto, fixo, imutável. Faço uma analogia ao que explica o antropólogo Stuart Hall em seu livro, *a Identidade Cultural na Pós-modernidade*. O sujeito pós-moderno não está

⁵⁴ Vj, vídeo-jockey, é aquele que, em festas, raves, shows e eventos múltiplos, projeta imagens que são escolhidas, combinadas, modificadas e seqüenciadas na hora da apresentação.

pronto, ele está em uma crise de identidade, passa por várias identidades e algumas delas até controversas. Eu diria que me encontro assim, ainda em processo de construção. Construção com o mundo moderno, suas tecnologias, novas formas de fazer luz, luz e vídeo como cenário. Aprendo todos os dias algo novo e me identifico com ele, me junto a ele a cada novo projeto. Repenso o meu fazer artístico e as possibilidades que tenho. Não repito as luzes de meus projetos, por mais simples que sejam, com pouco equipamento ou recurso, estou sempre reinventando. É assim que me vejo hoje, como uma artista consolidada, mas nunca pronta.

2.3 Carlos Moraes: unindo o clássico e o popular

Nas sacadas dos sobrados
Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas
Do tempo do Imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito.

Terra, Caetano Veloso

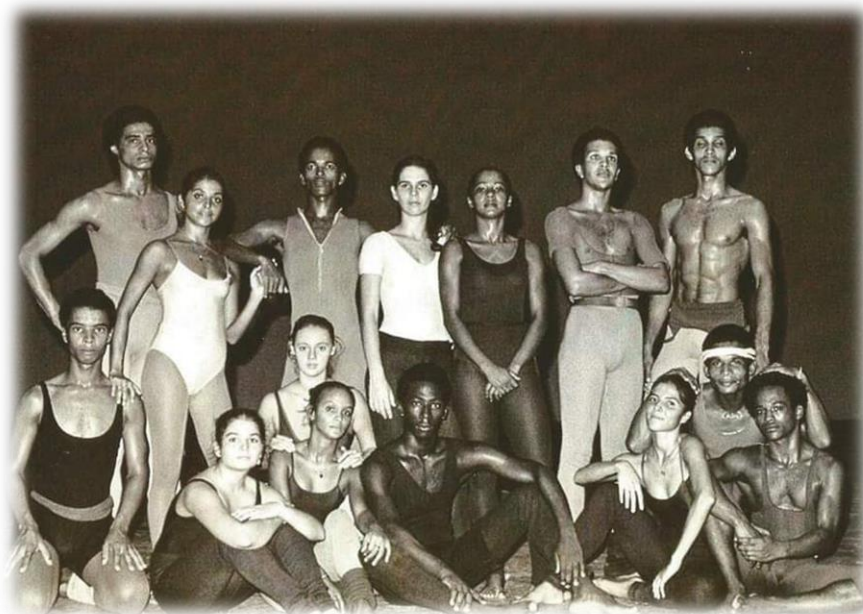
Um bom caminho para se falar do tema que trago nesse capítulo, é entender esse refrão de Caetano. A Bahia tem mesmo um jeito. A intencionalidade também na letra da canção, “só se vê na Bahia”⁵⁵, dos compositores Roberto Mendes e Jorge Portugal, que diz em seus versos um bocado do baiano: “gente que tira alegria da dor, do batecum do batente, todas as cores de gente, contas de todos os guias, uma nação diferente, toda prosa e poesia, tudo isso finalmente só se vê, só se vê na Bahia”. A gente só entende esses versos de fato quando conhece a Bahia.

Sou filha de Natal, Rio Grande do Norte, meu pai era viajante representante, e por isso mesmo morei em diferentes cidades e estados durante minha infância e adolescência. Por fim, terminei minha faculdade no Rio de Janeiro e voltei pra Bahia. Como já contei na outra parte de minhas memórias, em 1981, depois de passar no concurso para professor do Estado da Bahia, me mudei para Salvador e desde então já somam 41 anos e me sinto completamente baiana por assim dizer.

⁵⁵ “só se vê na Bahia”, composição de Roberto Mendes e Jorge Portugal, de 1996. Santo Amaro, Bahia.

Essa mistura das cores, das crenças, dos sabores, não poderia ser diferente na dança da Bahia e de seus bailarinos. A princípio não percebi a riqueza cultural que era tudo aquilo que eu vivenciaria nas futuras décadas. Nos dias de abril de 1981, bailarinos vieram participar dos testes de audição para fazer parte do corpo de baile do teatro. Dezesseis bailarinos foram selecionados, oito bailarinas e oito bailarinos. Assim se formou o primeiro elenco do BTCA.

Figura 12



Elenco de 1981 (Na foto faltando apenas Maria Freitas)

Compondo o primeiro elenco do BTCA: Armando Pequeno, Roberval Sant'Ana, Dionísio Filho, Giovanni Louquini, Augusto Omolu, Paulo Roberto Fonseca, Eurico de Jesus, Evandro Macedo, Iracema Cersósimo, Anna Paula Drehmer, Edna Queiroz, Konstanze Mello, Ivete Ramos, Jane Vasconcelos, Maria Freitas, Verônica Fonseca.

Antes da criação do BTCA, a Bahia já possuía algumas companhias de dança. A Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca), que foi a primeira academia de ballet na Bahia, o Grupo afro Vivabahia, cuja diretora era a professora e etnomusicóloga Emília Biancardi⁵⁶ e posteriormente a companhia BBB, Ballet

⁵⁶ Emília Biancardi Ferreira (salvador, 08 de abril de 1941) é folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, é especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Tem mais de 40 anos de atividade.

Brasileiro da Bahia, fundada em 1967 por Dalal Achcar⁵⁷, que nasceu na Ebateca. Foi a convite de Dalal que o bailarino e coreógrafo Carlos Moraes⁵⁸ veio para Bahia. A princípio seria um convite temporário para substituir um professor na Ebateca por um mês, enquanto o novo maitre chegaria da Inglaterra, o que nunca aconteceu. Assim, se estabeleceu em Salvador. Carlos foi um artista fundamental para a consolidação da dança profissional em Salvador, ele começa a fazer parte da história da dança baiana a partir da década de 60.

Carlos viria a dirigir não somente a Ebateca, mas, já em 1971, assume a direção do BBB. O Ballet Brasileiro da Bahia, era uma companhia semiprofissional, formada por bailarinas da Ebateca e posteriormente dançarinos de grupos de danças de raízes africanas. A companhia tinha como objetivo difundir a cultura popular brasileira, dança clássica e moderna e a dança folclórica baiana. Carlos contribuiu muito para companhia, dando principalmente, uma nova perspectiva na relação entre bailarinas de formação clássica, em sua maioria de famílias tradicionais e bailarinos negros vindos de grupos de dança folclórica e de grupos de capoeira.

Como coreógrafo do Grupo Vivabahia, ele encontrou força e disposição no potencial dos bailarinos negros e os levou para fazer aulas na Ebateca, proporcionando a eles um treinamento na técnica do balé clássico e trazendo para as bailarinas a contrapartida do entendimento e aprendizado da cultura local, afro-baiana. Unindo o clássico ao popular. Já em 1971, é possível assistir essa união no palco do Teatro Castro Alves com o espetáculo de fim de ano, A Morte do Pescador. É essa fusão que ele vai levar para compor o elenco da BBB a partir daí, trazendo à tona a cultura popular e mística da Bahia. Dá para imaginar a repercussão que foi na época e a revolução a partir daí na formação do corpo de dança profissional da escola, “no tempo que preto não entrava no Bahiano⁵⁹, nem pela porta da cozinha” (Gilberto Gil).

⁵⁷ Dalal Achcar, Fundador do BBB, Fundação junto com Maria Augusta Morgenroth, da Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (EBATECA), em Salvador, ocupando pela primeira vez o cargo de Diretora Artística. Após seis anos da fundação da EBATECA é criado o Ballet Brasileiro da Bahia. Dalal se torna coreógrafa residente e diretora artística.

⁵⁸ Carlos Moraes, gaúcho radicado na Bahia, Carlos Moraes estudou música, direito e teatro na juventude. Em 1957, tomou-se aluno de Tony Seitz Petzhold, da escola alemã. Em 1961, entrou para o Corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como bailarino, vindo a ser Maitre de Ballet desta companhia em 1977.

⁵⁹ Bahiano, Clube Bahiano de Tênis da Bahia. Localizado na área nobre de Salvador, no bairro da Graça.

Figura 13



Primeiro elenco masculino do Ballet Brasileiro da Bahia. Apolo, Senzala, Carlos Moraes, Adilson Costa, Satélite, J. Cunha, Sérgio Pelourinho, Geraldo Ciuffo, Marcelo Maltez, Tarzan e Sputnik. (foto: acervo do artista)

Carlos Moraes foi um dos responsáveis pela criação do BTCA no início da década de 80. Foi diretor do Balé de 1985 a 1987, e mesmo depois continuou contribuindo com a companhia com direção de coreografias e como *maitre do ballet*⁶⁰ da companhia, até quando sua saúde permitiu.

A contribuição de Carlos é inegável. Se deu, entre outras tantas coisas, na inserção de bailarinos negros em companhias profissionais de dança. A partir da década de setenta. Ainda no Rio de Janeiro, Carlos já era admirador das culturas populares, frequentava os terreiros e as rodas de capoeiras. Na Bahia, sua visão ganhou corpo e teve mais contato com as manifestações folclóricas: a arte popular, as expressões regionais, culinária, oralidade e principalmente a religiosidade afro-baiana. Ele admirava a cultura local, frequentava os espaços afro-baianos e estudava as danças e os costumes.

Gosto de ler sobre sua vida e seus enfrentamentos dessa época em que a cultura folclórica era marginalizada e num momento político delicado para o país, com

⁶⁰ Maitre de ballet, dirige os bailarinos, ou dançarinos do corpo de baile, zelando pelo rendimento técnico e artístico do espetáculo, mestre, professor convidado.

questões raciais ainda mais latentes e conflitos que explodiam mundo a fora. Convivi com Carlos durante três décadas, trabalhamos muito próximos, ele gostava de ficar na iluminação comigo de onde me ajudava dando as “deixas de luz”⁶¹ das coreografias. Começamos no balé juntos, conversávamos muito e não me cansava de ouvir suas histórias. A mais ousada para mim, é justamente a primeira coreografia que dirige no mesmo ano que assume a direção da Ebateca.

Para a coreografia “A morte do pescador” em 1971, dez anos antes da formação do BTCA, ele convida para o papel principal um bailarino negro, Flexa, do Grupo Olodumaré, onde ele dava aulas informais. Flexa iria interpretar o papel principal e contracenaria com a bailarina Tânia Duran⁶², que fazia o papel da sereia. O espetáculo quase não foi ao palco. Naquela época o TCA não aceitava grupos folclóricos, mas no final ele conseguiu estreiar e acabou abrindo caminho para o que ele chamava de fusão das culturas. Misturou dança afro, dança moderna, balé clássico e música de Villa-Lobos. A coreografia foi bem recebida pelo público e ficou para a história da dança baiana.

Nas coreografias de Moraes, a cultura africana coexiste, nos anos 1970, com os primeiros blocos afros, como o Ilê Aiyê, em ato de afirmação da negritude. Além disso, os terreiros de candomblé passam a ser protegidos pela lei federal nº. 6.292, o que faz dos balés de Moraes coparticipantes da visibilidade negra na produção cultural brasileira. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022.

Desse caldeirão de culturas, viagens e festivais nacionais e internacionais, surgiu o elenco que constituiria o BTCA uma década mais tarde. A companhia profissional da Bahia, abriu suas portas para a audição de bailarinos e bailarinas em 1981. A audição tinha três etapas: uma aula de balé clássico; uma aula com técnicas de Martha Graham e dança contemporânea. Eu participei das audições no mês de abril de 1981, como a primeira diretora de cena do balé que se formaria ali, éramos todos novos na equipe. É claro que, naquela época, não entendíamos muito bem a questão étnico-social que estava acontecendo. Os bailarinos que não passavam na aula de balé clássico nem mesmo ficavam para as outras etapas.

⁶¹ Deixas de luz, a hora exata que a luz entra para cada cena dentro de um espetáculo.

⁶² Tânia Duran, ex-bailarina da EBATECA. Agora Tânia Gordilho diretora e dona de academia BBT, Ballet baiano de Tênis.

Esse elenco heterogêneo formado com 8 bailarinos negros, só foi possível porque Carlos Moraes protagonizou a ida deles para a Ebateca, a fim de ensiná-los técnicas do clássico. Eram dois seguimentos sociais se integrando em seu trabalho. Nas palavras de Lia Robatto com seu olhar saudosista, “bailarinos que, hoje, até imprimiram o caráter mais interessante e marcante da Companhia”. Essa mistura heterogênea é a identidade do Balé do Teatro Castro Alves, graças a Carlos, sem dúvida. Em 1982, estreamos Saurê, coreografia e concepção de Moraes, com linguagem, figurino e dança da cultura africana.

Figura14



BTCA Saurê, Coreografia Carlos Moraes

Não poderia deixar de contar essa história da formação do Balé BTCA, porque é justamente a partir dela que minha carreira dentro do teatro começa e de quando me torno iluminadora através do Balé, para o Balé, por causa do Balé. Minhas funções de diretora de cena do Balé até a iluminadora foram recheadas por desafios, alguns deles já contados na memória anterior.

Como iluminadora, tive o maior desafio de todos. Depois de aprender a remontar o Balé em qualquer espaço e operar a luz, estudar por conta própria sem cursos, sem livros, olhando outros iluminadores, fazendo com as ferramentas disponíveis, enfim, depois de toda essa longa trajetória, quando me entendi como iluminadora, percebi de forma mais consciente que a luz para o Balé do TCA era singular, por sua identidade única, um Balé de pele branca e pele preta.

2.3.1 Uma luz para pele preta/branca

Como designer de iluminação, passamos a maior parte do tempo iluminando artistas. Sejam cantores ou dançarinos, nosso trabalho é fazê-los parecer bem no palco, na verdade é muito é muito mais que isso. A cor desempenha um grande papel na forma como vemos as coisas no palco, e particularmente como vemos as pessoas. A escolha errada das cores, pode fazer com que os artistas pareçam distorcidos e não naturais. Como qualquer outro objeto de cena, os tons de pele respondem à cor da mesma maneira. Os tons absorvem algumas partes do espectro⁶³ e também refletem as partes do espectro que compõe um tom de pele específico.

Estamos acostumados em nos ver em luz branca, mesmo em ambientes fechados ou ao ar livre, na maioria das vezes, estamos sempre experimentando a luz branca. Então quando vamos recriar a luz no palco, devemos olhar para as cores de forma não muito saturadas e as vezes até é muito bom não usar nenhuma cor ou tentar apenas equilibrar as temperaturas de cor.

É claro que sendo uma designer da luz, a alegria está em poder manipular as cores, a tendência é querer criar, mexer nas cores, em vez de apenas recriar uma luz branca para representar o sol por exemplo. Podemos acrescentar tons de cores sutis que não apenas ajudam a contar a história, mas também fazem os artistas parecerem fantásticos. Independentemente das cores que escolhermos, devemos lembrar que o papel mais importante é iluminar os atores e é aí que precisamos ter atenção para não os pintar, apenas iluminá-los, a não ser que seja intencionalmente.

As escolhas das cores alteram o tom de pele, ao invés disso escolhemos por não o alterar. Aprendi isso de forma instintiva, num balé de tons mistos, aprendi a usar cores equilibradas e quase imperceptíveis. O branco funciona bem para todos os tons de pele, mas à medida que começamos a adicionar cor, os tons começam a reagir, tons de pele branca e tons de pele preta reagem diferentemente. A melhor iluminação deve passar despercebida, ela deve apenas ajudar a apoiar os artistas e fazê-los parecer o mais natural possível.

⁶³ Espectro, é a parte do eletromagnético visível da luz. O espectro visível, em física, é aquela parte do espectro eletromagnético que se situa entre o vermelho e o violeta, incluindo todas as cores perceptíveis pelo olho humano que, portanto, dão vida ao fenômeno.

Essa luz quando acionada, ela age sobre aquilo que ilumina, e segundo Jean Rosenthal⁶⁴, falarei sobre Jean numa memória mais adiante, interferindo na maneira que as coisas são vistas e afetando quem observa. Segundo outra iluminadora, Jennifer Tipton⁶⁵, “noventa-e-nove vírgula quarenta-e-quatro (por cento) da plateia não presta nenhuma atenção à luz, mas cem por cento é afetado por ela”.

Na época em que comecei a fazer a luz do Balé, eu tinha pouca ou nenhuma ideia sobre tons de pele afetados pelas cores. Foi observando que percebi algo errado, uns desníveis de luminosidade, que me incomodavam bastante. Durante a coreografia de Sanctus⁶⁶, coreografia de Luis Arrieta de 1985, pude perceber tão claramente esse incômodo. Sanctus, tinha cores fortes na cena, usamos vermelho, âmbar e azul. Os bailarinos de pele preta absorviam as cores e ficavam com menos luminosidade e desequilibrados em relação aos bailarinos de pele branca.

Figura 15



SANCTUS, BTCA 1985 Coreografia Luiz Arrieta

⁶⁴ Jean Rosenthal é considerada uma pioneira no campo do design de iluminação teatral. Ela nasceu na cidade de Nova York, seus pais eram imigrantes romenos-judeus. Estudou na Neighborhood Playhouse School e foi membro da companhia de Martha Graham. Jean desenhou a iluminação para grandes peças da Broadway e mais de 200 títulos, incluindo *West Side Story* de 1957, *Becket* de 1960, *Fiddler on the Roof* de 1964, *The Odd Couple* de 1965 e *Cabaré* de 1966.

⁶⁵ Jennifer Tipton (11 de setembro de 1937) é uma premiada designer de iluminação norte-americana. Ela projetou para dança, teatro e ópera. Ela é conhecida por trabalhar em muitas produções do American Ballet Theatre.

⁶⁶ Sanctus, coreografia do BTCA criada por Luis Arrieta em 1985.

Figura 16



SANCTUS, BTCA 1985 Coreografia Luiz Arrieta
Fátima Berenguer e Agnaldo Fonseca

Para tentar corrigir, acrescentei uma lateral branca ao projeto e usei com baixa intensidade, assim conseguia equilibrar esse desnível sem interferir na tonalidade escolhida para cada cena. Foram percepções instintivas, ninguém falava sobre isso, ou porque não se sabia das técnicas das cores ou porque não se notava o desequilíbrio na cena. Ainda não trabalhávamos com temperatura de cores.

Aos poucos fui me aprofundando no estudo da luz branca. Me refiro a luz branca gerada pelos projetores que fazem parte dos acervos dos teatros, como: plano convexo⁶⁷; elipsoidal⁶⁸ e fresnel⁶⁹, eles usam lâmpadas de tungstênio⁷⁰. Essas lâmpadas possuem temperatura de cor de 3.050 graus Kelvin. A escala Kelvin foi

⁶⁷ Plano Convexo, famoso PC, tem esse nome porque é um refletor que utiliza lentes plano convexas para fazer com que os raios luminosos tenham uma incidência localizada em determinado campo e produza uma fonte luminosa bastante definida. É bastante versátil, serve para fazer por exemplo, focos duros e pinos. Foi inventada por um holandês em 1655, Christian Huygens.

⁶⁸ Elipsoidal, sua lente é como um material cristalizado que através de suas propriedades físicas refrata a luz. A ideia é ter um foco é bem definido, proporcionando luz dura. Utilizado, geralmente para projeção e recortes de imagens no fundo de estúdios e para efeitos no teatro. Alguns teatros também os utilizam para gerais de frente.

⁶⁹ Fresnel, é um equipamento cuja luz pode ser considerada "dura", porém, devido às características difusoras de sua lente, o equipamento fornece um detalhamento focal menos acentuado, diluindo a iluminação do centro à periferia. Inventado físico francês Augustin Fresnel (1788 - 1827).

⁷⁰ Tungstênio, está presente no filamento das lâmpadas incandescentes.

criada por um físico escocês no século XIX, Lord Kelvin, com a finalidade de medir os desvios de proporção na composição da luz branca. Há ainda nos teatros, refletores PAR 64,⁷¹ cujas lâmpadas também de tungstênio possuem temperatura de cor um pouco mais elevada, de 3.200 graus kelvin. Quanto mais elevada a temperatura na tabela kelvin, mais fria é a cor.

Figura 17



Tabela kelvin

Chamamos de temperatura de cor as tonalidades que um equipamento de iluminação cênica pode emitir. Como analogia, quanto mais amarelada a luz, mais quente é a temperatura de cor, se aproximando da luz emitida pela vela, quanto mais azulada a cor, mais fria a temperatura de cor, se aproximando da luz emitida pelo sol. Esta tonalidade é medida na escala e convencionou chamar de *branco quente* escalas entre 2.600 a 3.500 Kelvin, *branco neutro* entre 4.000 a 4.500 Kelvin, *branco luz do dia* entre 5.000 a 5.500 e *branco frio* entre 6.000 a 7.000 Kelvin.

Podemos alterar a temperatura de cor, usando filtros específicos que servem para corrigir a luz branca. Quando queremos uma temperatura de cor mais alta, mais fria, usamos filtros chamados CTB (*correction transmission blue*), quando queremos uma temperatura de cor mais quente, usamos filtros chamados CTO (*correction transmission orange*). Os filtros de temperatura de cor não alteram a cor. São filtros apenas para correção de temperatura. Esses filtros de correção foram desenvolvidos por algumas empresas, entre elas: Lee Filters e Rosco. São encontradas em rolos ou folhas inteiras, dessa forma, cortamos no tamanho de cada porta filtro dos refletores

⁷¹ PAR 64, (Parabolic Aluminized Reflector) As lâmpadas par são lâmpadas halógenas em tensão de rede com um refletor parabólico integrado. São utilizadas para iluminação de palco e de efeito. 64, é o diâmetro da lente, em polegadas.

ou projetores que estivermos usando. Podemos encontrar 1/2, 1/4, 1/8 ou *FULL*⁷² CTB o mesmo para CTO.

Na primeira montagem de Sanctus, em 1985, como ainda não tínhamos os filtros de correção, usei o filtro âmbar 21 nas laterais e no contra luz. A partir da sua segunda montagem, já pude usar o CTO nas laterais em substituição ao âmbar, deixando a temperatura de cor quente, mas sem saturar a cor nos bailarinos. Sanctus tem em sua concepção referências a África, então, deixei a cor âmbar na contraluz, mas pude corrigir a interferência que dava nos tons de pele dos bailarinos, mudando as laterais por filtros de correção. Nesse momento de minha carreira, eu já tinha ampla consciência de como as cores interagem com os figurinos, com a maquiagem, com o *mood*⁷³ da cena e é claro com os tons de peles.

Mais tarde, com os espetáculos sendo gravados, ou sendo transmitidos ao vivo na televisão, precisei adaptar também as correções de temperatura para o vídeo. Passei a usar os filtros de correção em quase todos os projetos de iluminação, com o intuito de deixar a cena o mais natural possível. Há alguns espetáculos em que a luz pode ser performativa, e toda a interferência da luz é intencional, mas na maioria das vezes o que a iluminação cênica faz no teatro principalmente, é deixar a cena natural. Costumo usar principalmente o CTB, para conseguir uma melhor fotografia no registro das coreografias. Em Lub Dub, a coreografia tema dessa pesquisa, eu optei em usar os filtros 1/2 CTB, 1/2 CTO, em alguns projetores, entretanto, não usei nenhum filtro. Detalharei melhor minhas escolhas no capítulo sobre a criação da luz da coreografia LubDud, quando falar da concepção artística que tive para esse espetáculo de 2017.

⁷² Full, do inglês, cheio, inteiro.

⁷³ Mood, humor.

Encontro 3 – Aprender é uma estrada sem volta

3.1 Encontrando o mestrado do PRODAN

Em 2020, em uma conversa com uma amiga e produtora cultural, Virgínia Da Rin⁷⁴, ouvi falar pela primeira vez sobre o mestrado profissional que a UFBA estava abrindo nas áreas de arte. Falamos rapidamente e ela propôs que nós nos inscrevêssemos na próxima seleção, visto que a daquele ano já estava encerrada. Virgínia me convenceu que seria muito bom para nós fazermos, porque o mestrado tinha características diferentes dos mestrados acadêmicos. Eu realmente não me via com disposição nem tempo suficiente para enfrentar depois de 40 anos de formada, um curso acadêmico e suas demandas de dedicação intensa e pesquisas, escritas, enfim, todo aquele universo que já me parecia estar muito longe dos meus anseios. Nós estávamos, Vica e eu, como Virgínia é chamada carinhosamente pelos amigos e artistas, trabalhando em um grande projeto da arquiteta e diretora artística do TCA, Rose Lima⁷⁵, no museu da Casa da Torre dos Garcia Dávila⁷⁶, e durante o ano de 2020 fomos amadurecendo a ideia de que era possível enfrentar esse novíssimo desafio, justamente por suas características mais objetivas e próprias para as profissionais que já erámos.

Quando o processo seletivo abriu para o ano de 2021, Vica novamente me lembrou e me incentivou a tentar. “Não temos nada a perder”, dizia ela. Dessa maneira, resolvi pesquisar mais seriamente sobre o PRODAN, Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. O fato de ser profissional, mudava a configuração total do curso. Um curso de 2 anos apenas, contemplando a prática profissional. Prática em dança é uma das grandes parcelas da minha própria ação profissional como iluminadora, então comecei a pensar, “por quê não?”, e fui pesquisar.

⁷⁴ Virgínia Da Rin, produtora cultura, com vasta experiência em espetáculos de dança e com a qual tenho inúmeros projetos culturais.

⁷⁵ Rose Lima, arquiteta, atual diretora artística do TCA.

⁷⁶ Casa da Torre dos Garcia D’Ávila, ruínas do antigo castelo da família latifundiária que chegou na Bahia no Século XVI, e se tornaria dona do maior latifúndio do Brasil. Situada na Vila da Praia do Forte, Linha Verde, Bahia.

O PRODAN, é um programa que foi autorizado pela CAPES⁷⁷ a ter sua abertura em 2018. Até então já existiam no Brasil, mais 6 mestrados profissionais, nas áreas de música e teatro: Ensino das práticas Musicais (UNIRIO); Ensino das Artes Cênicas (UNIRIO); Mestrado Profissional em Música (UFBA) e (UFRJ); Mestrado Profissional em Teatro (Escola Superior de Artes Célia Helena/SP); Mestrado Profissional em Rede – PROF-ARTES.

Da mesma forma em que não me via fazendo um mestrado acadêmico, de 2 anos, nos moldes tradicionais, me vi tentada a agarrar esse desafio, neste novo formato, com uma proposta diferente e prática. Como já foi dito antes, viajo muito a trabalho, meus horários são imprevisíveis e não poderia me comprometer com algo que exigisse tanto tempo se eu não fosse capaz de finalizá-lo.

Mais especificamente ligado as práticas profissionais, o PRODAN, me daria oportunidade de propor uma intervenção social que já me preocupava a bastante tempo, que era fazer uma proposta de sistematização dos espetáculos no que se diz respeito a parte de iluminação cênica. Adotaria essa mesma ideia como meu objeto de estudo. À medida que fui me inteirando da proposta do mestrado e da contribuição que eu gostaria de dar e ter, atuando como iluminadora de dança há 40 anos e considerando que comecei minha carreira com a maior companhia de balé da Bahia, o BTCA, percebi que era algo que queria fazer e que precisava fazer.

Finalmente, lendo a proposta dos coordenadores do PRODAN, entendi que o objetivo do mestrado é trazer pessoas de dança ou ligadas a trabalhos com dança, como é meu caso, e fazer com que nos reconheçamos como sujeitos contribuidores, seja em construções intelectuais e artísticas seja como proponentes de ações relacionadas a intervenções socioculturais.

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança se diferencia pelo seu compromisso com o desenvolvimento de conhecimentos artísticos, culturais, educacionais e científico-sociais de caráter emancipatório, explicitamente implicados com a transformação da sociedade. Por isso, todas as práticas realizadas no âmbito do Mestrado Profissional em Dança são provocadas a darem respostas complexas a demandas coletivas - e não apenas individuais -, identificadas junto a grupos e

⁷⁷ CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, está vinculada ao Ministério da Educação (MEC), e tem como atribuição apoiar as universidades, por meio dos seus programas, e atua na expansão e consolidação da pós-graduação stricto sensu em todos os estados brasileiros.

contextos dos quais as pessoas mestradas são sujeitos/as representativos/as. Por fim, gostaríamos de retomar a reflexão no que diz respeito às experiências inovadoras de formação do PRODAN. Programas de Pós-Graduação Profissional a definirem de forma “clara e coerente” o que se entende por “pesquisa aplicada no campo artístico”. Em resposta a esta convocação, afirmamos o Mestrado Profissional em Dança como espaço para a formação avançada e inovadora de profissionais da Dança, entendidos como sujeitos/as sociais, que ao se constituírem enquanto pessoas egressas estarão capacitadas com conhecimentos artístico-cultuais, científico-sociais e tecnológicos que contribuam como propulsores para o desenvolvimento de práticas, processos e resultados que apontem para mudanças na relação produção e geração de renda, com reverberações e alterações do status quo social, econômico e cultural. (RANGEL, AQUINO, ROCHA, 2021, p.666-678)⁷⁸

Nesse sentido, enquanto editava meu curriculum Lattes, me dei conta que eu estava fortemente engajada nesse contexto. Somente de espetáculos de dança, pude listar 50 projetos de iluminação feitos por mim. O que mais me chamou atenção foi que nem eu mesmo sabia que eram tantos. O tempo dedicado a esses projetos e o processo colaborativo, foram características importantes para que eu me desenvolvesse como artista, e agora percebo os frutos das minhas contribuições.

O reconhecimento de mim mesma como esse sujeito social, dentro desse ambiente profissional, das minhas produções e contribuições, foi uma surpresa até mesmo para mim. Pude reconhecer que seria muito relevante me tornar uma pesquisadora e desenvolver meu objeto de estudo, a sistematização da luz para a memória dos espetáculos. Começando por um dos espetáculos mais importantes na minha criação de luz na dança, o Lub Dub, 2017.

Novas experiências para mim são sempre bem vindas. Apesar de não ser uma dançarina, fui formada pela dança e ela me transformou na iluminadora que sou hoje.

É preciso ressaltar, entretanto, que não estamos sós na incursão de discutir a noção de implicação associada à produção de conhecimento, por isso buscamos trazer para perto pesquisadoras e pesquisadores que também vêm se dedicando a este tema. Como forma de tecermos junto um discurso sobre

⁷⁸ RANGEL, Beth; AQUINO, Rita Ferreira de; ROCHA, Lucas Valentim. Confabulando com pesquisas implicadas em Dança. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança–2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 666-678

a pesquisa implicada como pressuposto sócio-político para o Mestrado Profissional em Dança da UFBA, fomos a campo para identificar pessoas interlocutoras com intuito de estabelecermos diálogos multirreferenciais, corroborando a compreensão de que “[...] a centralidade da pesquisa se realiza tomando a implica o como um modo de cria o de saberes” (MACEDO; SÁ 2018 p. 207). (RANGEL, AQUINO, ROCHA, 2021, p. 666-678)

O PRODAN me trouxe algumas gratas surpresas. Depois de enviar toda a documentação exigida pelo programa: um anteprojeto; o Lattes; uma carta de intenção, além da própria inscrição e entrevista, esperei o melhor. Fui aprovada em segundo lugar, o que me deixou imensamente feliz, e é lógico a alegria de que Vica, também tinha sido aprovada. Em meio ao projeto do Museu, estávamos as duas as voltas para cumprir as etapas de eliminação, dormindo tarde, correndo com os prazos, mesmo sem ter nunca passado por isso antes, conseguimos, agora erámos mestrandas da UFBA. Saímos a comemorar, é claro. Reafirmamos a ideia de que erámos capazes e de que tínhamos bastante a aprender e a contribuir.

O segundo grande momento do PRODAN, para mim, foram os encontros, teria o grande prazer de reencontrar colegas com os quais já havia trabalhado e que estavam também no curso. Além dos professores e coordenadores. Beth Rangel, professora dos Programas De Pós-Graduação e Profissional De Dança da UFBA, a conheço desde o início da minha carreira. Carmen Paternostro, que é a diretora da Escola de Dança da UFBA, com quem fiz muitos espetáculos de teatro, ela como diretora de teatro. Antrifo, que hoje está como meu orientador do mestrado, mas que o conheci no BTCA, como bailarino e posteriormente diretor da companhia. Dulce Aquino, minha professora do mestrado, ex-diretora da Escola, com quem trabalhei em vários momentos, inclusive em festivais de dança. Gilsamara Moura, também professora do PRODAN, trabalhamos juntas no FIAC⁷⁹ onde conheci também Rita Aquino, artista e professora da Escola de Dança da UFBA e coordenadora do programa, mas com a qual já trabalho há alguns anos no festival.

Mas tendo passado por essas etapas de aprovação e reencontros, coisas incríveis ainda estavam por vir, mesmo com toda a reviravolta que ocorrera neste ano. O ano de 2020, foi um ano atípico para todo o globo terrestre,

⁷⁹ FIAC, Festival Internacional de Artes Cênicas. Festival no qual trabalhei desde sua criação.

fomos pegos por uma pandemia mundial, com um risco grande de contaminação e morte para as pessoas. Nesse momento o mundo literalmente parou. Acredito que todos tiveram a mesma sensação que eu, de desacelerar para tentar entender o que estava acontecendo e o que viria pela frente. A única prioridade era se manter saudável. Foi nesse momento que muitos puderam e tiveram a possibilidade de se reinventar. Eu agarrei a possibilidade de fazer um mestrado e me lancei para regressar na universidade depois de 40 anos.

Ainda em meados de 2020, as escolas e universidades buscaram uma maneira de não parar com as aulas, visto que estávamos em distanciamento social e não eram permitidas as aulas presenciais. As escolas públicas já estavam também se estruturando nesse mesmo sentido para que as aulas acontecessem virtualmente. Assim começamos a nos instrumentalizar para o mundo virtual e digital. Salas de aula virtuais, encontros em plataformas *online*, aulas expositivas em *slides*, cada um na sua casa. Essa configuração de aula virtual, trouxe alguns benefícios apesar de ser algo novo para a maioria das pessoas, mas desde que você estivesse com um equipamento eletrônico que te desse acesso à internet, você poderia estar em qualquer lugar do planeta participando da aula.

No primeiro semestre, nós achávamos que as coisas logo voltariam ao normal, mas ao longo dos meses percebemos que era uma estrada longa e para o desconhecido. Então no segundo semestre, muitas novidades começaram a aparecer, *shows online*, *lives*⁸⁰, encontros familiares e aniversários virtuais, uma lista infinita de resignificação da condição humana de continuar e se adaptar a novos tempos e necessidades. Passei então a dar aulas virtuais para a escola do Estado em que trabalho, ICEIA⁸¹. Confesso que foi um enorme aprendizado, dar aula de dentro da minha casa, com turmas virtuais, passando *slides* e textos, a falta do olhar do outro, porque meus alunos mantinham suas câmeras fechadas, cada um por um motivo, e eu não sabia quem estava ali, nem sequer os conhecia. Eram novos tempos.

No primeiro momento é difícil, estranho, diferente, mas como citei antes, a capacidade de se adaptar é da condição humana e portanto, me adaptei em

⁸⁰ Lives, programas transmitidos ao vivo pela internet.

⁸¹ ICEIA, hoje CEEP Isaias Alves, Centro Estadual de Ensino Profissionalizante e Eventos Isaias Alves, mais conhecido como ICEIA, antigo Instituto Normal da Bahia.

poucas semanas. Isso serviu de treino para o que viria depois que foram as aulas virtuais do PRODAN, e a possibilidade de ter colegas de vários estados brasileiros. A universidade encontrava-se fechada desde o início do ano de 2020 e não tinha previsão para reabrir. Aguardando a pandemia passar, iniciamos nossas aulas de maneira virtual, em fevereiro de 2021, às segundas e quartas às 18:00, pela plataforma do Google Meet⁸².

É lógico que a partir das aulas virtuais e dos encontros semanais com os colegas e com os professores do PRODAN, no desenvolvimento das minhas atividades e leituras de textos propostas, voltei a pesquisar, me envolver com a literatura e me debruçar nela. Como professora, eu já busco material novo atualizado para trazer à sala de aula, mas como aluna me voltei para o passado também, buscando a história e os precursores do meu trabalho. Assim, como existe muito material em inglês, das práticas de iluminação e de como se desenvolveram nas últimas décadas, passei a pesquisar as criações da Broadway e as memórias dos musicais. Com isso, tive a chance de conhecer nomes e o trabalho de pessoas que de fato fizeram há décadas atrás o que busco fazer hoje, que é documentar a iluminação dos espetáculos. Assim, dedicarei a próxima sessão aos precursores da sistematização de luz e de como é feita essa documentação até os dias de hoje.

3.2 Descoberta tardia, mas nunca o suficiente: Jean Rosenthal, mulher na iluminação, precursora.

“Lighting affects everything light falls upon.
How you see what you see, how you feel
about it, and how you hear what you are
hearing. Replace the ‘a’ with an ‘e’ and you
get lighting effects!”⁸³

Jean Rosenthal

Indo buscar material didático para minhas aulas de iluminação no ICEIA, encontrei um site que mostra de maneira muito detalhada a forma em que

⁸² Google Meet, uma plataforma Google para encontros virtuais por vídeos. Passou a ser utilizada por diversas instituições de ensino como salas de aula virtuais.

⁸³ “A iluminação afeta tudo sobre o que a luz incide. Como você vê o que vê, como se sente em relação a isso e como ouve o que está ouvindo. Substitua o ‘a’ por um ‘e’ (em affects) e você terá efeitos (*effects*) de iluminação!”

espetáculos da Broadway acontecem e seus bastidores. Enquanto professora, gosto que meus alunos, que tem pouco ou nenhum acesso aos teatros, possam pelo menos visualizar o funcionamento e toda a técnica que envolve o teatro, ao invés de ficar apenas explanando ou mesmo lendo. Esses vídeos possibilitam uma pequena experiência visual da grandiosidade dos bastidores dos espetáculos e de quantas pessoas estão envolvidas para que eles aconteçam. Importante atentar para esse aprendizado papável em relação direta com a arte.

Em um país onde existem desigualdades sociais como o Brasil, não é possível perder de vista todos aqueles que não têm a oportunidade de acesso à cultura e aos espaços culturais, ou mesma à sua prática nos cursos técnicos de produção cultural. Eu confesso que também aprendo bastante. É uma ferramenta valiosa para a educação, trazer vídeos, sites, fotos, visitas aos espaços, tudo que fomente a imaginação dos estudantes. Esse site se chama, “*Working in the theatre*”, ele mostra os bastidores dos espetáculos nas mais diversas áreas: cenografia; direção; atuação; maquinistas, enfim, tudo que está ligado ao fazer teatro. O episódio que me interessou a princípio foi o que trazia o papel da iluminação e do iluminador no espetáculo, “*Working in the theatre: Lighting Design*⁸⁴.” O que faz o Lighting Designer no teatro?

Os criadores americanos do site vão mergulhar fundo nos projetos dos iluminadores e ganhadores do *Tony Awards*⁸⁵, Natasha Katz e Howell Binkley, explorando os objetivos criativos e técnicos no desenvolvimento de uma história através de suas luzes no palco, a partir dos seus musicais. Capturam os bastidores, o funcionamento interno do teatro e as histórias únicas que cercam trabalhos importantes.

Ao assistir o episódio sobre os iluminadores, eu me deparei com a fala da iluminadora Natasha Katz, falando de outra iluminadora, Jean Rosenthal (1912-1969), e estabeleci ali, a necessidade de conhecer a fundo o trabalho dessa precursora da iluminação e suas grandiosas contribuições para a documentação da iluminação dos espetáculos.

Natasha Kartz se refere a Jean Rosenthal como a avó dos iluminadores. Na Broadway, quando a luz começou, não havia crédito para o lighting designer,

⁸⁴ Working in the theatre: Lighting Design: <https://www.youtube.com/watch?v=wqMYsjHU5rU&t=182s> .

⁸⁵ Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre, ou mais comumente Tony Award, é o maior e mais prestigioso prêmio do teatro dos Estados Unidos

o cenógrafo fazia tudo com o electricista. Com o passar dos anos, iluminação virou uma profissão dentro do teatro, como já havia a do cenógrafo e figurinista, por exemplo. Uma das curiosidades da Broadway, é que durante muitos anos, essa era uma profissão dominada pelas mulheres, é nessa época inclusive, na década de 40, que Jean Rosenthal, se destacaria. Ela realmente foi uma precursora, mudou a iluminação em vários sentidos. O aspecto mais importante é que descobriu uma maneira de fazer a papelada da iluminação, o paperwork, para que a iluminação de um espetáculo pudesse ser repetida várias vezes. Porque, como você grava a iluminação? Gravar, no sentido de “record⁸⁶” a iluminação, ou seja memorizá-la. Por essa razão, Jean Rosenthal é considerada uma pioneira na forma de criar documentação e memória das luzes nos espetáculos.

Figura 18



Jean Rosenthal

Vamos entender um pouco da trajetória dessa importante iluminadora, que traz grandes contribuições na forma de criar e organizar o paperwork, desenvolvendo uma maneira de documentar a luz do espetáculo. Para ela era importante que ficasse melhor definido aquilo que o designer quisesse realizar, e tão somente uma papelada detalhada poderia ajudar nesse processo de produção.

Jean por sua vez, se refere a seu antigo tutor Stanley McCandless (1897-1967), como um mestre e avô, que a fez entender a importância e o papel da

⁸⁶ Record, verbo em inglês gravar, mas que na iluminação também tem o sentido de criar registros.

iluminação na cena, além de desenvolver um método prático de iluminação com as tecnologias que estavam disponíveis na época. Esse método, desenvolvido por seu professor, deu a ela próprias ferramentas que posteriormente fez com que ela desenvolvesse seus próprios métodos para criar a documentação da luz de cada espetáculo.

“Eu sempre senti que McCandless era de fato o avô de todos nós [iluminadores]. Não porque não tenha havido nenhum outro antes dele, mas porque ele tinha uma atitude tão específica e organizada em relação à luz e determinou o mais importante: uma atitude que afirma que deve haver uma técnica e um método para organizar suas ideias” (ROSENTHAL, 1972, p.16)

Nascida em 16 de março de 1912 em Nova Iorque, Eugenia Rosenthal era filha de imigrantes romenos. Com seus pais médicos, Rosenthal teve educação e pode estudar em boas escolas e ter acesso a cultura desde cedo. Aos dezessete anos ela entrou para o programa de atuação e dança no Neighborhood Playhouse, onde acabou conhecendo a influente coreógrafa Martha Graham⁸⁷, e apesar de não ser seu interesse primário, tornou-se sua assistente técnica. Seu trabalho com Graham a lançou na sua carreira como designer e técnica na companhia de dança da coreógrafa. Jean projetou mais de cinquenta projetos para dança do repertório da companhia antes de sua morte em 1969.

Esse relacionamento com a coreógrafa Martha Graham foi vital para carreira de Jean. Ela passa a integrar as fichas técnicas com as produções de dança da companhia e a partir daí vê a necessidade de buscar suas habilidades de designer. Assim ela entra para a Universidade de Yale, 1931. Na Universidade, estudou história do teatro com George Pierce Baker(1903-1995), design de cena com Donald Oenslager(1902-1975) figurino com Frank Bevin(1914-1971). O mais importante, é que no curso de teatro estudou a disciplina de design de iluminação com Stanley McCandless, considerado por muitos como o primeiro designer de iluminação da história americana. Suas aulas foram pioneiras, na história do teatro, em ensinar design de iluminação.

⁸⁷ Martha Graham, coreógrafa americana, conhecida por inovar as coreografias de dança, associando movimento e respiração, influenciada pelos estudos de seu pai que era especialista em disfunções neurológicas. Em 1926, fundou a Martha Graham Dance Company.

McCandless é famoso por sua técnica de iluminação de “plasticidade” explicada em seu livro-texto *A Method For Lighting The Stage*⁸⁸. Essa técnica, que Jean viria a dominar e experimentar, é um processo de iluminação de corpos no palco que utiliza duas luzes frontais e uma luz que vem de trás.

Figuras 19 e 20

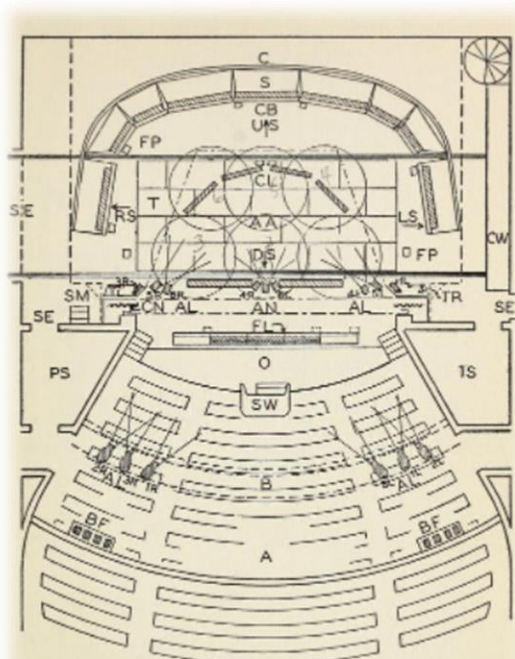


Figure 1: PLAN OF THE STAGE
Position of the instruments, acting areas and various parts of the stage and auditorium.

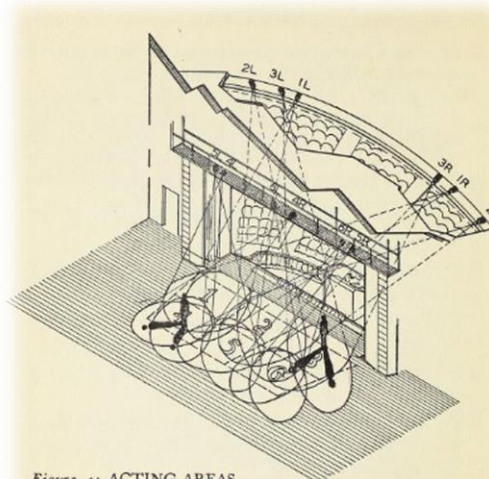


Figure 4: ACTING AREAS
An isometric drawing of the stage viewed from the rear right corner showing the pools of light created by the acting areas. The elliptical pools indicated here as lines are generally soft-edged so that they blend into one another. Thus to the eye there should be no separate pools but apparently an even illumination over the whole acting area. However, the two shadows of the actor are always present and the lights should be so focused that the actor can move in any portion of the numbered areas and be sure that his face and the balance of his body will be lighted. Note that 1L, 3R, 4L, and 6R instruments are mounted so that their outside rays are parallel with the side extremities of the whole acting area.

Do livro *A Method for Lighting the Stage*, ps.23,32

The fundamental lighting of production is outlined by the playwright's manuscript. The indications of place and the time of day, demanding specific details such as lamp-light, sunlight, moonlight, etc. (which are called motivating sources), are unconsciously or consciously dictated by the playwright. The producer may adhere to these details or change them. He gives the designer and technician the necessary information with which to set to work, and the lighting plan is then further determined by the setting and the structural characteristics of the stage. Unfortunately, up to this point in the procedure, the problems and limitations of lighting are usually very little considered. Each playwright and producer considers lighting in terms of what he has seen in the past or what he would like it to be, to satisfy his own expression. This attitude tends either to conventionalize

⁸⁸ *A Method For Lighting The Stage*, livro de Stanley McCandless, é uma abordagem particular para fornecer iluminação de palco, proposta pela primeira vez em seu livro, *A Method of Lighting the Stage*, que já passou por várias edições. O método McCandless ainda está em uso amplo hoje.

stage lighting, or to present problems which are impossible to solve. The result is invariably a compromise. (McCandless, 1932, p.17)⁸⁹

McCandless trouxe ferramentas técnicas bastante avançadas para década de 30 e mais tarde Jean desenvolveu outras técnicas a partir dessas que aprendeu a utilizar com ele. Em seu livro, ele traz desenhos de palco mediano e explicações com: legendas; posicionamentos; cores; ângulos; projetores; efeitos especiais; cicloramas, ou seja, traz o máximo de detalhes de tudo que poderia envolver a iluminação cênica da época. Analisando a vida de Jean agora, percebo que seu encontro com McCandless foi tão vital quanto o com Martha Graham.

Outro aspecto importante foi o rumo natural que sua carreira tomou no passar dos anos. Quando ela volta para Nova Iorque, ao final do curso em Yale, Jean passa a trabalhar no Federal Theatre com o produtor regional Jonh Houseman. Ela é convidada por ele para ser sua segunda assistente de direção de palco na montagem de Hamlet, de Leslie Howard, ainda nos meados da década de 30. Sua função principal nesse trabalho seria o de chamar e organizar as sequências da luz para as apresentações. Nesse trabalho no entanto, Jean teve a chance de mostrar suas habilidades, quando uma funcionária contratada para instalar o sistema de iluminação ficou doente, e ela assumiu o papel de diretora técnica elétrica e de segunda assistente de direção de palco. Como crédito por seu trabalho, anos mais tarde Houseman a convidou para se juntar a ele em seu novo teatro, Mercury Theatre. Com o título de Gerente de Produção e Iluminação, ela entra para o grupo. Lembrei de mim mesma enquanto lia sua biografia, Jean assumira cargos que antes nem existiam, assim como na minha carreira alguns cargos que me foram designados, sequer existiam antes de mim, aqui na Bahia.

Confesso que poderia escrever um capítulo inteiro sobre sua vida e suas obras, falar de sua importância é sem dúvida de grande relevância. Ela que foi

⁸⁹ A iluminação fundamental da produção é delineada pelo manuscrito do dramaturgo. As indicações do lugar e da hora do dia, exigindo detalhes específicos como a luz da lâmpada, a luz do sol, a luz da lua, etc. (que são chamadas de fontes motivadoras), são ditadas inconscientemente ou conscientemente pelo dramaturgo. O produtor pode aderir a esses detalhes ou alterá-los. Ele dá ao designer e ao técnico as informações necessárias para começar a trabalhar, e o plano de iluminação é então determinado pelo cenário e pelas características estruturais do palco. Infelizmente, até este ponto do procedimento, os problemas e limitações da iluminação são geralmente muito pouco considerados. Cada dramaturgo e produtor considera a iluminação em termos do que viu no passado ou do que gostaria que fosse, para satisfazer sua própria expressão. Essa atitude tende a convencionalizar a iluminação cênica ou a apresentar problemas impossíveis de resolver. O resultado é invariavelmente um compromisso. (McCandless, 1932, p.17)

pioneira inclusive de fazer nascer a profissão, separando a função de design, do elétricista do teatro. Segundo sua contemporânea, Beverly Emmons(1943), “os eletricitistas teriam um instinto para as ideias estéticas; arranjariam algumas luzes; e o diretor comentava, ou o cenógrafo ajudava.” Até a carreira de Jean, a iluminação era uma reflexão tardia. Em sua biografia, faz-se entender de que ela projetou a iluminação para cada uma das oito produções encenadas pela empresa Mercury Theatre.

Apesar de ter sido chamada para se juntar ao grupo na produção do filme Cidadão Kane, 1941,⁹⁰ Rosenthal se recusou a deixar os palcos pelas telas, em sua autobiografia ela diz: “aquele colosso de um louco com seu carisma e intensidade era quase impossível de resistir”, mas ela via sua necessidade de permanecer nos palcos americanos e de continuar sua carreira como *designer*.

Mais tarde, ela também teve a visão de ter sua própria empresa. Theatre Production Service, Inc. (ou TPS), foi a empresa que abriu para suprir as necessidades do teatro. Através dela distribuiu seus projetos, bem como aluguel de equipamentos para teatros locais, e assim foi ficando cada vez mais conhecida e acessível.

Jean Rosenthal teve sua assinatura em mais de 300 produções e ficou logo cedo conhecida como designer da dança. Outra grande curiosidade de sua vida foi justamente quando foi chamada para “salvar” a famosa produção *Four Temperaments*, de George Balanchine⁹¹, que já estava em cartaz, mas sem nenhum ou pouco sucesso. Esse fato foi mais uma das oportunidades que ela teve de mostrar suas habilidades e mudar a perspectiva de como passou a ser vista a partir daí. Rosenthal entrou na produção e colocou no palco um ciclorama azul e iluminação única que destacava os movimentos dos dançarinos. Esses efeitos inovadores e criados por ela, fez com que a produção de dança tornara-se um grande sucesso e, ainda hoje, continua a fazer parte do repertório do New York City Ballet⁹². Todas as produções de Balanchine passaram a incluir o slogan “Lighting by Jean Rosenthal”. Imagine o grande feito que foi isso, se pensarmos

⁹⁰ Lançado em 1941, Cidadão Kane alia drama e suspense para narrar a trajetória de Charles Foster Kane, um garoto que atravessa uma infância miserável, mas depois se converte em um dos empresários mais afortunados do Planeta.

⁹¹ George Balanchine, é reconhecido como o coreógrafo que revolucionou o pensamento e a visão sobre a dança no mundo, sendo responsável pela fusão dos conceitos modernos com as ideias tradicionais do balé clássico, o verdadeiro criador do bailado contemporâneo e um dos maiores influenciadores dos mestres da dança de nossos dias,

⁹² A companhia foi fundada em 1948 por George Balanchine e Lincoln Kirstein, e rapidamente se tornou mundialmente reconhecida por seu estilo atlético e contemporâneo.

que nem existia a carreira de iluminador, a partir dela não somente passa a existir e ser reconhecida, como passa a ser um chamarís para o público ter seu nome nos cartazes.

Ela descreve a iluminação da Broadway, em sua autobiografia, como sendo uma tentativa de fazer o ator parecer “uma jóia”, isso porque passou a fazer uma criação de luz que cercava o artista e desenvolveu sistemas para criar efeitos mais sofisticados. Instrumentos eram montados no trilho da sacada, nas barras da caixa, nas barras laterais e nos tubos aéreos do teatro⁹³, assim, ela conseguia iluminar o ator e dar sombra quando queria.

Com isso, não foi à toa, que ela se destacou na Broadway e nas décadas de 50 e 60, seu nome era associado a qualquer grande produção. Foram mais de 300 produções, como já havia citado, incluindo mais de 200 nos palcos da Broadway de Martha Graham, New York City Ballet e Metropolitan Opera.

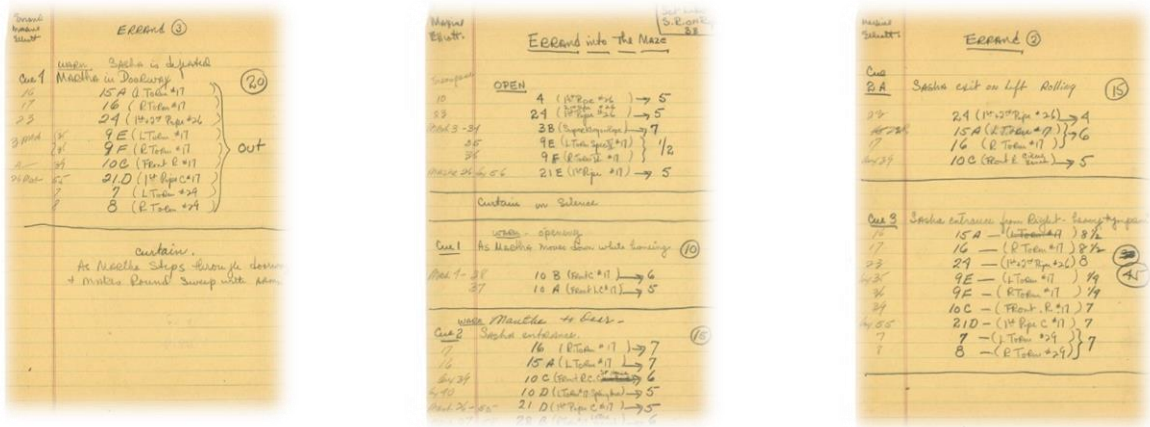
Jean Rosenthal morreu em 1º de maio de 1969. É dela a responsabilidade de ter sido a primeira designer a oferecer uma abordagem organizada da iluminação à dança. Para mim, sua importância e relevância nessa Dissertação é fundamental. Acredito que seu trabalho pioneiro, seguido por iluminadores do mundo inteiro, todos seduzidos pela possibilidade de documentar seus espetáculos e assegurar que numa remontagem a vontade do iluminador seja respeitada o mais perto da sua criação.

Finalmente, para terminar esse subsessão, quero deixar aqui alguns de seus trabalhos. Iluminou musicais famosos como West Side Story (1957), Sound of Music (1959), A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1962), Hello Dolly! (1964) e Cabaré (1966). Fiddler on The Roof, foi o último a levar seu nome e só encerrou suas apresentações quase três anos após sua morte em 1972, com 3.242 apresentações. Sua autobiografia, The Magic of Light, foi publicada postumamente em 1972. O livro continua sendo uma referência importante para designers de iluminação até hoje. A seguir algumas fotos de folhas de deixa e plantas⁹⁴.

⁹³ Elementos para se montar os equipamentos de iluminação no teatro.

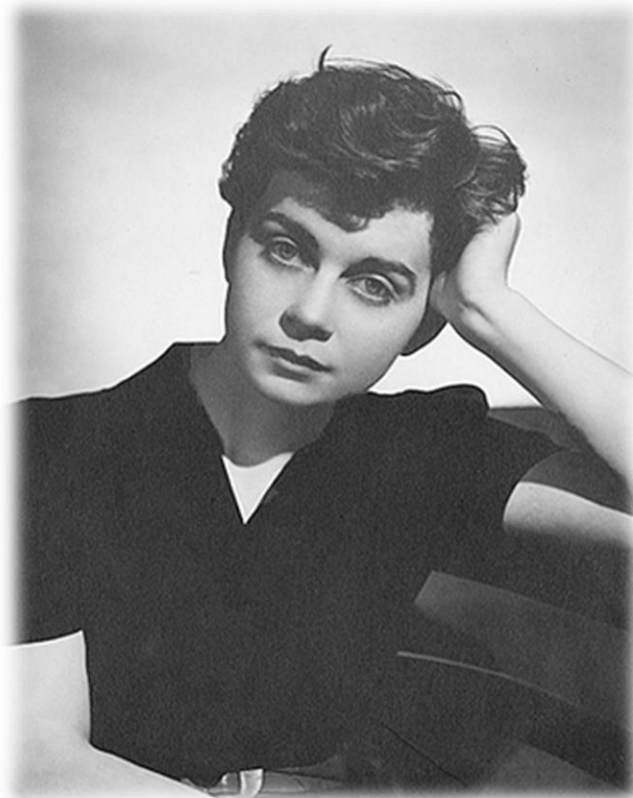
⁹⁴ Lista de memórias feitas à mão, para operação da luz durante o espetáculo, também chamadas de *Cue* em inglês.

Figura 21



Folhas De Deixa (Cue Sheet) Do Espetáculo Recados No Labirinto Martha Graham 1948

Figura 22



Jean Rosenthal

Figura 23

*Four Temperaments*, de George Balanchine

Figura 24

*Four Temperaments*, de George Balanchine

Figura 25

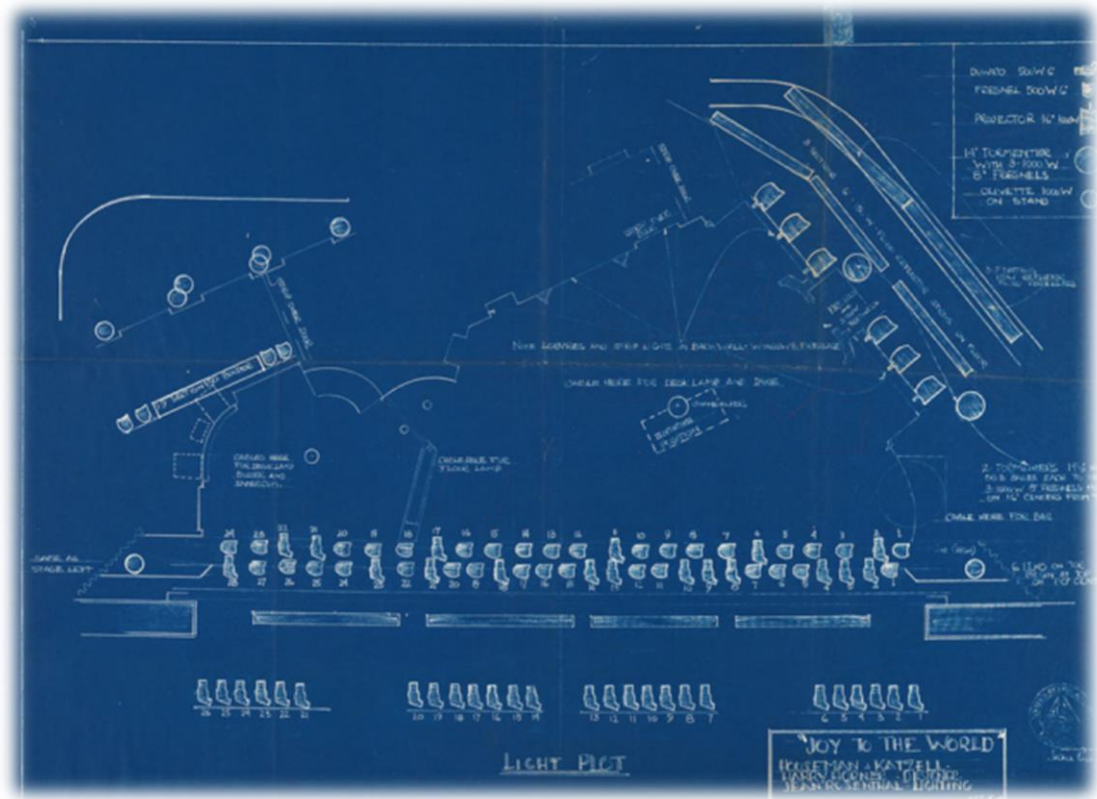
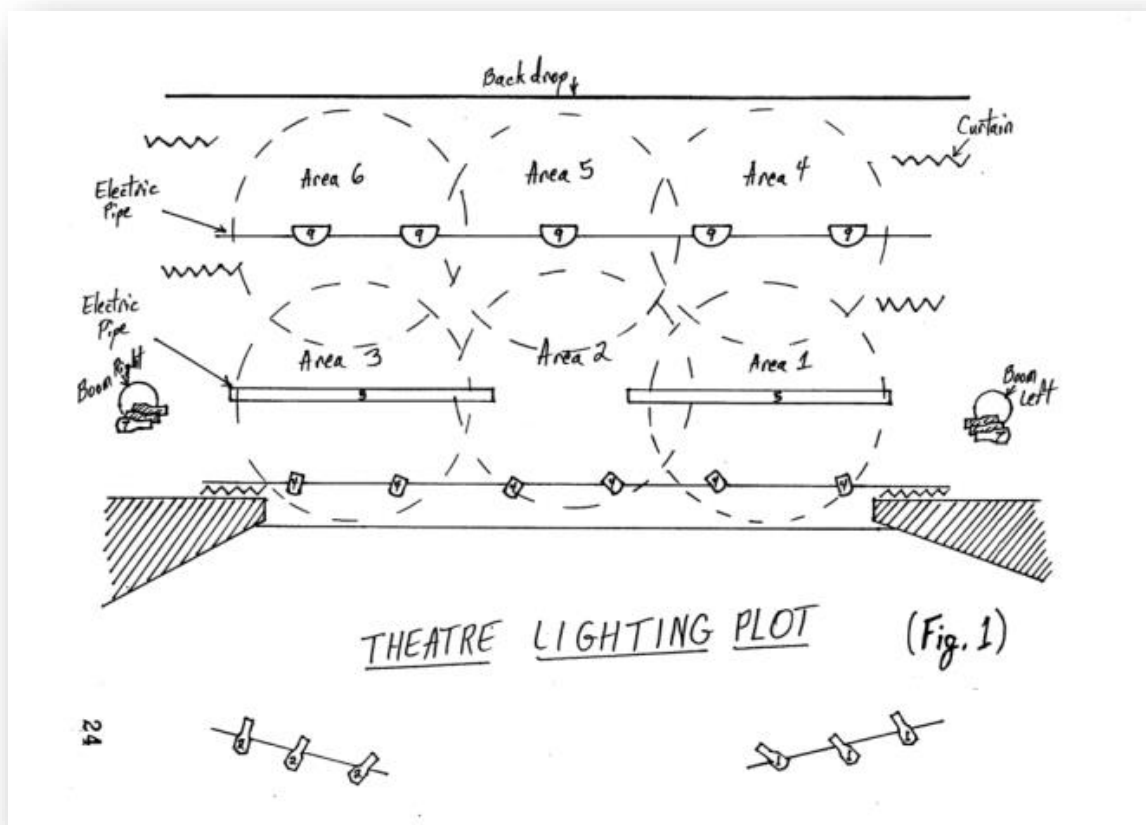
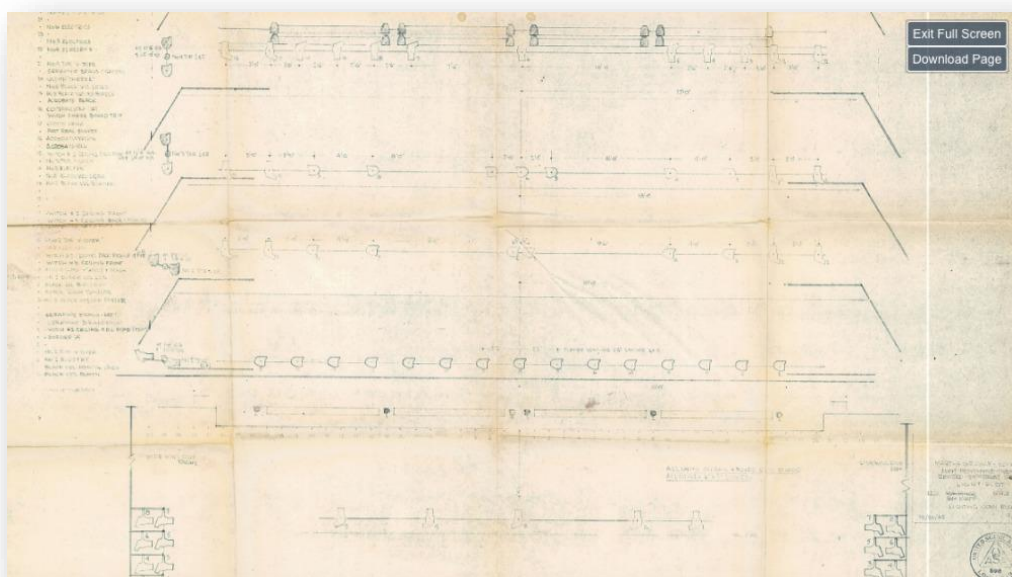
Planta de *Four Temperaments*, de George Balanchine

Figura 26



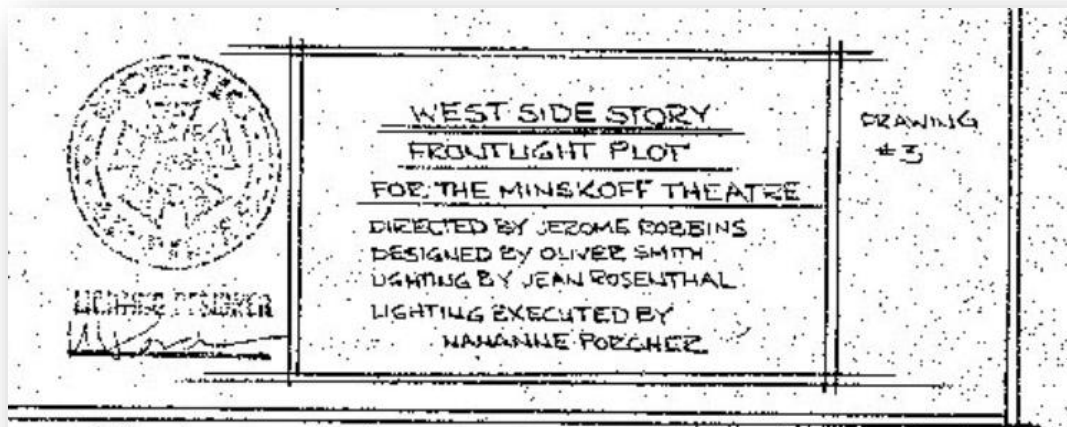
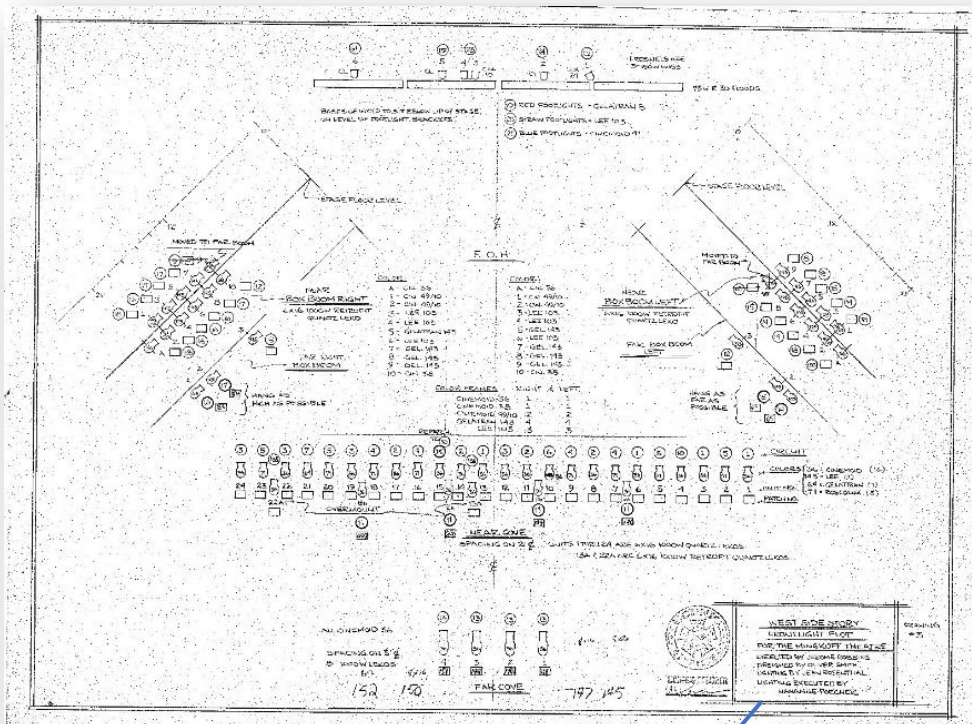
Theatre Lighting Plot

Figura 27



Planta de Jean Rosenthal para espetáculo de Martha Graham

Figura 28



Front Light Plot

Trago uma curiosidade sobre Jean que explica porque é tão importante criar a documentação de cada luz. A Fundação Wisconsin Historical Society,⁹⁵ tem em seus registros que em 1963, Rosenthal começa a entregar seus

⁹⁵ Fundação Histórica de Wisconsin, guarda documentos doados por seus membros e associados, no intuito de preservar e disponibilizar materiais sobre a história de Wisconsin, Estados Unidos e América do Norte.

paperworks para eles. Mais tarde em 1969, Jean pediu de volta os documentos da versão original da Broadway do musical West Side Story.

Ela morreu naquele mesmo ano, de cancer. Seus *associates*⁹⁶, a lighting designer Nananne Porcher e Mickey Kinsella, usaram aquele *paperwork* para a remontagem deste musical na Broadway em 1980. Na montagem, eletricitistas da empresa Four Star Lighting lembraram dela dizendo: “*We didn’t change a thing*⁹⁷.” Naquele ano, entretanto, eles precisaram mudar as cores. Cinemoid⁹⁸, a marca de filtros que Jean usava, não existia mais em 1980.

3.3 Para os dias atuais: Vivien Leone

*“Paperwork is the language by
which the Lighting designer’s
ideas are translated into
phisical reality”⁹⁹*

Vivien Leone

Vivien Leone é conhecida como uma das mestras do teatro americano. É uma das *lighting designers* e *associate* americanas mais requisitadas e experientes trabalhando na *Broadway* atualmente. Tem mais de 30 anos de carreira. Seus *paperworks* são considerados por muitos as melhores papeladas de iluminação produzida em espetáculos. Sua carreira está recheada de grandes sucessos da *Broadway* e *off-Broadway*. Entre seus créditos estão: Spiderman (2011/2014); Phantom Of The Opera (1988/2012); Fosse (1999); Titanic (1997); La Boheme (2002); Sunset Boulevard (1994).

Assim como Jean Rosenthal, Leone domina a arte de documentar o *Lighting design* dos espetáculos que trabalha, seja como a *associate* de grandes *designers* ou sendo ela a *designer* do show.

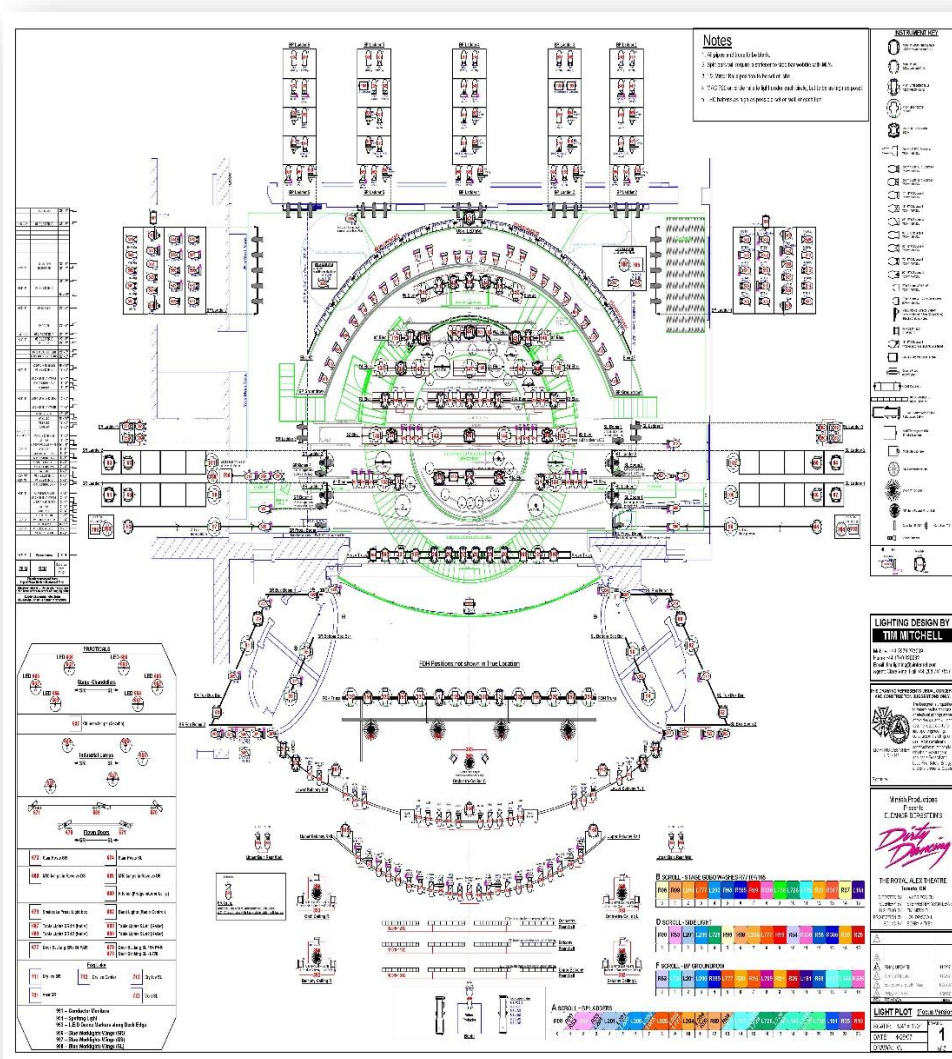
⁹⁶ Associate, é uma pessoa que trabalha junto ao iluminador e que é sua mão direita. O associate no Brasil não é muito comum. Essa função está mais presente em produções estrangeiras. O associate auxilia o designer de iluminação no que for necessário, cuida de todos os detalhes para que o iluminador não precise se preocupar com eles. Toma nota de tudo e resolve as questões de iluminação.

⁹⁷ “Nós não mudamos nada.”

⁹⁸ Uma marca de filtro de cores, produzido pela Strand Electric. (Reino Unido)

⁹⁹ “Papelada é a linguagem pela qual as ideias do iluminador são traduzidas para uma realidade física” Vivien Leone

Figura 29

Dirty Dancing, 2007 – A vista plana em Vectorworks¹⁰⁰

Vivien Leone é uma referência em projetos de Lighting design nos Estados Unidos. É sempre convidada para ministrar conferências em cursos de iluminação na Broadway e também em várias universidades. Em suas palestras seu tópico principal é justamente sobre a importância de criar a memória e a preservação da criação da luz no espetáculo.

Existe uma quantidade enorme de informação em cada planta de luz de um show. Na figura anterior, podemos ver a planta do musical Dirty Dancing,

¹⁰⁰ Vectorworks, software de iluminação.

2007. É claro que não tem a escala correta para que se veja a quantidade de detalhes, mas podemos perceber a riqueza da produção, e cada uma das experiências criativas do iluminador, na sua condição de artista que cria e os recursos que usa. O cenário está em verde, abaixo da iluminação, dá pra ver as posições das luzes no palco e na plateia, assim como temos a informação da altura do cenário e dos ângulos das luzes.

Todas as informações devem estar no papel, mas não somente nas plantas baixas. Os softwares de iluminação mais modernos ajudam a fazer a documentação detalhada, à medida que vamos acrescentando informação na planta, eles gravam todos os elementos que compõem a mesma.

Para Leone, uma das coisas mais importante quando se cria uma planta de iluminação, é a escolha correta da espessura da linha. Cada espessura é a representação de um elemento na planta: um cenário; parede; vara de luz; cortina; bordas; etc.

É possível ver na figura acima a quantidade de detalhes que tem e suas diferentes linhas. Esse tipo de precisão que Leone explora em seus paperworks, faz que seu trabalho seja reconhecido como profissional e preciso. Traz as ideias do design para a forma física e com uma linguagem que pode ser imediatamente compreendida por toda a equipe de iluminação.

“The most important thing to remember when creating a professional-looking light plot is the line weight! I want to see immediately what information is the most importante on the drawing.”¹⁰¹Vivien Leone. (McMILLS, 2014, p.147.)

Para cada show uma enorme quantidade de *paperwork*, porque cada um tem suas necessidades especiais. O que funciona para um, não funcionará para o outro. Mas o que de fato sabemos, é que quanto mais detalhada a papelada, mais qualidade na execução do trabalho teremos, assim como uma ideia precisa e completa daquilo que seu design quer realizar.

¹⁰¹ “A coisa mais importante para lembrar quando criar a planta baixa de luz profissional é a espessura das linhas! Eu quero ver imediatamente que informação é a mais importante no desenho.” Vivien leone

Figura 30

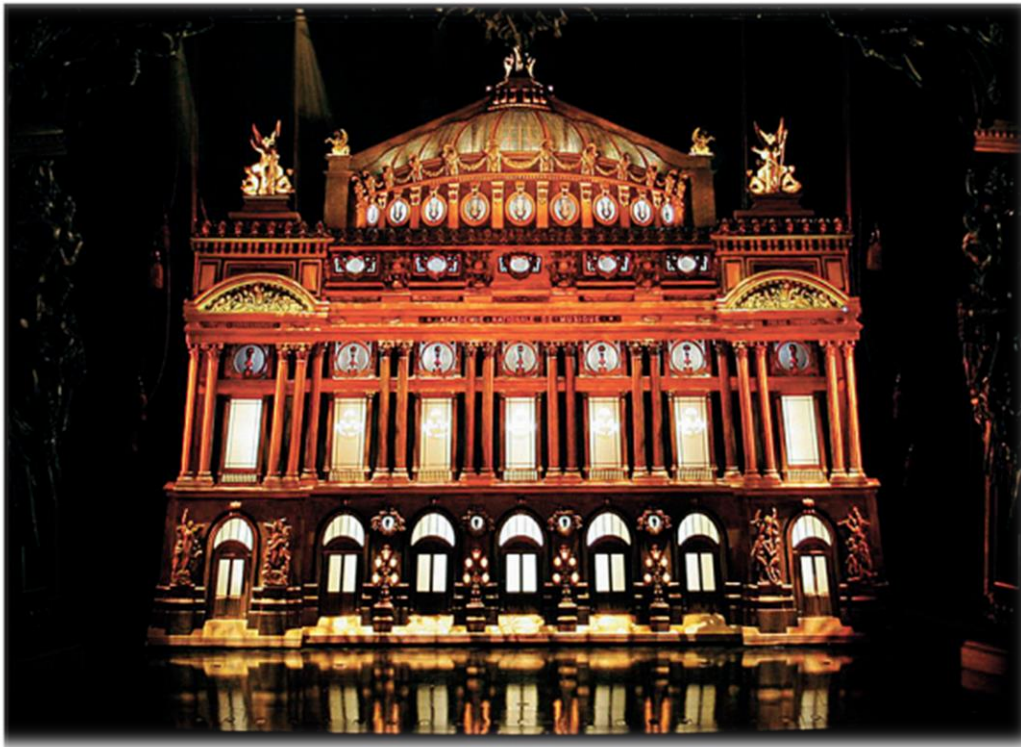
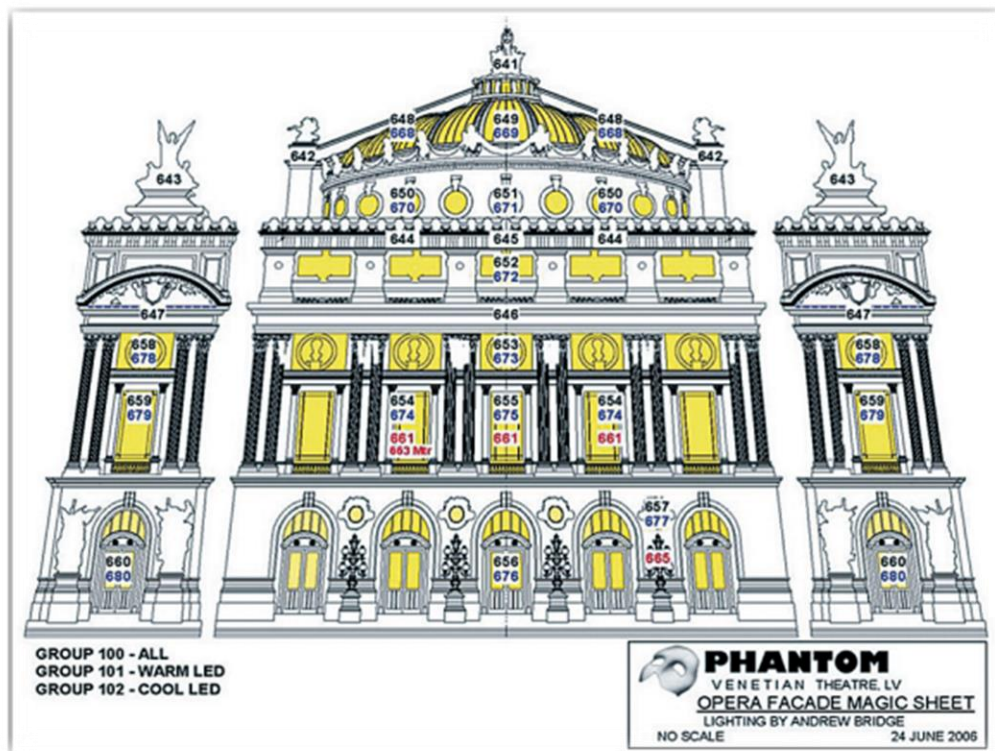


Foto Do Palco Do Musical Phantom, 2006 - Magic Sheet

Figura 31



The Phantom Of The Opera, Las Vegas – Scenic Magic Sheet

Essa figura 31 é uma das *Magic sheets*¹⁰² do musical *The Phantom Of The Opera*, 2006, nela podemos ver a disposição da iluminação inserida no cenário. Na foto acima o *Scenic Magic Sheet*, está compondo também o desenho de cenário. Magic sheet, é uma das partes vitais do paperwork. Eles variam bastante e são pessoais, cada indivíduo tem uma forma de fazê-lo. Podem ser personalizados. Numa produção, podemos ter pouca papelada ou até mesmo um livro inteiro de papéis, como é o caso das grandes produções.

“If the pertinent information will legibly fit in one page, do not put it on two; and do not orient written information on the page so that constant head turning is required to read it.”¹⁰³ Vivien Leone. McMILLS, 2014, p.170.

¹⁰² Magic sheets, são as folhas “mágicas”, documentos que contém uma representação visual simplificada com informações relevantes e detalhadas da luz do projeto. Existem várias formas de fazer essas folhas, é considerada a melhor amiga do Lighting designer.

¹⁰³ “se a informação pertinente couber de forma legível em uma página, não a coloque em duas; não orientar as informações escritas na página de modo que seja necessário virar a cabeça constantemente para lê-las.”

Encontro 4 – A importância da documentação para a construção da memória e história da iluminação teatral

4.1 Tudo conspirou para esse caminho

*Antes de tudo,
o que precisamos considerar
é que a vida não será como antes.*

Durante a pandemia da COVID-19, vivi uma experiência que não havia conhecido durante grande parte da minha vida: tempo livre para descansar, sem a preocupação do trabalho, dos horários, dos projetos. Não havia experimentado isso desde que iniciei minha vida na cultura. Estávamos em um momento sensível, reinventando os nossos tempos, isolados, distanciados e em espera, literalmente. Uma espera diária, sem pressa porém, ouvíamos as notícias, saíamos para as necessidades básicas, mas a maior parte do tempo era livre de horários. Nesse período difícil para todas as nações, com risco de morte eminente, nós tivemos que nos manter ocupados, com a mente no lugar produtiva positivamente.

As atividades culturais fechadas, comércio, indústria, o mundo parou, foi um grande momento de incertezas. Momentos de incertezas que causam muita ansiedade nas pessoas de modo geral, por assim dizer. Precisávamos reconstruir uma nova forma de viver, ou seja, enquanto tudo aquilo passara, o que vou fazer durante minha espera? Essa era a pergunta que cada indivíduo, imagino eu, se fazia.

Entre muitas coisas, fui cuidar de meus pais em Natal, RN, com uma compreensão de que eles eram minha prioridade. Foi um momento único. Cuidar do outro é a maior doação de si e de tempo que se pode dar e nesse momento tinha tempo de sobra, foi muito especial para mim. Foi nesse mesmo momento que voltei ao assunto do mestrado profissional, PRODAN, já sabendo das datas de inscrição e documentos necessários, pensei: por quê não? E durante uma semana comecei a esboçar a carta de intenção, o pré-projeto e o Lattes. Assim foi passando meu momento pandêmico em 2020. As coisas estavam dando certo, o universo conspirava e eu tive um reencontro com o tempo.

Durante 2020 aconteceu algo incrível nas relações pessoais, elas passaram a ser digitais, online. Quem não estava familiarizado com a tecnologia digital, teve que

aprender rapidamente como construir novas formas de se relacionar com os outros. Fronteiras fechadas, transportes interditados, o direito de ir e vir estava suspenso temporariamente.

A tecnologia foi fundamental para dar continuidade aquilo que nos é inerente, a interação humana. Somos seres sociais e sociáveis. Assim, não apenas como forma de entreter com as redes sociais e os *streamings*,¹⁰⁴ a internet vai cumprir bem o papel de aproximar as relações humanas. Chegaram novos aplicativos, serviços delivery, as compras online se intensificaram, os acessos a internet cresceram absurdamente e aumentavam a cada dia. Foi uma mudança cultural globalizada.

Como o tempo pandêmico demorara a passar, o trabalho passou a ser online, em *home office*,¹⁰⁵ porque a vida tem que seguir, não é verdade? Essa foi a grande sacada do ser humano, o poder de adaptação incrível que nós temos. As pessoas queriam se relacionar e se organizaram desta maneira, não somente mantendo a comunicação com seu entorno, mas houve um aumento considerável nas relações mundiais.

Figura 32



Foto de videoconferência online

As vídeoconferências se tornaram uma tendência, e sem volta, desse grande momento comportamental do período pandêmico. Mesmo que não pudessem se relacionar de forma física, as pessoas passaram a utilizar as ferramentas tecnológicas para ter seus encontros de família, de negócios, empresas e posteriormente nas escolas com aulas online, em salas virtuais. Até aqui eu era verde para essas novas

¹⁰⁴ Streaming. transmissão online de conteúdo, produções de áudio e vídeo.

¹⁰⁵ Home office, trabalhar com o uso da internet, em um escritório virtual a partir de casa.

tendências tecnológicas, mas como a maioria, tive que me adaptar rapidinho e aprender a usar as ferramentas digitais para reuniões familiares ou de trabalhos de forma online e posteriormente passaria também a dar aulas à distância.

Essa experiência se intensificou quando fui convidada a participar de mesas redondas, para discussões acerca do trabalho de Iluminação. A primeira que fui chamada, foi do site “Da ideia à Luz”, que tem uma proposta muito legal de divulgação dos trabalhos relacionados às Artes Cênicas e seus bastidores. Eles têm por objetivo trazer temas relevantes a serem discutidos com pessoas de diversas áreas do conhecimento, analisando esses bastidores, cada um dentro de sua prática e de sua formação. É lógico que precisei me preparar, aprender a controlar a câmera, entrar em plataformas digitais ao vivo, foi um exercício rico e totalmente novo.

Para essa entrevista, me preparei de forma disciplinar e pesquisei sobre o programa decidindo assistir entrevistas que haviam sido feitas antes da minha. Marcelo Augusto Santana, o apresentador do programa, em conversa comigo para saber um pouco da minha vida profissional, soube que eu estava no mestrado na UFBA e falamos um pouco sobre o tema da minha pesquisa, a importância da memória dos espetáculos. Nesse momento acho que o universo conspirou completamente a meu favor. Ele me indicou assistir o programa anterior intitulado: “Qual a importância da documentação para a construção da memória e da história teatral?”, nome que inspirou o título desse capítulo. A entrevista caiu como uma luva, tanto no meu estudo de como dar uma entrevista online, como para o meu projeto de mestrado.

Os debatedores desse programa foram: Jussilene Santana, atriz, pesquisadora, professora, jornalista, fundadora do Instituto Martim Gonçalves; Fabiana Fontana, atriz, Doutora em Artes Cênicas pela UFRJ, professora e pesquisadora; Elizângela Carrijo, professora da UnB, mestra em História Cultural, pesquisadora sobre memórias e as histórias do teatro no Distrito Federal e Berilo Nosella, professor de Iluminação Cênica e Direção Teatral, pesquisador, Pós-Doutorado na linha de pesquisa em História e Historiografia do teatro e das artes do PPGAC-UNIRIO. Esse debate foi de grande relevância para minha pesquisa e bastante esclarecedor. Eu, que estou me tornando uma pesquisadora da necessidade de ter memória do espetáculo, compreendi que essa é uma preocupação coletiva e deveras antiga.

4.2 A importância de ter memória

"Não há história sem documentos."

Jacques Le Goff

*"Para se conhecer as coisas de fato,
é preciso dar a volta nelas."*

José Saramago

A partir dessa entrevista com Jussilene Santana, quis muito fazer esse capítulo, transcrevendo alguns conceitos trazidos em sua fala. Uma das primeiras falas de Jussilene, é justamente sobre a parte positiva que o momento pandêmico trouxe, proporcionando tempo entre as pessoas. Pesquisadores de 4 estados diferentes puderam estar discutindo temas relevantes e de interesse comum: muitas preocupações dos registros do teatro brasileiro e a falta de documentação das memórias teatrais. Durante a entrevista ela menciona, Jacques Le Goff (1924-2014)¹⁰⁶:

A palavra 'história' (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico [Keuck, 1934]. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid* 'ver'. Daí o sânscrito *vettas* 'testemunha' e o grego *histor* 'testemunha' no sentido de 'aquele que vê'. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à ideia que *histor* 'aquele que vê' é também aquele que sabe; *historein* em grego antigo é 'procurar saber', 'informar-se'. *Historie* significa, pois, "procurar". (LE GOFF, 1977, p.13)

Vamos compreender também qual é o conceito de documentação, quais as possibilidades e a capacidade de percepção dos historiadores. Segundo o historiador Lucien Febvre(1878-1956)¹⁰⁷, o que nos ajuda a reconstruir o passado, é o entendimento da noção de documento. Onde antes eram apenas fontes escritas, ele considera que outras fontes precisam ser interrogadas e apreciadas pela ciência da historicidade para a reconstrução de passado, citando, em sua obra intitulada *Combates pela História*, uma variedade de outras formas de documentar.

¹⁰⁶ Jacques Le goff, Toulon, 1 de janeiro de 1924 Paris, 1 de abril de 2014, foi um historiador francês especialista em Idade Média. Autor de dezenas de livros e trabalhos, era membro da Escola dos Annales, pertencente à terceira geração, empregou-se em antropologia histórica do ocidente medieval.

¹⁰⁷ Lucien Paul Victor Febvre. (Nancy, Meurthe-et-Moselle, 22 de julho de 1878 - Saint-Amour, Jura, 26 de setembro de 1956) foi um influente historiador modernista^[1] francês, co-fundador da chamada "Escola dos Annales".^[2]

...A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta de flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que pertence ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem... (FEBVRE, 1985, p.249).

Jacques Le Goff explica em seu livro, que apesar da afirmação de Samaran (1879-1982)¹⁰⁸, "Não há história sem documentos," que a ideia de documento vai mudar e se ampliar como vimos na citação acima. Com precisão: "Há que tomar a palavra 'documento' no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira" (FEBVRE, 1961, p. 12).

Jussilene também fala da importância não somente da documentação, mas da capacidade de decifragem do documento. É preciso compreender o que está ali para ser decifrado, todo documento é útil, há várias tipologias, e é preciso saber lê-las. Uma coisa importante na documentação de um espetáculo, é que não devemos ter apenas uma única fonte, como na escrita teatral não há um rigor técnico, todo rabisco passa a ser um potencial documento, lembro de Saramago quando diz que para se conhecer algo é preciso ver por todos os ângulos, ou seja interpretar é inferir também.

4.3 Um pouco da historicidade da iluminação cênica

No que se refere a história da iluminação, temos pouquíssimos registros, comparados a outras artes dentro do teatro, como por exemplo o próprio texto. A história da Iluminação cênica, inicia por volta de do séc. V a.C., na Grécia, seguida posteriormente por Roma. As primeiras encenações de tragédias gregas e comédias eram feitas ao ar livre nos anfiteatros, com a luz natural. A iluminação era apenas com o intuito de que as pessoas enxergassem a cena.

A partir do séc. XVI, é que os teatros passam a ser construídos com edificações fechadas, não mais ao ar livre, e partir daí começamos a ter algum registro de como a iluminação intramuros era feita. Ou seja, a partir da renascença e com novos tempos

¹⁰⁸ Samaran, Charles Samaran era um arquivista e historiador francês. Nascido em 28 de outubro de 1879 em Cravencères Gers e morreu em 15 de outubro de 1982 em Nogaro Gers .

também para a ciência, é que vamos ter uma mudança na forma de fazer iluminação e assim surgem os primeiros registros. A iluminação é contada sobre tudo pelo ângulo da ciência e tecnologia da época, tanto em construções de teatro, quanto como eram iluminados. A iluminação passa a ser parte da dramaturgia, assim irá se pensar mais sobre ela e em como planejá-la dentro do espetáculo. Mas é claro que ainda não estamos falando de uma planta de iluminação da época da renascença, isso seria absolutamente incrível. Estamos falando apenas dos métodos de iluminação, do surgimento de novas técnicas para iluminar, como as ribaltas, os candelabros, as cores conseguidas com vidros e etc.

No séc. XVII por exemplo, o italiano Leone de' Sommi (1627-1692), com o intuito de manter a iluminação toda focada no palco, desenvolve uma técnica para que a plateia ficasse escura durante as apresentações. Outra grande invenção da época renascentista é a do também italiano Nicola Sabbatin (1574-1654), que pensando em uma forma de poder controlar a intensidade da iluminação durante o espetáculo, criou o que seria para os tempos atuais o avô do *dimmer*, a partir de um sistema mecânico para controle de intensidade de luz, mostrado na foto abaixo.

Figuras 33 e 34



Inovações para iluminação cênica na era renascentista.

Fonte: Renascimento (Séc. XVI-XVII) - Luz Tecnologia e Arte (weebly.com)

A iluminação nessa época era, inclusive, muito arriscada, não existia a função do iluminador, quem exercia essa função era na maioria das vezes o cenógrafo. Muitos teatros e casas de espetáculos pegaram fogo nesses dois séculos iniciais da renascença. Uma época em que a iluminação era feita com tochas, velas, lamparinas,

iluminação com fogo, além do risco de incêndio, havia também um mal cheiro e muita fumaça.

A chegada do gás, foi um grande salto tecnológico para a história da iluminação. Um passo para entender que a luz poderia ser melhor controlada ao se montar uma cena. A iluminação a gás nos teatros começou por volta da metade do século XIX, e como já disse anteriormente uma tecnologia trazida pela ciência. Londres passa a ter luz a gás nas ruas a partir de 1807, e os primeiros teatros passam a ser iluminados a gás na metade do mesmo século. Apesar dessa tecnologia trazer algumas vantagens durante os espetáculos, como: controle da intensidade; nitidez; efeitos nas cenas, entre outras, o gás também tinha muitas desvantagens. A iluminação a gás além de ser muito cara, deveria ser custeada pelo próprio teatro, o cheiro era desagradável e tóxico, causando sonolência na plateia e assim como as tochas, sujava as paredes, as cortinas e os tetos. Os incêndios foram inevitáveis, havia sempre o perigo de explosão e, portanto, era exigido a presença de bombeiros. Os registros e documentos sobre iluminação cênica dessa época, mostram as mudanças e inovações das tecnologias trazidas pelo avançar da ciência e dos gênios do século XIX.

Falando em gênio, a invenção da lâmpada por Thomas Edson em 1879, muda como sabemos, a história da iluminação para sempre, tivemos mais mudanças nos últimos dois séculos que nos dois mil anos anteriores a eletricidade. A iluminação cênica vai sofrer uma transformação gigantesca com a chegada da energia elétrica. Na cena a luz vai ganhar um papel de destaque, artístico e estético. Ainda no final do séc. XIX, a luz elétrica já era comum nos grandes teatros da Europa. Há registros de que os palcos italianos dessa época utilizavam instalações de luzes de ribalta, gambiarras em varas de cima e nas laterais. Os primeiros refletores foram inventados a partir de 1900. A função do iluminador e a noção de desenho de iluminação vai tardar algumas décadas desde a chegada da nova tecnologia, que permitia inclusive, que refletores fossem acesos individualmente e apagados quando se quisesse.

Na ausência da função do iluminador, os cenógrafos foram sem dúvida os pioneiros a pensarem a luz como um elemento de cena. Criando efeitos em seus cenários, com contrastes entre luz, sombra e ângulos. Adolphe Appia (1862-1928), era um jovem arquiteto suíço e foi uns dos primeiros a teorizar a tridimensionalidade da luz e defendia a sincronicidade entre som, luz e cena, conduzindo a plateia a perda da consciência da realidade enquanto estivesse imersa no escuro, numa forma de

hipnotismo. Essa técnica de separar a plateia do palco foi adotada pouco a pouco pelos teatros em toda Europa. A luz vai manifestar a materialidade e o significado dos elementos cênicos, dos atores e dos bailarinos, assim como suas tridimensionalidades. Essas manobras passam a ser conscientes e planejadas. A cenografia e o figurino serão impressos, insinuados, conduzidos pela luz durante as apresentações. Em 1902 o cenógrafo alemão Mariano Fortuny desenvolve o antecessor do ciclorama (Kuppelhorizont), trazendo altura à cena, modificando a arquitetura do cenário e dando a sensação de infinito, e posteriormente desenvolveu sistemas de adaptação de cores.

A estrutura teatral mudou radicalmente depois da chegada da luz elétrica. A ciência contribuiu diretamente no desenvolvimento de aparelhos e técnicas usados durante o espetáculo provocando mudanças no conceito do fazer cenográfico, no figurino e na iluminação. Cenógrafos do século XX foram impulsionados pelas ideias de Appia, entre eles: o ator inglês e criador de teatro, Edward Henry Gordon Craig (1872-1966); o diretor artístico e encenador checo, Josef Svoboda (1920-2002) e Robert Wilson (1941), diretor de teatro experimental e dramaturgo estaduense.

O cenário antes pictórico, é substituído pelo cenário construído por objetos reais, numa realidade tridimensional. Portas, janelas, paredes, móveis, serão direcionados pela luz em seus ângulos agora planejados, nas instalações de refletores à distância, focos, cores, intensidades, assim a iluminação imprime o conceito da cena. A luz se confunde com o pensamento artístico e com o passar do tempo irá ter um lugar de total destaque como vemos hoje. A figura do iluminador será indispensável na composição do espetáculo.

Figura 35



Poema do sonho, 2009, Bob Wilson

É importante esclarecer que até o surgimento da figura do iluminador, não vamos encontrar nenhuma documentação sobre luz cênica que não seja falando dos avanços históricos e tecnológicos trazidos pela ciência, como apresentei anteriormente. Um tanto que desacreditada no início, a função do iluminador como *designer*, exigiu a compreensão de sua necessidade, de sua prática e a compreensão de que era uma especificidade artística e única dentro do teatro.

Encontro 5 – Mãos à obra

5.1 Memória artística

Onde e quando começa o processo criativo do iluminador? No que difere o trabalho do artista iluminador e o seu trabalho de natureza técnica?

Eu gostaria de iniciar este capítulo trazendo essas questões à tona e trazendo também a discussão que o iluminador e professor da UFBA, Eduardo Tudella traz em seu livro “a luz na gênese do espetáculo”, 2013, sobre as mesmas questões.

A função do lighting designer, segundo Tudella, é uma atividade criativa, um labor artístico que inclui tanto uma face estética, quanto outra, de natureza técnica, que interagem dinamicamente (TUDELLA, 2013, p. 14). Essa afirmação é indiscutível. A arte e a técnica são auto complementares e pares perfeitos, o artista precisa compreender a técnica tão profundamente como precisa compreender seus próprios aspectos criativos como artista e como ele quer se expressar. O artista de iluminação não se limita ao entendimento objetivo e técnico, ele irá se expressar através da linguagem da luz, e precisa não apenas iluminar e dar visibilidade à cena, mas dar visibilidade à luz da cena, como explica o professor Tudella em seu livro, e na citação trazida por Nadia Moroz Luciani em sua tese:

O trabalho com a iluminação em seu aspecto artístico e criativo vão muito além dos conhecimentos e experiências com refletores e softwares de iluminação. Assim como o ator, o iluminador precisa conhecer e dominar as técnicas necessárias para elaborar e realizar a expressão artística da luz, o que não se limita aos equipamentos e recursos tecnológicos, mas também à organização plástica do espaço cênico pela materialidade da luz que coloca em cena, considerando a realidade física e material do teatro em suas dimensões de espaço, textura, profundidade e substância (SPOLIN, 1992 apud BIANCALANA, 2011, p. 137, apud LUCIANI 2020 p.60)¹⁰⁹

Acredito que cada artista tenha seus próprios processos criativos, mas com toda certeza apesar de ser um processo individual, ele começa com o coletivo. Voltando a pergunta inicial: onde e quando começa o processo criativo do iluminador? Eu penso que principalmente nos ensaios, mas não somente, conversas com

¹⁰⁹ Nadia Moroz Luciani, Iluminação Cênica: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. Tese apresentada ao PPGAC – ECA/USP Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

diretores, com as equipes participantes, pesquisas sobre o tema e textos, são alguns dos fatores que interferem no processo criativo de cada um.

Observando ensaios que antecedem à “montagem da luz”, ainda que sua presença seja facultativa em alguns estágios, o iluminador pode ser estimulado por diversos eventos desses estágios, como a ação delineada por cada ator, pelas relações entre atores, que buscam um “lugar” no espaço da cena. Mesmo sem um cenário já construído e na ausência de um palco – ou local definido para o espetáculo - os atores edificam o lugar imaginado da cena, deslocando-se nas salas de ensaios. Isso indica a presença e a necessidade de uma luz que interaja com aquelas experimentações espaciais, afinal, se há um lugar cênico a ser percebido visualmente, deve haver luz. Ou seja: ainda que o iluminador não esteja nos ensaios para “fazer a luz”, ela já está lá, de certa maneira. (TUDELLA, 2017, p.19)

Meus processos criativos são solitários. Diferem quando se trata das múltiplas linguagens: espetáculo teatral; espetáculo de dança; shows; óperas e etc. Para o iluminador é sempre um risco, porque a luz se materializa no palco, não temos tempo para experimentações, entramos, montamos, gravamos e estreamos num espaço-tempo de 2 dias no máximo. Essa prática está cada vez mais comum nos palcos que trabalho. Por isso mesmo, passei a gravar os ensaios e estudá-los em casa, criando a luz passo a passo a partir das cenas que gravei.

No espetáculo teatral, geralmente a primeira conversa é com o diretor, ele me traz a obra, o texto e as suas ideias sobre a encenação. Às vezes o diretor já tem em mente a estética do espetáculo e passamos a discutir as possibilidades a partir daí em relação à luz. A maior parte dos diretores que trabalhei, me deixaram livre para pensar e entrar no meu processo de criação. Não anoto nada na primeira vez que vejo um ensaio, fico ali parada, sentindo, acessando espontaneamente o impacto que a obra faz em mim, seus sons, vozes, passos, movimentos.

À medida que os ensaios vão para outros estágios, começo a fazer minhas anotações pra uma sintonia mais fina. Se a equipe já estiver formada, gosto de conversar com todos, principalmente cenografia e figurino, porque a luz é bastante impactada por esses dois elementos de cena. É um processo de construção. Com o passar do tempo, percebi que enquanto assisto os ensaios já consigo visualizar a luz, e vou preenchendo o palco imaginário. Decidindo o que “cabe” ali, compondo como numa partitura, a criação vai surgindo e vou acrescentando elementos aos poucos e tirando também, considerando as particularidades de cada espetáculo. Hoje é

possível também sentar-se à frente do computador e fazer diretamente no software em 3D, que te dá uma imagem cheia de detalhes cena por cena.

Na dança o meu processo é um pouco diferente por conta da ausência da linguagem verbal. Assim minha intuição precisa estar bastante a florada. A partir de conversas com os coreógrafos, conversas essas muitas vezes feitas com movimentos corporais, na tentativa de me fazer entender suas concepções, não fica concretizada em minha cabeça um entendimento, é preciso explorar mais. Sendo assim, meu processo se faz a partir dos ensaios e na presença dos bailarinos. Esses ensaios me permitem uma intimidade com a música, com os corpos e seus movimentos. Sempre me impressiono com a disciplina dos bailarinos e a repetição em busca de movimentos perfeitos, qualidades e estados de corpo, isso me inspira imensamente. Na dança também tenho a possibilidade de ver mais ensaios, me sinto completamente à vontade nesse ambiente que me é tão familiar. Durante toda minha carreira eu estive junto aos bailarinos, e nos dez primeiros anos eu os assistia todos os dias, de novo e de novo. É uma linguagem que tenho muita intimidade.

5.1.1 Memória artística do Lub Dub

Em 2017 fui convidada por Antrifo Ribeiro Sanches Neto, diretor do Balé do TCA, para criar a luz da próxima coreografia da companhia. Era uma coreografia complexa, do coreógrafo sul-coreano Jae Duk Kim. Exigiu uma luz pontuada, cenográfica, cronométrica e pulsante tal qual seu nome. Lub Dub estreou no TCA ainda 2017.

Meu primeiro contato com Jae foi na direção do Balé, dentro do Teatro Castro Alves. Jae não falava português, conversamos em inglês, nós três, numa reunião descontraída e pra lá de empolgante. Jae me mostrou o tema da coreografia e explicou o significado da palavra Lub Dub, como as batidas do coração. Ele mostrou também alguns dos seus trabalhos em vídeo, mas me deu total liberdade para criação da luz de Lub Dub. Ao mesmo tempo que me senti feliz pela confiança no meu trabalho, senti o peso da minha responsabilidade. Ele que tinha uma energia tão pulsante quanto a coreografia e que estava também no processo de construção da trilha sonora no próprio quarto de hotel, me contaminava com a mesma energia a cada encontro.

Criada pelo dançarino, coreógrafo e compositor sul-coreano Jae Duk Kim, a coreografia percussiva é uma intensa alternância de movimentos de tração e estremecimento, dinamismo e relaxamento, ritual e contemporâneo. Os dançarinos têm a percussão como motivação sonora e física. A estrutura coreográfica se desenvolve pelas características peculiares do coreógrafo: ele oscila do silêncio absoluto à vertigem, em questão de instantes, sempre em estreita relação com a trilha sonora. O nome do espetáculo é uma referência ao som das batidas do coração. Para a medicina, os dois primeiros (ou principais) sons cardíacos são denominados 'lub' e 'dub', que representam a bolha produzida pela abertura e fechamento das válvulas que permitem a passagem do sangue. Desta forma, a obra é uma metáfora sobre a vida, sobre a própria humanidade e sua energia vital, que motiva e sustenta o movimento do corpo: o corpo que pulsa, medita, protesta e luta. (Farol da Bahia, 2021)¹¹⁰.

O processo de criação de Lub Dub foi fluido. Assisti vários ensaios, porque a coreografia também estava sendo montada pouco a pouco junto com a trilha sonora. Foi interessante esse processo de criação conjunta de algo que ainda estava nascendo, assim pude aproveitar esse tempo para conceber mais tranquilamente a luz. Foi interessante também conhecer o processo de criação do coreógrafo.

Colocarei aqui algumas ideias que foram base para eu criar a luz desse espetáculo. Primeiro, escolhi não trabalhar com filtros de cor, ao invés disso, trabalhei apenas com temperaturas de cor, usando os corretores: CTB; CTO e sem filtro. O CTB, dava uma impressão de um ambiente frio e inóspito, enquanto o CTO, envolvia um ambiente num clima mais quente, e as cenas sem filtro, criei para ambientes que eu considerava mais duros.

Minhas primeiras impressões são de um palco vazio, sem cenário, a luz compõe o cenário. Dez bailarinos no total, se alternando e pulsando. Batida do coração, corpo, movimento da vida, útero, nascimento, essas eram as palavras que me vinham em mente nos primeiros minutos. Eles estavam juntos, mas não se relacionavam, cada um em seu mundo. O que buscam? O que olham?

Cones de luz presos nesse universo, um sino sacode o corpo e ele foge. Grupos se juntam em algum lugar, cansados, imóveis, caminham para diagonal. A entidade presente a partir de um certo momento, um oráculo. Um lugar, um não lugar, o desconhecido. Agressão, socos, gritos, ringue, exaustão. São alguns dos pensamentos que tive, se há coerência? Há pensamentos, pensamentos livres,

¹¹⁰ Farol Da Bahia, site de notícias da Bahia, fala sobre o espetáculo na página: [Balé Teatro Castro Alves retorna com "Lub Dub" ao TCA - Cultura | Farol da Bahia](#). Divulgação de Disney Araújo.

aleatórios e que se juntam e formam a cena, a luz na cena. Transformei essas palavras em um quadro e fui decupando as cenas e visualizando a luz.

A mistura do oriental com a misticidade afro baiana, abriam um gatilho de emoção trazido pela coreografia, pelo som, pela luz e pela performance dos bailarinos. Uma dança como se não houvesse o amanhã. O público chora ao final do espetáculo, tomado pelo ritual da batida pulsante, contínua, vital. Esse espetáculo único, viajou muitas cidades, foi até a Colômbia em 2019. Eu pude sentir a emoção do público, que ao final aplaude de pé, pude ver a minha própria emoção.

Apresentarei num capítulo mais à frente a decupagem e os mapas de iluminação dessa coreografia.

“A luz é tão evidente que não a vemos, é como o ar que respiramos, nós sentimos quando ela falta ou quando muda bruscamente, mas raramente a percebemos em um nível de consciência (RICHIER, 2015, p. 13)¹¹¹.

Essa citação acima, reflete bem meu sentimento sobre luz, enquanto desenho uma luz para um espetáculo, eu tenho total consciência dela, mas o público quando estiver assistindo com certeza a verá de forma inconsciente. Essa luz de Lub Dub é finalmente idealizada e visualizada como algo ativo, tão performativo quanto a coreografia em si, sendo assim, afeta, diretamente tudo que toca, principalmente os bailarinos e os espectadores. O público percebe essa luz que, como um coração, pulsa ininterruptamente. Ao final do espetáculo vêm as lágrimas, os aplausos, a respiração longa, na busca pelo fôlego. Nadia Moroz Luciani, iluminadora cênica, afirma sobre a luz: “**luz performativa** como o elemento que age sobre a cena e a percepção do público para estabelecer o elo entre a cena e o espectador, entendido como a **performatividade da luz**”. (LUCIANI, 2020, p.372)

5.2 Broadway: a memória da criação de um espetáculo

Toda minha inquietude me trouxe diretamente para essa parte da Dissertação. A minha ideia desde o início, foi falar da importância da memória dos espetáculos.

¹¹¹ Christine Richier, Uma Lighting designer francesa.

Focando meus interesses na iluminação cênica como linguagem no teatro, eu sempre busquei associá-los no entendimento e na sistematização de uma metodologia do processo criativo da luz. Sendo assim, fica evidente a importância de contar minha própria história na trajetória dessa pesquisa e das razões que sempre me fizeram desejar, além criar a luz, também compreendê-la, conhecer seu funcionamento, objetivos, desafios e funções no espetáculo.

Como iluminadora cênica há mais de 40 anos, sempre procurei entender os meus processos criativos e de outros iluminadores. Todas essas inquietações vieram da percepção da falta de documentação e memória da luz dos espetáculos no Brasil. É mais fácil ter a memória do cenário, figurino, do roteiro, ter as fotos do espetáculo, da maquiagem, ver os vídeos, mas ainda assim não há elementos suficientes para um entendimento quando se trata da iluminação.

Este capítulo se chama “*Broadway: a memória da criação de um espetáculo*” não é à toa. Já disse antes, que na minha carreira tive a oportunidade de viajar para várias partes do mundo, e sempre que estive em Nova Iorque e Londres, consegui conciliar nos meus dias de folga a ida ao teatro para assistir os grandes musicais. Essa sempre foi uma forma muito prazerosa de estudar a luz, assistir a uma superprodução. Musicais são magníficos e sua iluminação é detalhadamente pensada, existe uma equipe grande trabalhando com o *Lighting designer*, que são chamados de *The assistant lighting designer’s*¹¹².

Nos Estados Unidos, o assistente tem funções bem definidas e toda a criação é extensamente documentada por eles. Os assistentes são responsáveis por qualquer coisa que facilite a realização da visão do *designer* de iluminação, ele determina exatamente quais itens são necessários para fazer isso. Ao longo de um período de produção, *the assistant* tem muitas responsabilidades, uma delas é produzir todo o “*paperwork*”¹¹³, que é criado pelo iluminador.

A papelada ou *paperwork* como é chamada em inglês, é um termo usado para descrever geralmente a documentação geral do pacote de design que é produzida pelo assistente durante todo o processo de produção. Ele traduz a arte escondida na cabeça do *designer* em um conjunto sensível, palpável, de instruções técnicas, distribuídas em diferentes tipos de documentos.

¹¹² Assistente do iluminador

¹¹³ Paperwork, papelada, documentação.

Paperwork is the language by which the lighting designer's ideas are translated into physical reality¹¹⁴. Vivien Leone. (McMILLS, 2014. p.121)

O Fantasma da Ópera é um desses exemplos mostrados anteriormente, Vivien Leone foi a *associate* do *lighting designer* Andrew Bridge¹¹⁵, e a documentação foi tão detalhada nessa produção da Broadway, que permanece a mesma desde o dia em que estreou.

Figura 36



The Phantom of The Opera

Antes da invenção dos computadores, o desenho de iluminação e alguns *paperworks* eram desenhados ou escritos à mão. Esses documentos de iluminadores precursores podem ser encontrados no site do *The Lighting Archive*¹¹⁶, incluído documentos de 1948, da iluminadora Jean Rosenthal, que falei num capítulo anterior, assim como na Biblioteca Pública de Teatro de Nova Iorque, onde podemos encontrar *paperworks* originais das décadas anteriores ao computador.

5.3 Geração Softwares: o dinamismo da tecnologia e avalanches de informações

Sistematizar projetos de iluminação foi sempre um grande desafio para mim. Com as novas tecnologias, fazer a documentação das plantas de luz ficou mais acessível há pelo menos duas décadas. Foi um passo a passo para mim, ter tido,

¹¹⁴ "A papelada é a linguagem pela qual as ideias do designer de iluminação são traduzidas em realidade física."

¹¹⁵ Andrew Bridge, Lighting designer americano.

¹¹⁶ *The Lighting Archive*, site www.thelightingarchive.org, site americano sobre iluminação cênica.

processualmente, contato com mesas digitais e/ou programas para computadores que eram especializados em desenhar as plantas de iluminação.

Sempre brinco dizendo que a Iluminação Cênica “te engole” se você não souber domá-la, já parou para analisar isso? Digo aprender a domá-la em diversos aspectos, tanto técnico quanto artístico. Já tive esse medo também quanto a tecnologia digital na Iluminação Cênica. Alessandro Azous¹¹⁷, blog Cartilha do Iluminador.

Essa nova geração de jovens, é chamada de ‘nativos digitais’ pela pesquisadora Luciane Hilu¹¹⁸. São as pessoas que já nascem nesse contexto e que são originalmente extensões dos meios digitais, o mundo digital não é apenas uma ferramenta tecnológica como é para minha geração. Ou seja, nessa geração, o usuário assume a liderança da tecnologia. Eles não são passivos diante dessa tecnologia digital, ao contrário, eles se envolvem com ela, modificam, propõem, são ativos, sem limitações apenas como usuário, são cocriadores, coprodutores. No meu meio de trabalho, essa relação pode ser vista e melhor entendida, entre os jovens iluminadores, seus consoles e seus equipamentos digitais. “Diferente do que ocorreu em outras revoluções, na revolução tecnológica, usuários e criadores podem tornar-se a mesma coisa” (CASTELLS, 2000 apud HILU, 2016, p,153)

Em cada viagem que eu fiz pelo mundo, eu tirei proveito das novas tendências que ainda não estavam disponíveis em Salvador. Comprei meu primeiro computador em uma dessas viagens, posteriormente comprei um console de luz, também chamado de mesa de iluminação. Ter acesso a tecnologia mudou a cara de como criar as plantas de iluminação, criar suas memórias, desenha-las, e poder reproduzi-las em remontagens. Como já expliquei antes, a minha geração de iluminadores teve muita dificuldade em criar a memória de iluminação dos seus espetáculos.

A tecnologia em programas de iluminação disponível hoje, atende tanto aqueles que estão iniciando na carreira de técnico em iluminação cênica e novos iluminadores, quanto a iluminadores de carreira e técnicos experientes. Existem softwares bastante sofisticados e complexos que exigem muito de nós iluminadores. Estou sempre me

¹¹⁷ Alessandro Azous, Especialista em iluminação, pós-graduado pelo IPOG, estudou iluminação cênica com Maurício Rinaldi, em seu Estúdio ARS em Buenos Aires/Argentina. Desde 2009 cria conteúdo para a internet através do projeto “Cartilha de Iluminação Cênica”, através de postagens em blog e vídeos, em que interage através de materiais que abordam toda a temática que envolve a técnica, carreira, entrevistas no mundo lumínico.

¹¹⁸ Luciane Hilu, graduada em Comunicação visual UFPR, especialização em Comunicação e semiótica: teoria e crítica da sociedade de informação pela PUCPR (2006), atuando principalmente nos seguintes temas: educação à distância, educação, tecnologia, design.

atualizando, estudando, fazendo cursos com outros profissionais que trabalham com tecnologia de ponta na área de iluminação. É importante acrescentar, no entanto, é que a tecnologia, em si, apesar dos novos tempos e de toda facilidade que ela nos proporciona, precisamos nos relacionar com ela, ter afinidade, e principalmente se beneficiar dela, mas sem ter medo dela.

“O que realmente faz a diferença é o que as pessoas conseguem fazer com a tecnologia. O que mais importa é a funcionalidade, a flexibilidade, a disponibilidade e a capacidade de criar [...] A tecnologia desaparece e surge somente o benefício da utilização do que se faz dela (HILU, 2016, p. 157)

Um dos softwares mais avançado para trabalhar em iluminação é o chamado *WYSIWYG*¹¹⁹, que é usado junto a console de iluminação, *GrandMA*¹²⁰. É impossível imaginar eventos da magnitude de Lollapallosa¹²¹, Rock N’Rio¹²², Olimpíadas, entre outros, sem a presença de um equipamento como esse. *Shows* internacionais e nacionais requerem mesas de luz profissionais e *softwares* de desenhos de alta performance. *WYSIWYG*, porém, não é gratuito. Assim como o software profissional *WYSIWIG*, existe outro chamado *Vectorworks*, esse podendo ser usado tanto na arquitetura quanto na iluminação profissional.

Disponível na internet para download gratuitamente, existe um *software* bastante acessível para quem está iniciando no mundo da iluminação, chamado *LXFree*¹²³. Para aqueles que estão começando suas carreiras em iluminação, ter essa ferramenta disponível faz toda diferença de como fazer seus projetos hoje e de como fazíamos antes, sem a ajuda da tecnologia.

Pesquisar e criar ferramentas para sistematizar meus projetos de iluminação, tem sido meu projeto pessoal dos últimos anos. Sistematização que possa garantir a fidelidade das informações artísticas e técnicas através de uma representação gráfica que facilite a comunicação entre o criador da obra e as partes envolvidas na execução ou remontagem da mesma.

¹¹⁹ Wysiwyg, software de iluminação cênica que se conectar com a mesa de luz GrandMA. Significa What you see is what you get.

¹²⁰ GrandMa, console alemão de iluminação. Atualmente usada nos mais sofisticados shows de iluminação. Já está na sua 3 geração de fabricação.

¹²¹ Lollapallosa Brasil, um festival que ocupa os 600mil m², do Autódromo de Interlagos em São Paulo. Festival de Música, moda, arte, gastronomia.

¹²² Rock N’Rio, festival de música nacional e internacional, originalmente criado no Rio de Janeiro. Se estendeu para Espanha e Portugal.

¹²³ LXFree, software de iluminação em 2D para desenhar plotagens de luz e gerar plantas de luz. Gera uma documentação de cada projeto.

5.3.1 Software LXFree

Claude Heintz é um designer de iluminação residente do Departamento de Dança da UW-Madison¹²⁴. Ele é o autor de vários aplicativos de software para iluminação. Um dos seus softwares foi pioneiro em programas feitos para Macintosh¹²⁵. Recentemente se apresentou em um workshop, onde foi convidado a falar sobre seu mais recente software da série LXSeries, que oferece aos *lighting designers* ferramentas para trabalhar com as inovações em tecnologia de iluminação. O LXSeries Pro é usado nas principais universidades e por designers em todo o mundo. Nessa série de programas, desenvolveu também o software gratuito, chamado de “LXFree”. O LXFree está disponível para download, é um software menos complexo e de fácil entendimento para quem pretende começar a trabalhar com iluminação de maneira mais profissional.

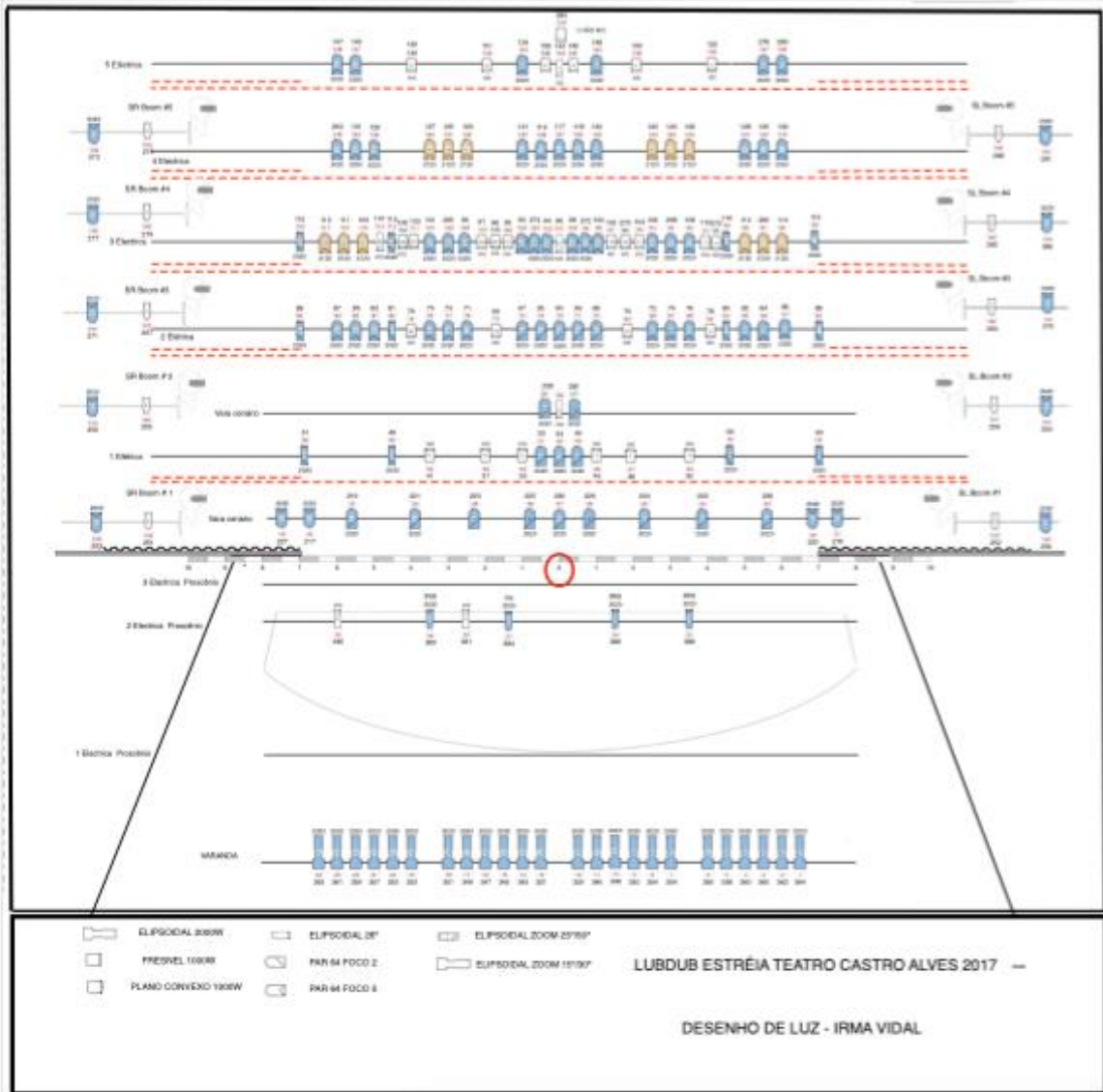
Atualmente, no mundo da iluminação é preponderante o uso de softwares para se desenhar a luz em projetos de iluminação cênica. Porém, esbarramos em um problema sério quando falamos em softwares. O custo para adquirir uma licença ainda é muito alto. Diante disso, escolhi usar este software gratuito para sistematizar o projeto de iluminação do espetáculo *Lub Dub* e fiz um manual, que será apresentado a seguir. O LXFree está disponível para qualquer pessoa que tenha acesso a um computador e a internet. Ele permite ao profissional iniciante, profissionais de casas de espetáculo, teatros, empresas de locação, coletivos de teatro e dança, o contato com o mundo profissional da iluminação cênica, permitindo seu aprimoramento técnico.

Apresento abaixo a planta do espetáculo *Lub Dub* criado por mim para o Balé do Teatro Castro Alves em 2017, com o software Lxfree. A partir dela mostrarei um tutorial passo a passo como treinamento para iniciação do uso desse software na criação da memória de um espetáculo.

¹²⁴ UW-Madison, universidade de Madison, EUA.

¹²⁵ Macintosh, sistema de computação da Empresa Apple. Conhecido com Mac.

Figura 37



Mapa de luz Lub Dub

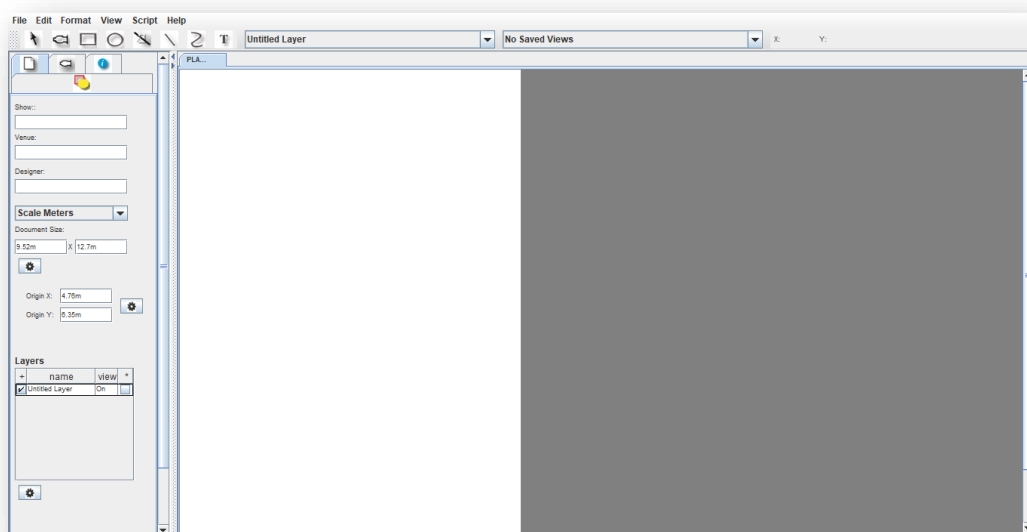
Encontro 6 – Aprendendo ensinando

6.1 Tutorial LxFree

Para iniciar, é preciso ter um computador com acesso à internet, o site para download do programa é o <https://www.claudeheintzdesign.com/lx/lxfree>. O segundo passo é baixar a versão para o Windows/Java.

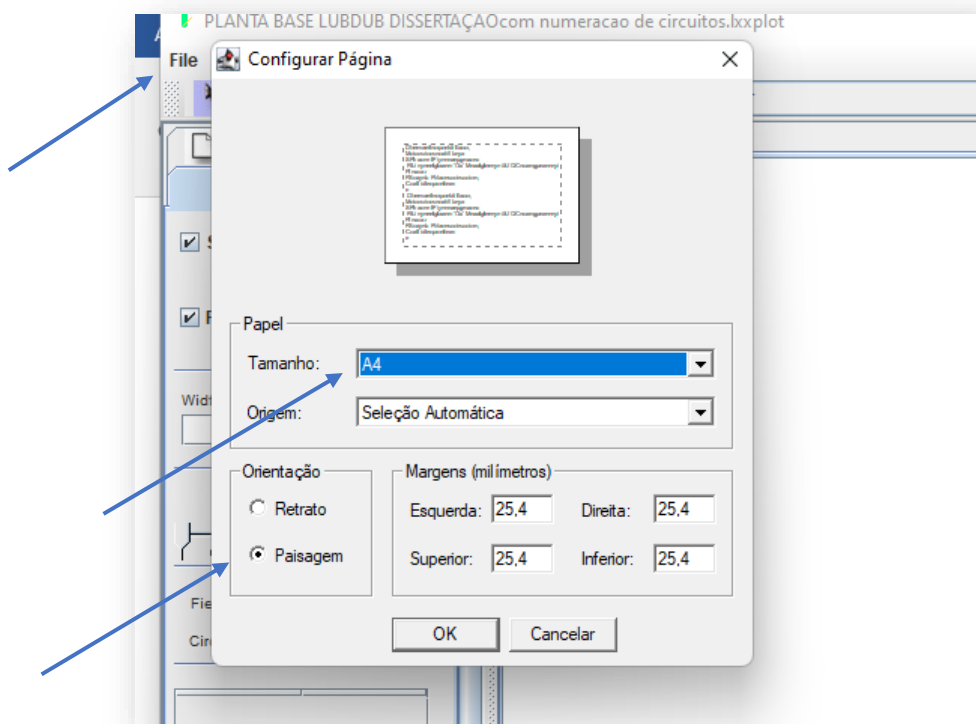
Este tutorial foi concebido na versão para Windows, existe também a versão para o Macintosh¹²⁶. Como no Brasil é mais comum o uso do Windows, quis criar o tutorial pensando em possibilitar o acesso de maior número de interessados em aprender a plataforma.

Após a instalação do software no computador clique no programa na área de trabalho. Abrirá uma tela como o exemplo abaixo.



- ✓ Toda vez que for preciso clicar no programa, usarei o símbolo “lick”.
- ✓ *Click* no File. Abre a página em branco.
- ✓ *Click* no Print. Escolha Tamanho A4.
- ✓ *Click* Paisagem *click* ok.

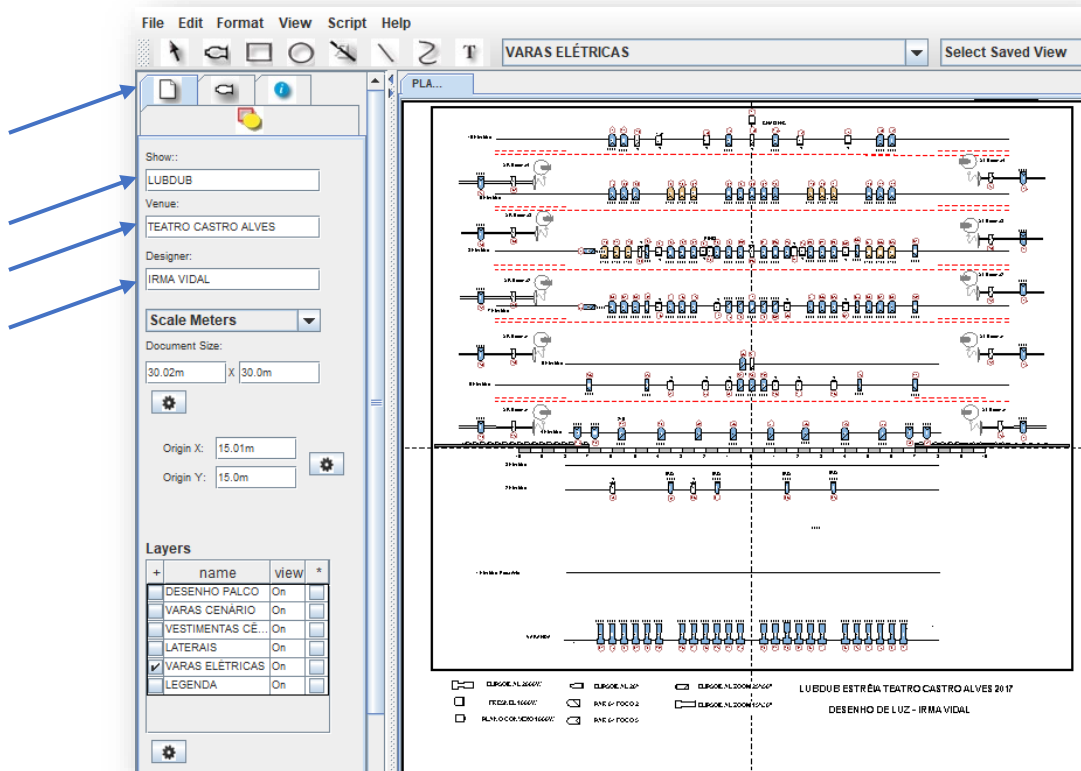
¹²⁶ Macintosh, é a (comumente abreviado para **Mac** desde 1998) É uma linha de computadores pessoais fabricados e comercializados pela empresa Apple Inc.



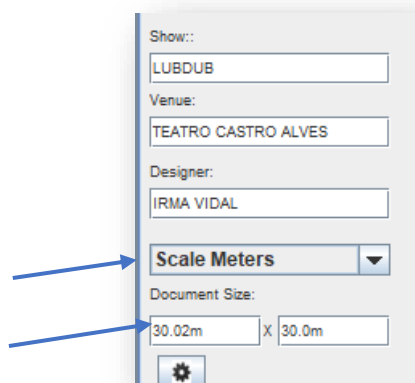
- ✓ Crie uma pasta na área de trabalho, nomeie o arquivo e salve na pasta. Crie subpastas para colocar cada projeto separadamente.



- ✓ *Click* no símbolo da folha e preencha os espaços em branco como no exemplo abaixo. *Venue* é o local onde o projeto acontecerá. *Designer* é o profissional que desenhou a luz, assistente de iluminação ou técnico do teatro.

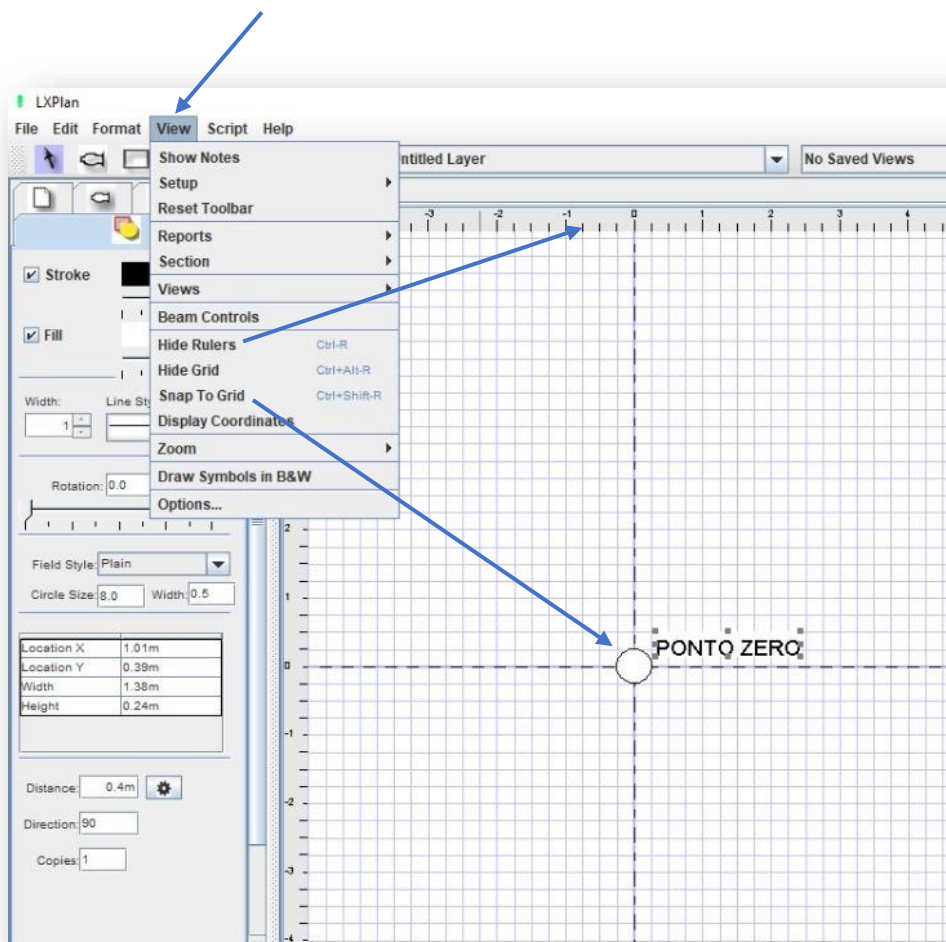


- ✓ Para definir a escala *click* e seleccione Scale Meters.
- ✓ Na janela *Document Size* coloque o tamanho do teatro que você vai trabalhar. No exemplo coloquei 30mX30m tamanho necessário para as dimensões do Teatro Castro Alves.



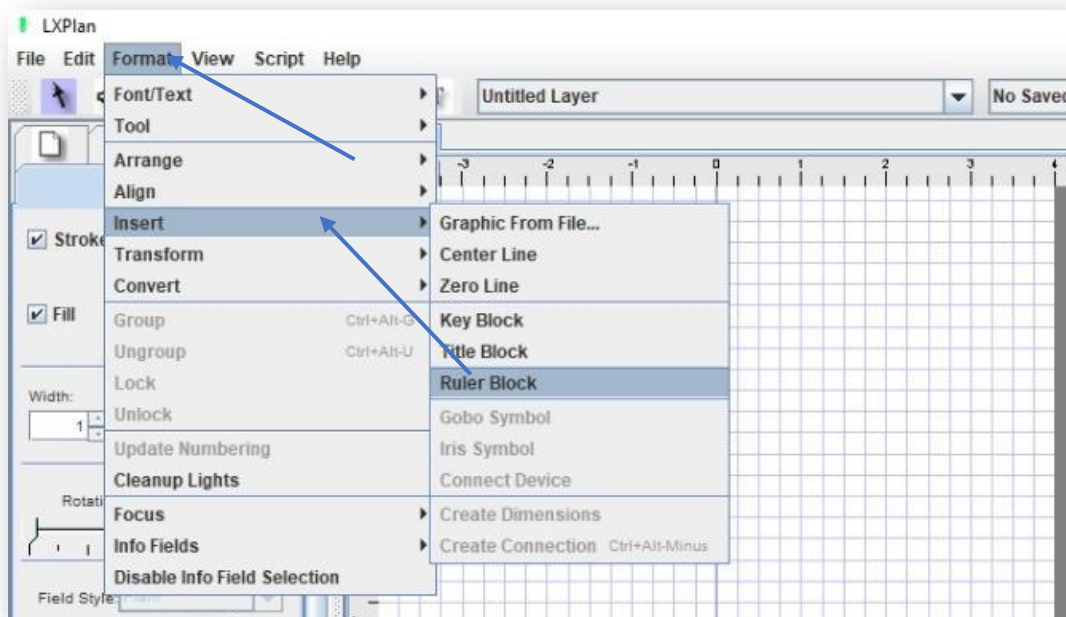
- ✓ Click View e depois *click* Show Rulers para colocar régua horizontal e vertical no desenho.
- ✓ Click Show grid para colocar a tela quadriculada que facilita o posicionamento dos elementos no desenho. Observe que no centro temos o *ponto zero* na coordenada

X horizontal os valores são positivos para direita e negativos para esquerda. O mesmo acontece na coordenada y para cima do ponto zero é positivo e para baixo é negativo.

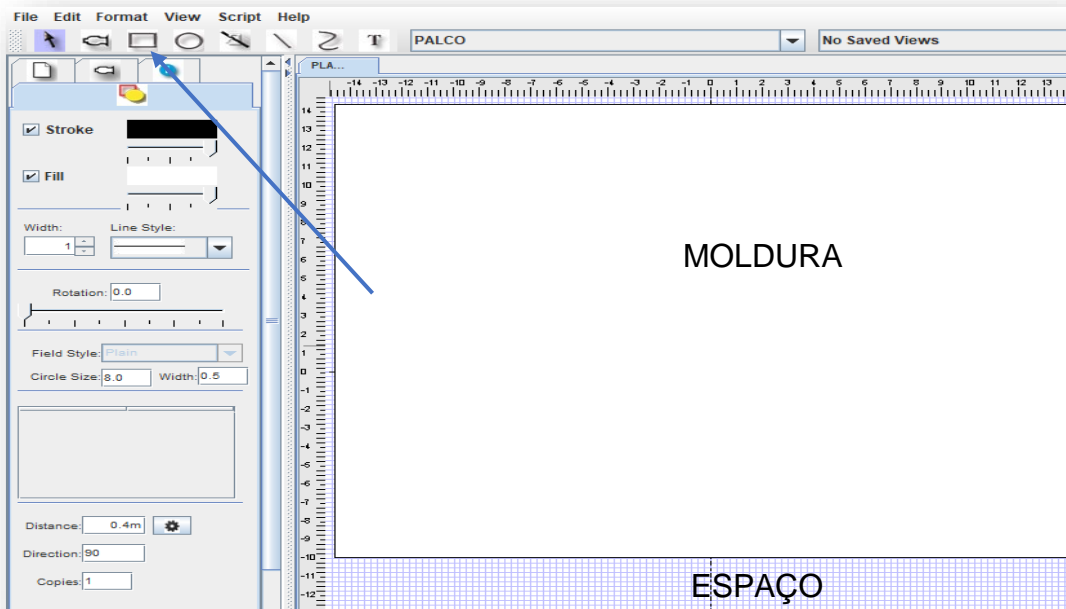


É muito importante que se use o ponto central do palco para referência de medidas em todo o desenho. Adotaremos a linha do centro vertical como linha do centro, a linha horizontal chamaremos de linha da boca de cena. A intersecção entre as duas chamaremos de *Ponto Zero*. Todas as referências de posição de palco são definidas a partir desta informação.

- ✓ *Click Format para inserir a Ruler Block. Essa régua central é muito importante para referências de posicionamento dos refletores na planta de luz.*



- ✓ *Click no retângulo e crie uma área em branco do desenho conforme o exemplo abaixo.*

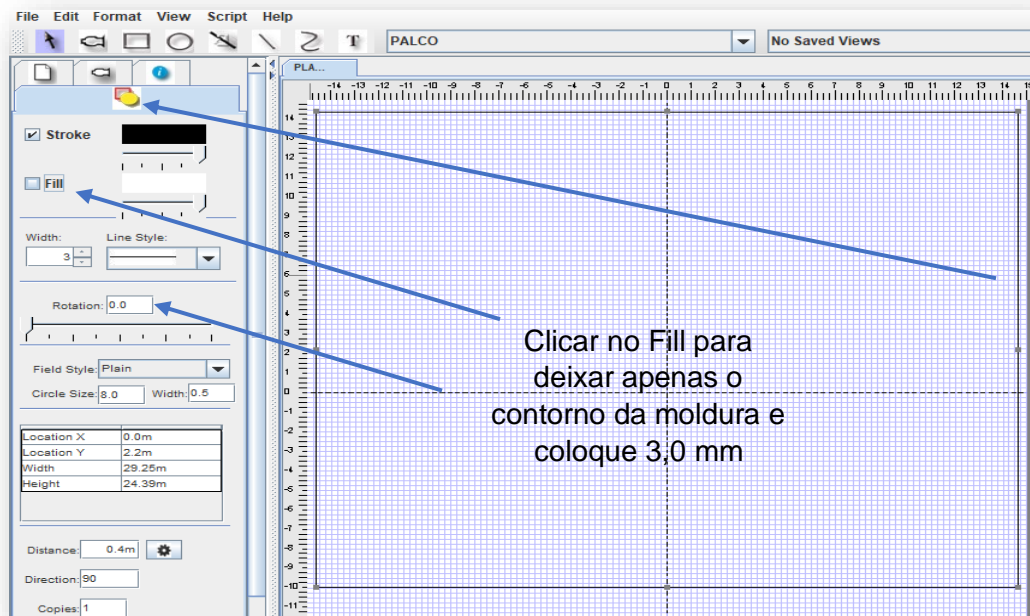


- ✓ *Inicie no canto superior a esquerda e arraste o x para abrindo sua área para baixo no canto direito inferior.*

✓ Deixe um espaço livre embaixo que será usado posteriormente. Acho importante ter a moldura como acabamento. O ícone da moldura pode ser usado para várias coisas inclusive para desenhar plataformas. Neste início uso apenas como moldura.

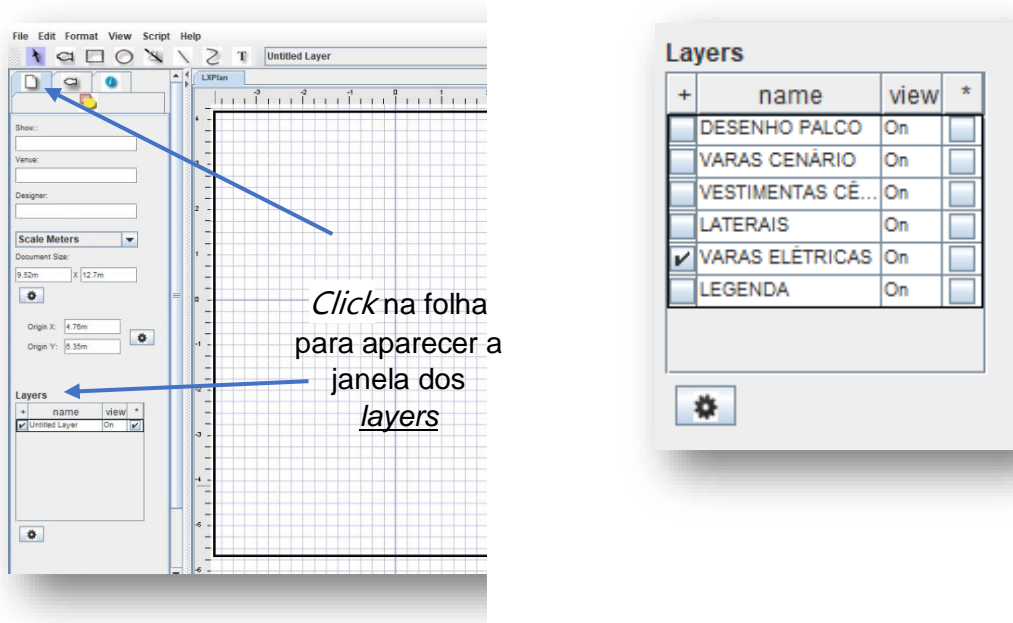
Quando precisamos dar zoom no desenho usamos o Alt pressionado e giramos a roda do mouse. Isso é necessário quando trabalhamos com tamanhos de palco muito grandes como o do Teatro Castro Alves.

✓ Agora retire a moldura branca, deixando apenas seu contorno e escolhendo a espessura da linha. *Click* no ícone amarelo depois no retângulo Fill e retire a seleção.

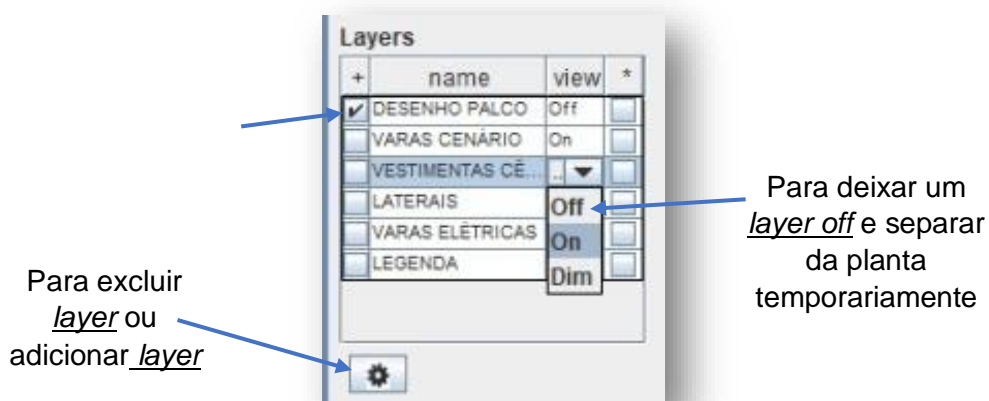


O próximo passo é fazer os *layers* ou camadas em português. Os layers servem para o designer trabalhar em camadas separadamente. É possível fazer layer de todos os elementos que estarão na planta, juntá-los ou separá-los para facilitar o entendimento das partes e do todo. Podemos criar um layer do desenho do palco, outro só para as varas de luz, para as torres laterais do palco, cenário, vestimentas do palco, entre outros. Assim podemos imprimir a planta completa ou tirar apenas as camadas que interessam mostrar.

Click novamente no símbolo da folha em branco e a janela layers aparecerá no final da página.

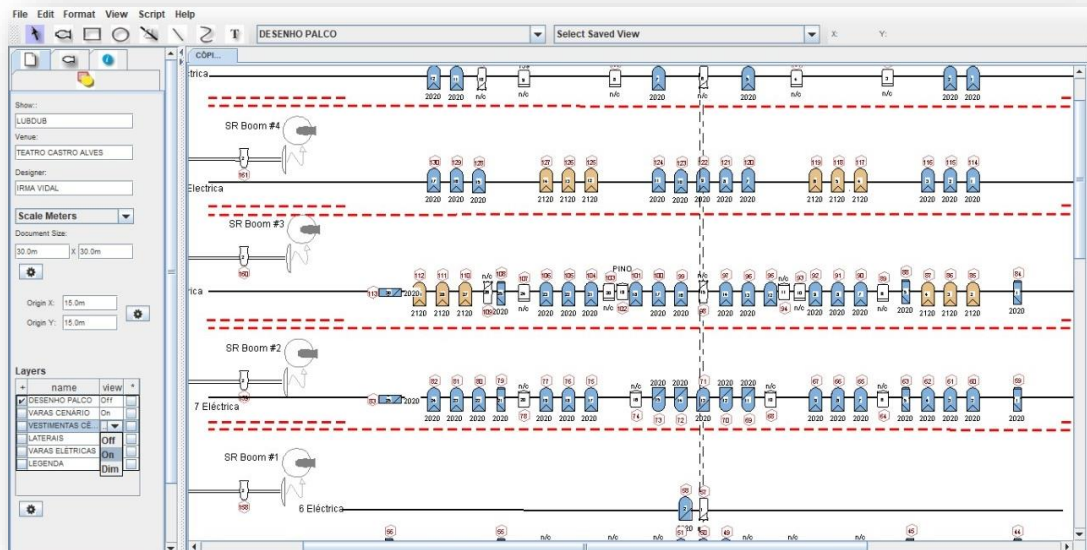


É importante sempre observar em qual layer você está trabalhando, para não estar colocando elementos de outras camadas na que estiver selecionada. Geralmente esse erro causa uma grande confusão quando você precisa separar as layers.



No exemplo abaixo, na janela estão as camadas (layers) que usei para o espetáculo Lub Dub. Varas de cenário não são elétricas, no TCA. Vestimentas,

pernas¹²⁷ e bambolinas¹²⁸, são as que estão em linhas tracejadas em vermelho. Varas elétricas são as que estão os projetores. As laterais¹²⁹ que são usadas em dança também têm uma camada específica, para que enquanto estejamos trabalhando em outras camadas, não tire seus elementos do lugar. As legendas que posteriormente sobreporão o desenho por completo também devem ter sua própria camada.



Nesta sessão, vamos dar um guia rápido dos ícones da parte superior da tela, as teclas de comando, para posteriormente começar o desenho da planta de iluminação. Na parte superior do menu você vai encontrar



Seta de seleção – símbolo dos refletores – símbolo do retângulo – símbolo do círculo – símbolo da vara de iluminação – símbolo da linha – símbolo sinuoso – símbolo de texto

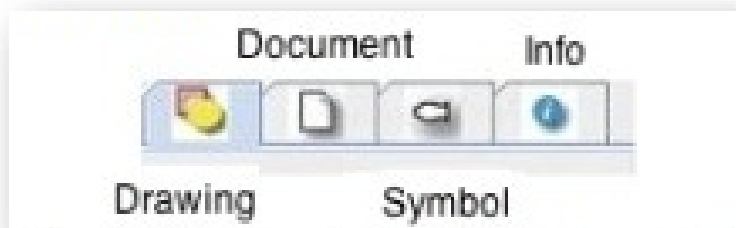
A primeira ferramenta é a seta de seleção (selection arrow), ela te ajuda a selecionar objetos no gráfico e mudar de tamanho ou de lugar. O símbolo de refletores

¹²⁷ Pernas, elemento que se caracteriza como limite lateral do palco. Tecido sem armação. O conjunto de pernas e bambolinas é parte da câmara negra.

¹²⁸ Bambolinas, são faixas de pano, ripa de madeira ou outro elemento que se dispõe horizontalmente no vão superior do palco para completar o contorno do espaço cênico.

¹²⁹ Laterais em dança, são estruturas que colocamos refletores nas laterais, usadas em dança para dar a sensação que os bailarinos estão fluando no ar.

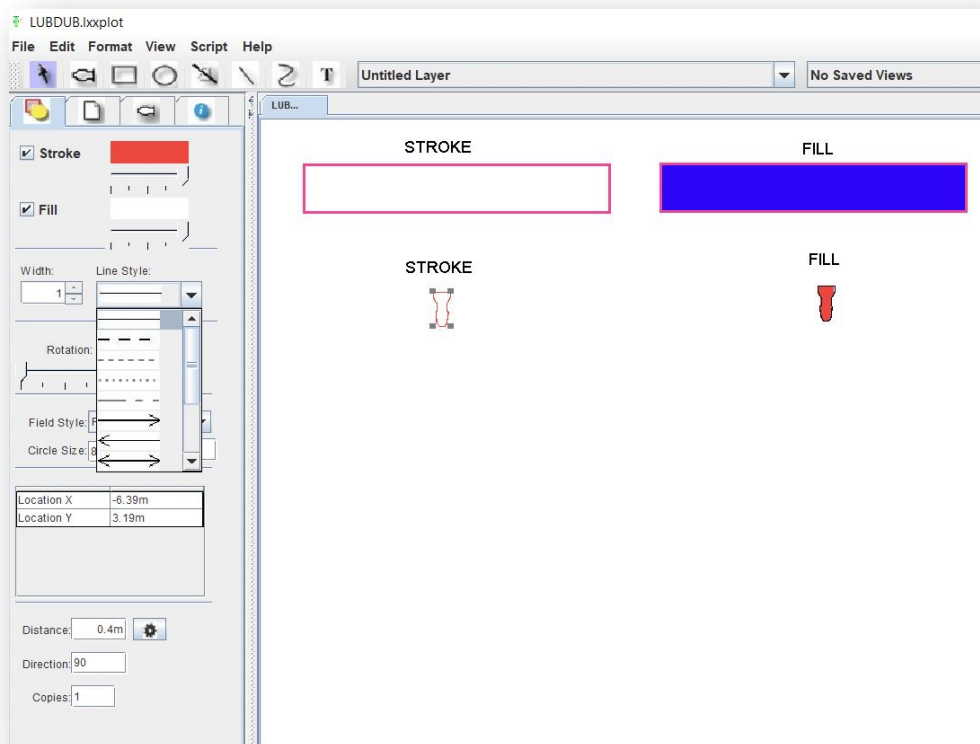
(*symbol tools*) te ajuda a colocar o refletor selecionado na planta. O símbolo do retângulo (*rectangle tool*) é para desenhar palco, praticáveis, molduras etc. O símbolo do círculo (*oval tool*) também serve para desenhar elementos. O símbolo das varas (*position tool*) desenha linhas onde serão colocados os refletores. Símbolo da linha (*line Tool*) serve para desenhar linhas de um ponto a outro e complementar desenhos, ela pode ser editada na espessura ou tracejada, etc. O símbolo sinuoso (*curve tool*) serve para desenhos de linhas côncavas. E o símbolo do texto, I, (*text tool*) para acrescentar texto no desenho, nomeando algo.



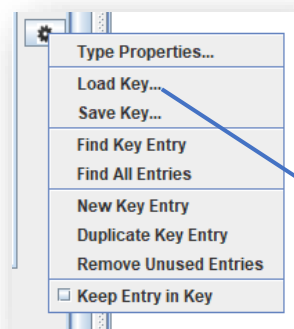
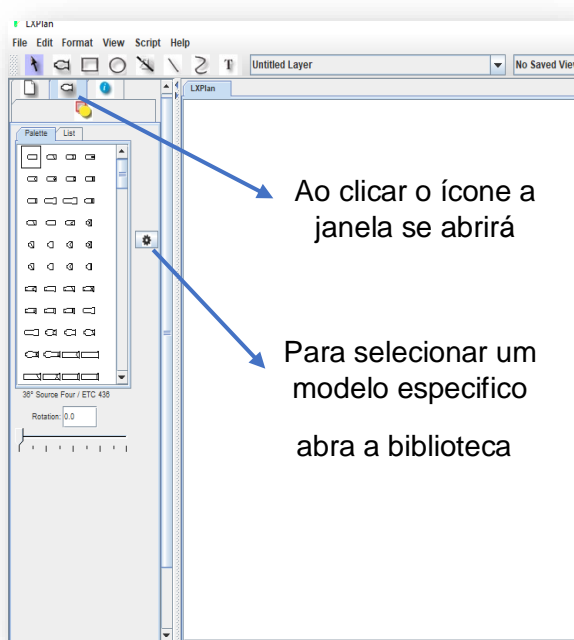
Abaixo da linha do menu, está a linha do *INSPECTOR tool*, nela contêm 4 ferramentas. Como pode ver na figura acima.

- ✓ *Document*, cujo o símbolo é a folha de papel em branco, quando acionada, dá acesso aos layers e as informações sobre o projeto, nomenclaturas e escalas.
- ✓ *Drawing*, quando selecionada dará acesso a área de desenho, controla as propriedades das ferramentas de desenho. A guia desenho tem seis seções que possuem diferentes funções de desenho (ícone amarelo).
 - *Stroke*, selecionamos o objeto do gráfico e clicamos *Stroke* para selecionar a cor e a intensidade.
 - *Fill*, selecionamos essa tecla para preenchimento do objeto com uma cor e na intensidade desejada.
 - *Line Style*, nessa tecla, podemos definir o tipo de linha a ser colocada no desenho. Tracejadas, setas, contínua.
 - *Width*, nesta janela você define a espessura das linhas dos objetos selecionados.
 - *Rotation*, todos os objetos selecionados podem ser rotacionados. Você pode clicar o ângulo exato ou mover a barra inferior da direita para esquerda.

- Field Style, a seção campo permite adicionar um hexágono ou círculo ao campo de informações de uma luz. A alteração de um campo de informações altera todos os campos de informações semelhantes. Por exemplo, selecionar um campo de informações do canal e selecionar "Hexágono" no menu de campos fará com que todos os campos do canal sejam desenhados dentro de um hexágono.
- Janela de informações de coordenadas X, Y, largura e direção. Com o objeto selecionado você tem todas as informações de posicionamento na planta. Edite diretamente o objeto selecionado colocando os valores.
- A sexta ou seção inferior permite duplicação controlada e movimentação de objetos selecionados. Com o objeto selecionado clicando na engrenagem abre janela onde você pode mover, duplicar, espelhar no sentido direita e esquerda ou frente e fundo. Definir a distância, direção e número de cópias.

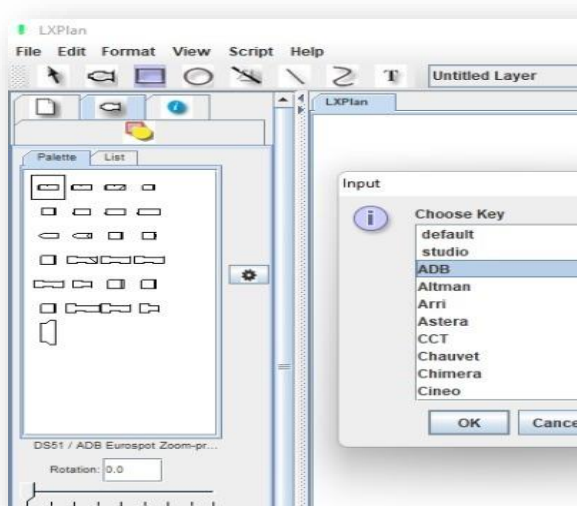


- ✓ Symbol tool, essa tecla te dará acesso a vários tipos de refletores, mas você precisará selecioná-los primeiro, de acordo com a disponibilidade do seu projeto ou dos que já estão disponíveis no teatro que irá trabalhar. Para isso, vamos precisar escolher e vamos fazer passo a passo.



Click em Load Key

Click Load Key e escolha a opção que melhor vai te atender. (ADB, Altman, etc.) Note que a especificação dos projetores aparece embaixo da janela.



No desenho do espetáculo Lub Dub, selecionei a empresa ADB, porque é a marca da maior parte dos equipamentos encontrados no Teatro Castro Alves.

6.2 A Criação da planta do espetáculo Lub Dub

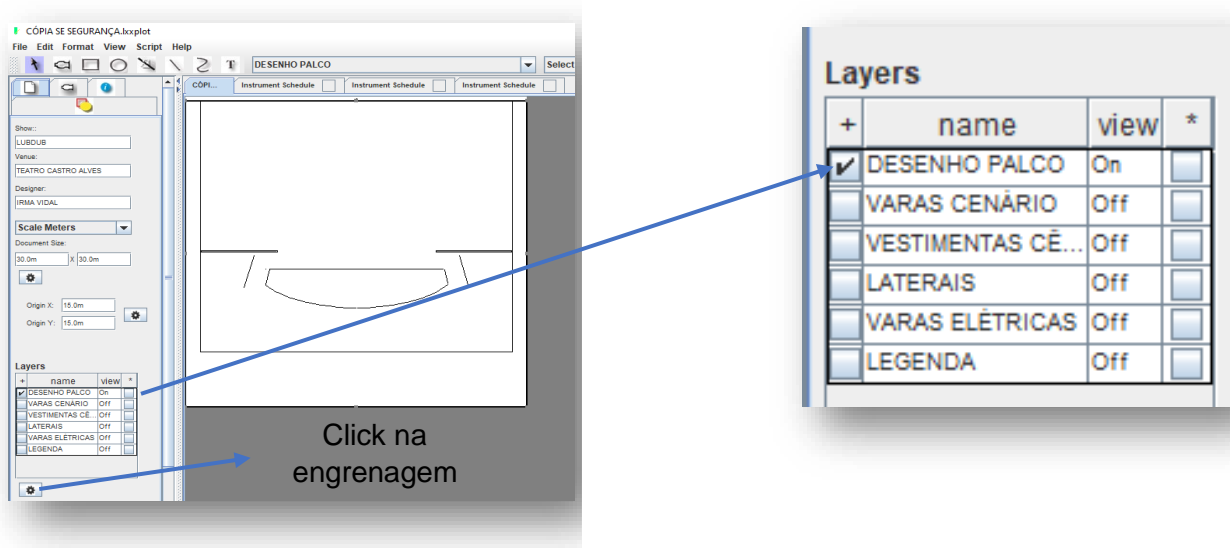
Nesse capítulo, mostrarei a criação da luz para o espetáculo Lub Dub, passo a passo, construindo seu paperwork dentro do software LXFree. Devo deixar claro que a documentação gerada pelo programa, não será tão extensa e detalhada como as

que são geradas em programas de softwares pagos e em 3D, como os usados na Broadway, pela Vivien Leone por exemplo. A perspectiva do meu objeto de estudo é dar acessibilidade a novos técnicos e iluminadores, dando a essas pessoas as coordenadas para construir suas criações de luz cênica e poder gerar toda a documentação e memória dos seus trabalhos.

A proposta é justamente a sistematização desse projeto do Lub Dub, com os *paperworks* que serão gerados pelo programa escolhido, *LXFree*. O objetivo é criar a documentação do espetáculo para salvaguardar sua memória detalhada e assegurar que nas suas remontagens, que a equipe de iluminação possa se aproximar o máximo da concepção original.

Desenho do palco

Então, retornando toda a explicação anterior em Lub Dub, inicie a planta fazendo a moldura e desenhando o palco. No exemplo abaixo são as medidas do Teatro Castro Alves. Na janela de layer, camada, (que foi explicado no capítulo anterior), Click na engrenagem e adicione a primeira layer, “*desenho de palco*” como no exemplo abaixo.



Note que a layer “*desenho de palco*” está selecionada no ON. Use as medidas do espaço onde o projeto vai ser executado. Para aproximar ou afastar o desenho Alt + rolo do mouse.

Vestimentas

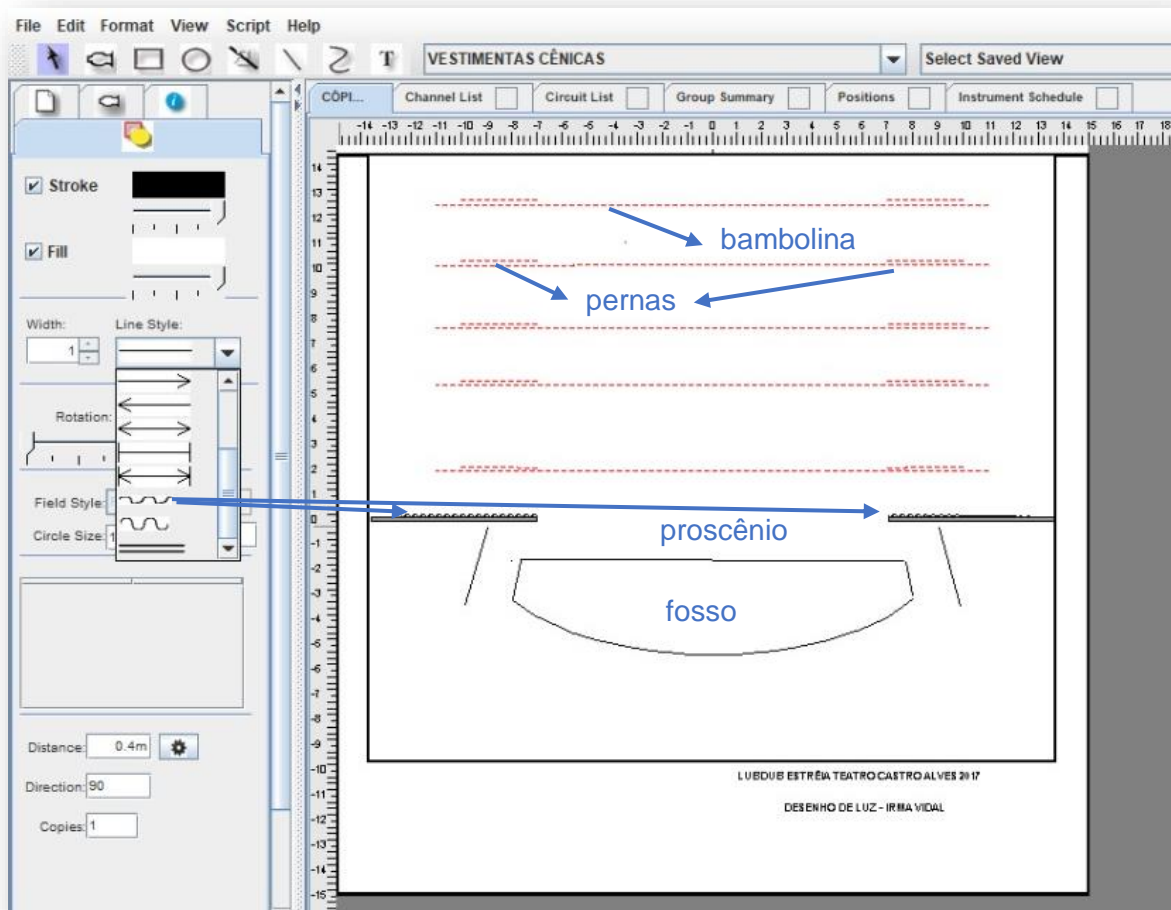
Adicione a layer “vestimentas” e desenhe os elementos do palco: cortina de boca; pernas; bambolinas; rotundas, etc.

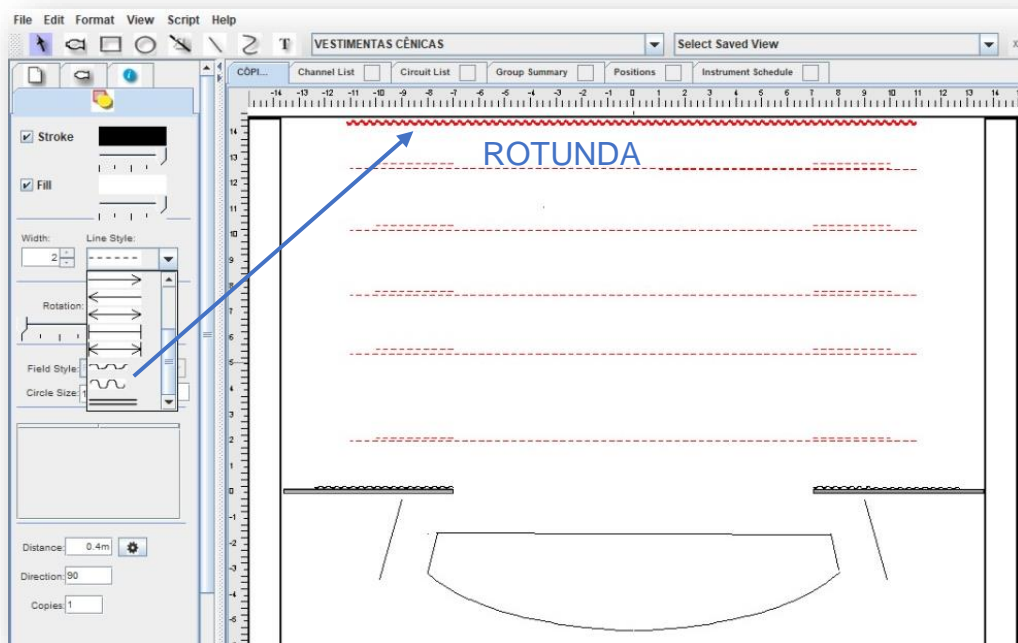
Desenhe todas as varas onde esses elementos estarão dispostos, obedecendo as distâncias entre elas. (nesse caso, estou usando as distâncias do TCA)

Para representar a cortina de boca, abra a janela line style e mova o cursor para baixo. Escolha uma das duas linhas sinuosas.

Para representar perna e bambolina colocar linha tracejada.

Para representar a rotunda coloque a linha tracejada maior e edite width 2,0.

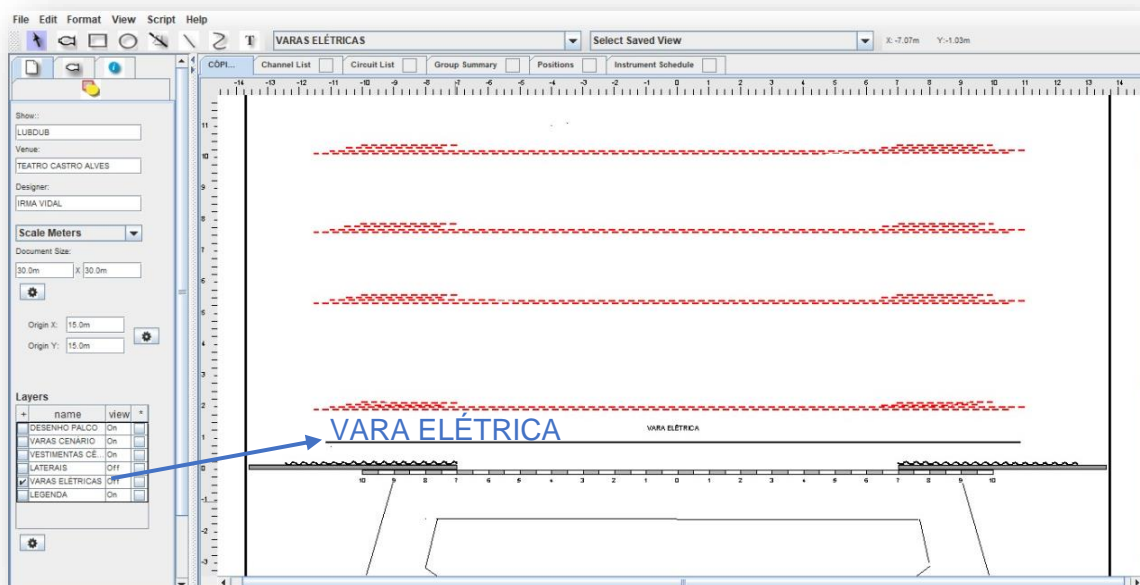




Varas de luz

Para exemplificar melhor, deixei apenas uma vara elétrica como exemplo. É lógico que vamos adicionar quantas sejam necessárias.

Adicione a layer Varas Elétricas e comece a posicionar as varas de luz. Desenhe todas as varas obedecendo as distâncias entre elas.



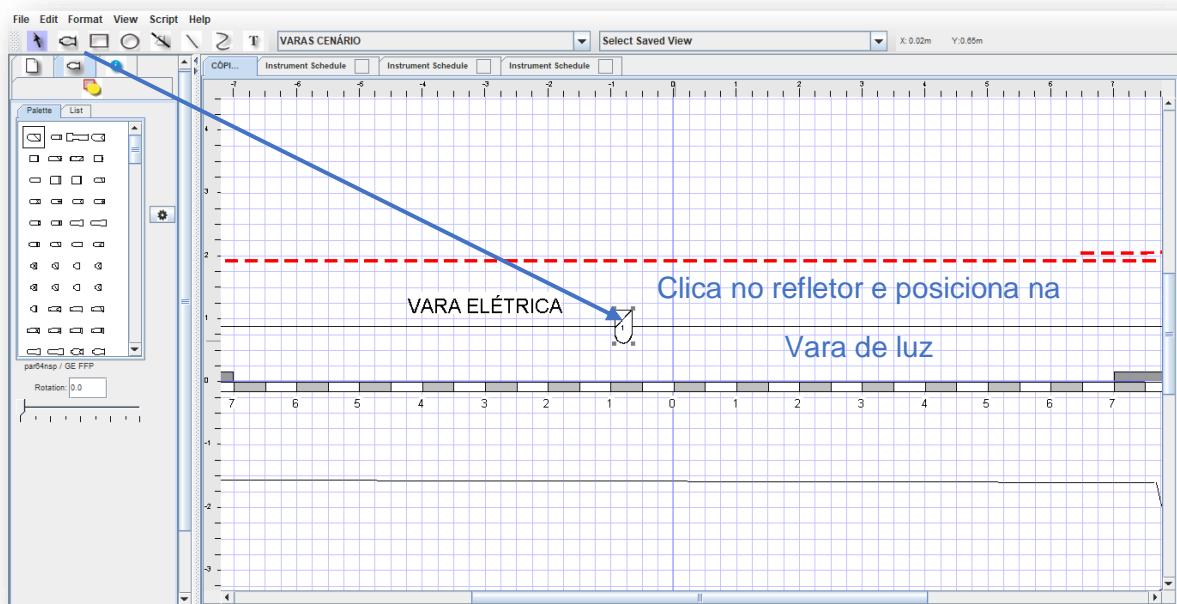
Projetores

Podemos acrescentar uma nova layer para os projetores ou manter a mesma (mantive a mesma para varas elétricas e projetores).

Antes de colocar os projetores na planta acesse a biblioteca para escolha adequada ao tipo equipamentos que precisa. Sempre que escolher um projetor, embaixo da janela tem a informação sobre o equipamento.

Para posicionar o projetor na planta clique no ícone e clique dentro da planta na vara de luz.

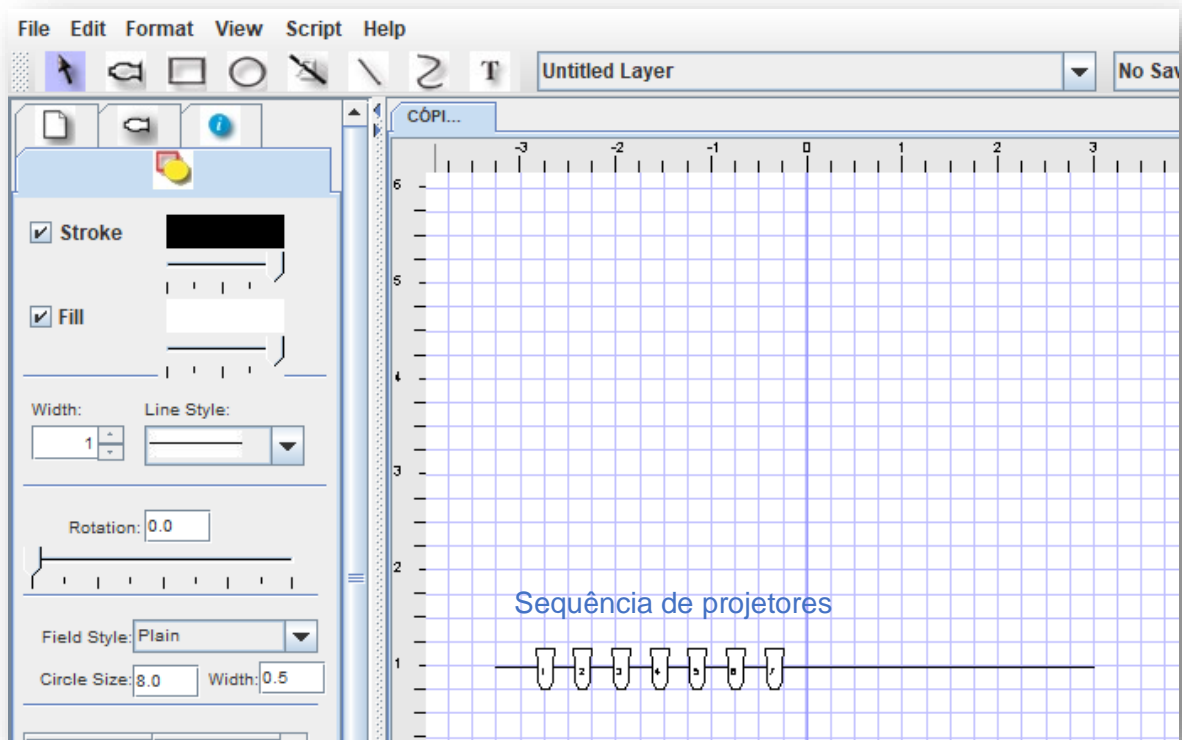
Com o grid (desenho quadriculado por baixo da planta) fica mais fácil posicionar no espaço correto. O tamanho de cada quadrado no grid é de 0,25 cm. No exemplo abaixo coloquei 01 Par 64 foco 2 como está na planta de Lub Dub. (colocarei os passos dentro do desenho)



A seguir darei algumas dicas que ajudará a composição da planta.

Para posicionar vários projetores em sequência clique duas vezes no ícone do refletor e fixe. Para soltar o ícone clique na seta.

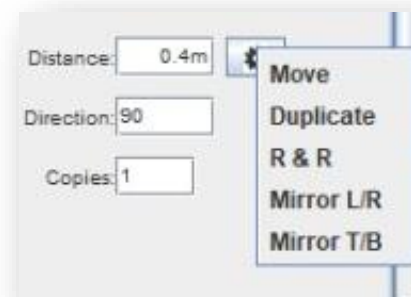
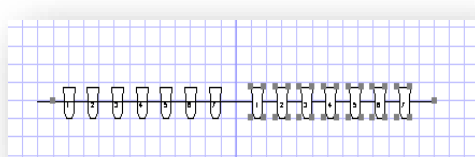
Para trocar o símbolo do projetor, selecione um novo, abrindo a biblioteca e *click* em cima do projetor que você quer substituir.



Para duplicar qualquer objeto incluindo projetores selecione, ctrl c ctrl v (Outra forma de duplicar é espelhando um projetor ou grupo de projetores, mirror).

Pra usar o mirror, abra a janela da engrenagem no ícone amarelo (*drawing*) e escolha entre duplicar ou espelhar os projetores. A opção mirror left/right se refere a direita ou esquerda. A opção mirror t/b se refere a frente e fundo.

Abaixo exemplo de duplicar um grupo de projetores da esquerda para direita.



Para facilitar podemos organizar os projetores em grupo. Click format e depois group. Para desagrupar Click format e depois ungroup.

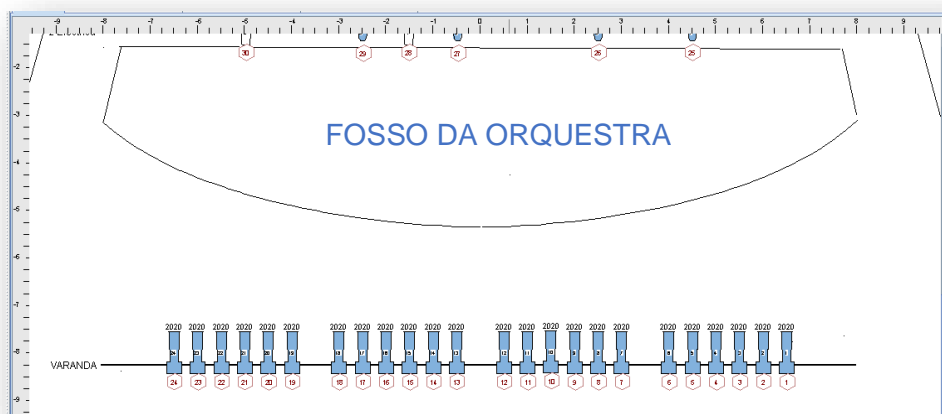
Às vezes quando desenhamos alguns projetores no chão precisamos movimentá-los para que não fiquem sobrepostos. Click engrenagem embaixo das camadas (layers). Click move select backward.

Para inserir o box truss¹³⁰, torres laterais, barras com refletores etc. Click edit, click insert component, abra janela com várias opções.

No exemplo abaixo mostrarei como iniciei o desenho da planta de Lub Dub.

Luz de frente do palco

A vara de luz de frente do TCA, está localizada no teto da plateia e tem 24 projetores elipsoidais 2000w zoom de 30° a 54° graus da marca ADB. Este local a que me refiro, se chama “varanda”¹³¹(nome dado pelos técnicos de iluminação do teatro). Estes projetores são fixos, podendo apenas afiná-los¹³², mas não os mover.



No exemplo a seguir, mostrarei a segunda vara elétrica do proscênio. Os projetores usados nestas varas são:

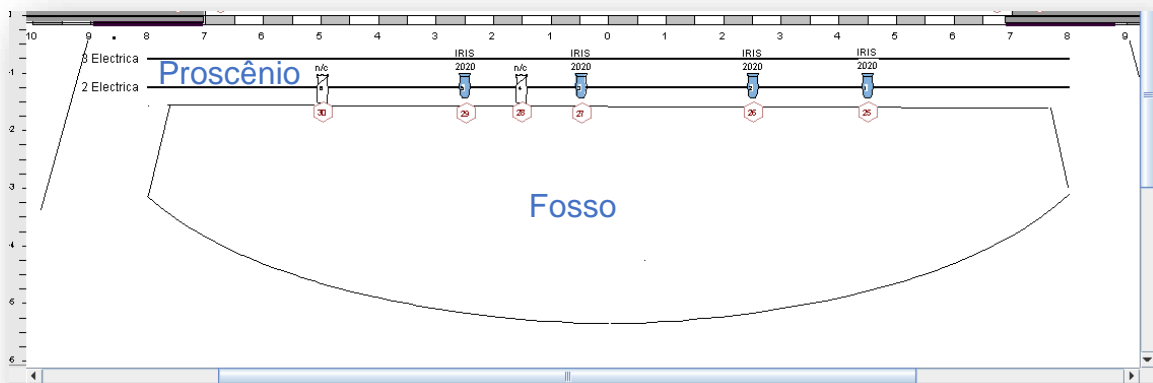
Elipsoidal 1000w zoom 26° graus da Marca ADB.

¹³⁰ Box truss, são estruturas de alumínio usadas para prender os projetores.

¹³¹ Varanda, no TCA, existe uma estrutura fixa acima do forro da plateia chamada de varanda pelos técnicos do teatro.

¹³² Afinar luz, significa, posicioná-la dentro da necessidade do iluminador em relação às cenas.

Elipsoidal 1000w zoom de 25° a 50° graus com íris.



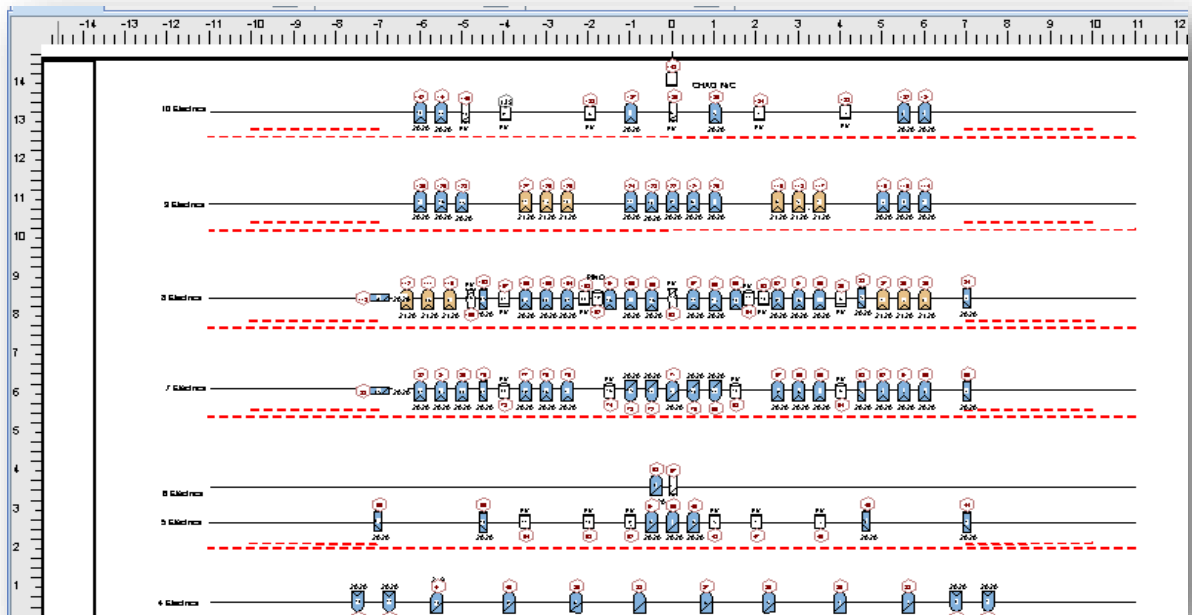
Desenho de dentro do palco

O exemplo abaixo se refere ao desenho de luz dentro do palco. Note que coloquei off a layer das laterais para ficar mais limpa a planta.

Layers			
+	name	view	*
<input type="checkbox"/>	DESENHO PALCO	On	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	VARAS CENÁRIO	Off	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	VESTIMENTAS CÊ...	On	<input type="checkbox"/>
<input checked="" type="checkbox"/>	LATERAIS	Off	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	VARAS ELÊTRICAS	On	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	LEGENDA	Off	<input type="checkbox"/>

Distribuí os projetores abaixo em 7 varas de luz:

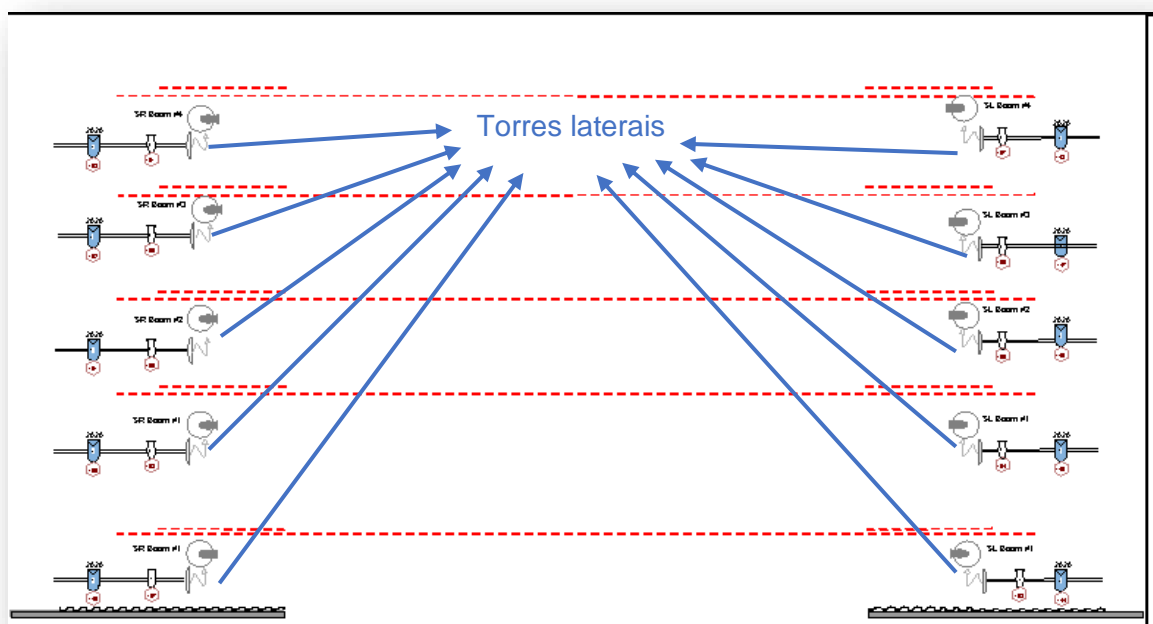
- Par 64 foco 5
- Par 64 foco 2
- Elipsoidal 1000 w zoom 25/50 graus ADB
- Plano Convexo 1000w ADB
- Fresnel 1000w ADB



Laterais do palco

O exemplo abaixo mostra as laterais. Coloquei a layer "Varas elétricas em off". Os projetores abaixo foram distribuídos em 5 torres de cada lado:

- Par 64 foco 5
- Elipsoidal 1000 w zoom 25/50 graus ADB



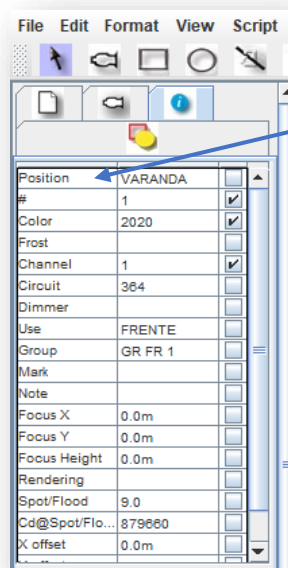
Terminado o posicionamento de todos os projetores, é preciso preencher as informações referentes a: filtro de cor; circuitos; canal de *dimmer*¹³³ de cada projetor; etc. São essas informações que posteriormente irão gerar toda documentação que sistematizamos para ter memória do projeto. São os *paperworks*.

Informações técnicas da planta

Para começar selecione o projetor número 1 da varanda e *click* no ícone informação. É preciso selecionar cada projetor e ir colocando as informações de cada elemento, ou seja, para cada tipo de projetor precisa-se colocar as informações individualmente referentes a ele.

Position

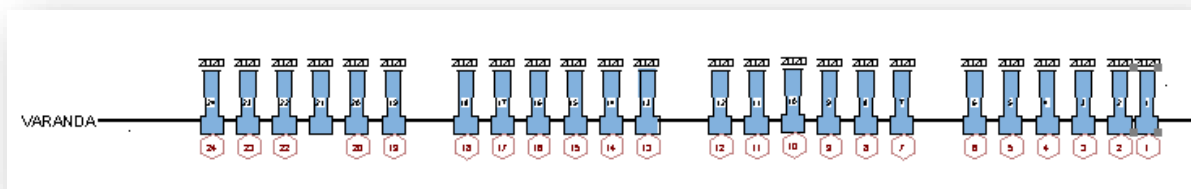
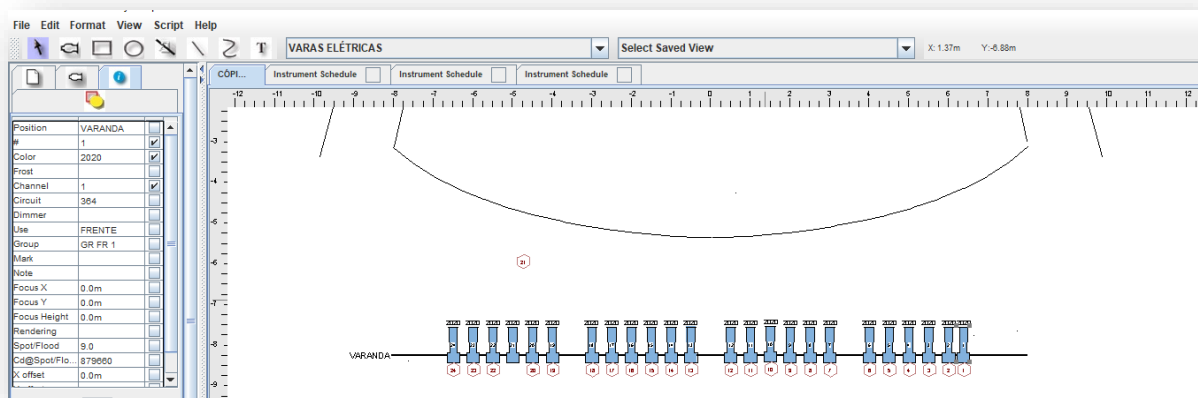
Se refere as informações sobre onde o projetor foi colocado. Digite o nome da vara, exemplo: varanda; 1 vara elétrica; 2 varas elétrica; etc. É muito importante depois de desenhar as varas de luz identifica-las. Perceba que no exemplo o projetor selecionado é o primeiro da direita na Varanda.



¹³³ Dimmer, é uma ferramenta que equilibra a intensidade de luz desejada em cada refletor. Ele regula de zero a cem por cento.

(jogo da velha)

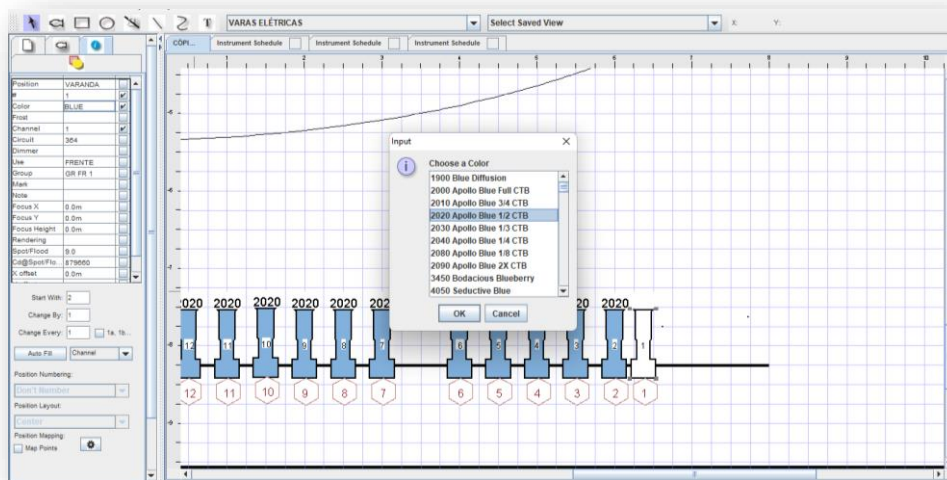
Este símbolo se refere a sequência do posicionamento dos projetores em cada vara. Sempre se inicia da direita para a esquerda. O software coloca automaticamente. No exemplo acima o projetor selecionado está com o número 1. O número é colocado dentro e no centro do projetor. Na parte azul representada neste desenho.



Color

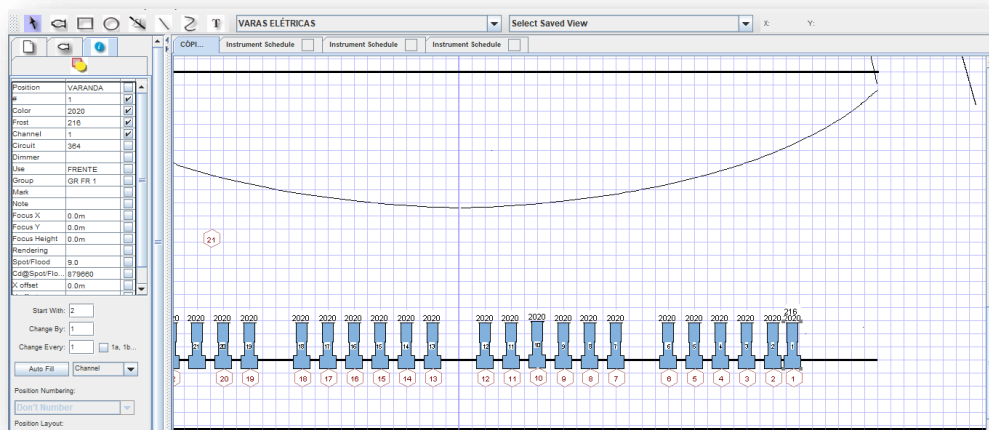
Este item se refere aos filtros de cor (gelatinas) que farão parte do projeto. Para preenchimento correto o nome do filtro tem que ser em inglês para o programa reconhecer. Digite no espaço em branco nome do filtro, ex: Blue. Note que vai abrir uma janela com várias opções de escolha. Precisamos saber o número exato do filtro que vamos usar. No caso de Lub Dub usei o filtro de correção 2020 Apollo Blue ½ CTB. Após escolha do filtro clique ok. Quando se trata de filtros precisamos estudar profundamente esse assunto. Sugiro a consulta nos sites Lee filters ou Rosco para ter acesso ao catálogo dos filtros de cor. Outra forma de colocar cor no projetor é usando a ferramenta stroke e fill

explicadas anteriormente, mas desta forma o nosso *paperwork* não será completo.



Frost

Este item se refere a filtros difusores que podem ser colocados junto com outro filtro ou sozinho. Digite o número ou escreva a informação. O difusor será colocado na frente do filtro. Não usei difusores em Lub Dub, mas coloco como exemplo abaixo.



Channel

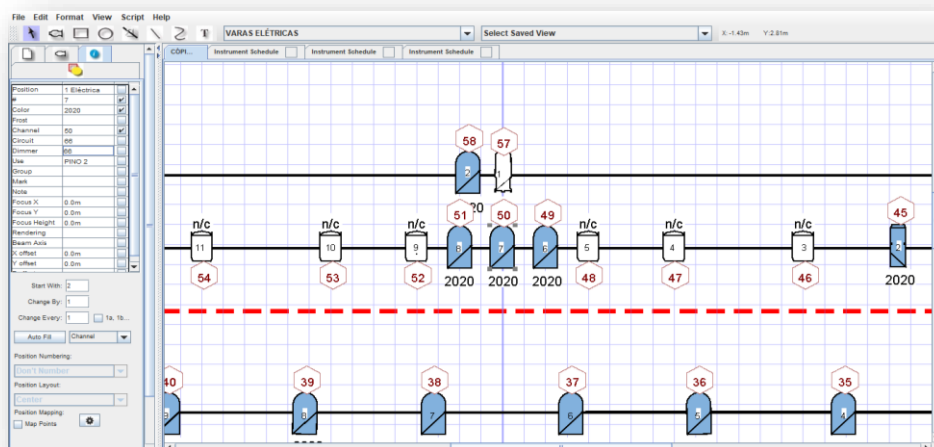
Se refere a sequência numérica ascendente dos projetores colocados na planta.

Circuit

Se refere a cada tomada de energia da vara de luz. Esta informação faz parte da planta elétrica dos espaços.

Dimmer

Se refere ao canal do dimmer onde os refletores foram colocados. No caso do TCA cada circuito tem um dimmer, portanto o número da tomada e do dimmer são os mesmos. No exemplo abaixo selecionei o projetor número 50. Note que só o channel está selecionado na janela. Se selecionarmos circuito e dimmer a planta ficará muito confusa. Estas informações aparecerão nos paperwork que serão detalhados mais à frente.



Group

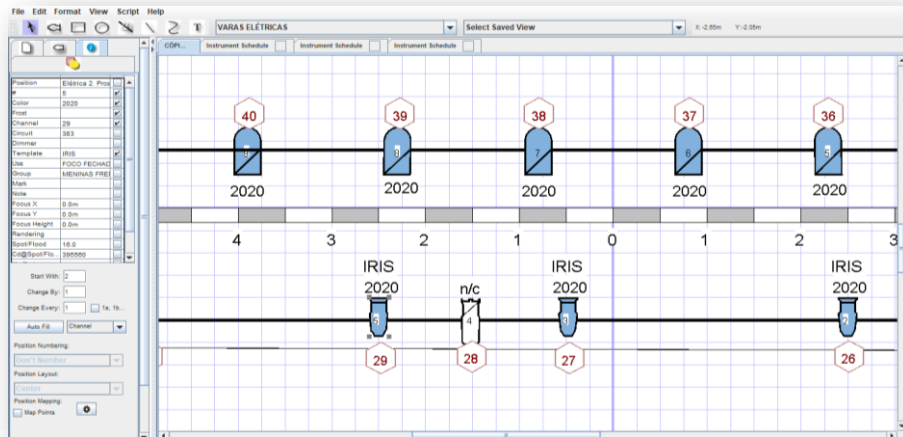
Esta informação é muito importante principalmente para a gravação das memórias. Os grupos são formados a depender de como serão usados na gravação. Ex: Frente, lateral, contraluz etc.

Template

Este item só ficará visível quando o projetor tiver íris¹³⁴ e gobo¹³⁵, como o elipsoidal do desenho abaixo.

¹³⁴ Iris, acessório para o projetor elipsoidal, que funciona como a íris do olho humano. Pode se fechar e diminuir o tamanho da projeção da luz.

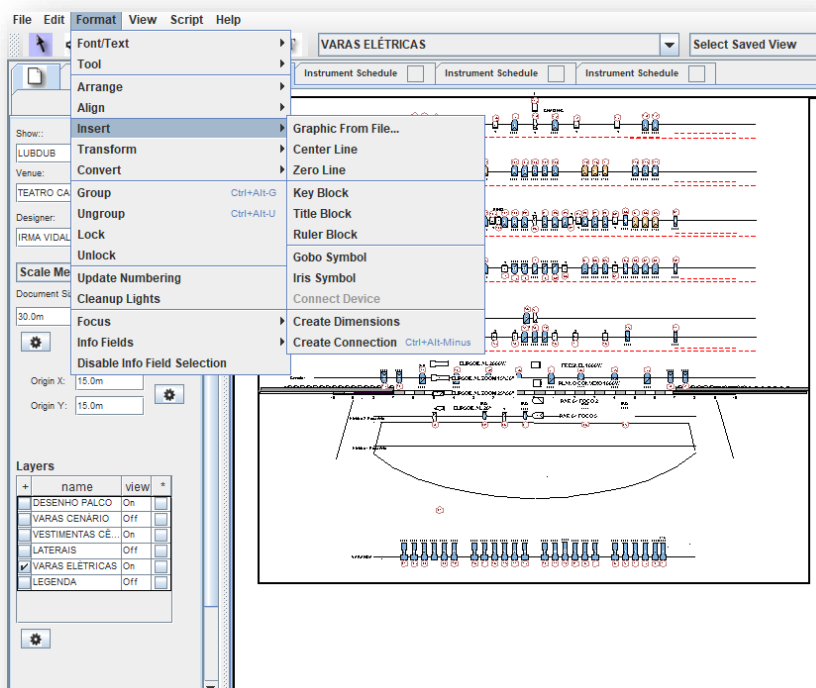
¹³⁵ Gobo,



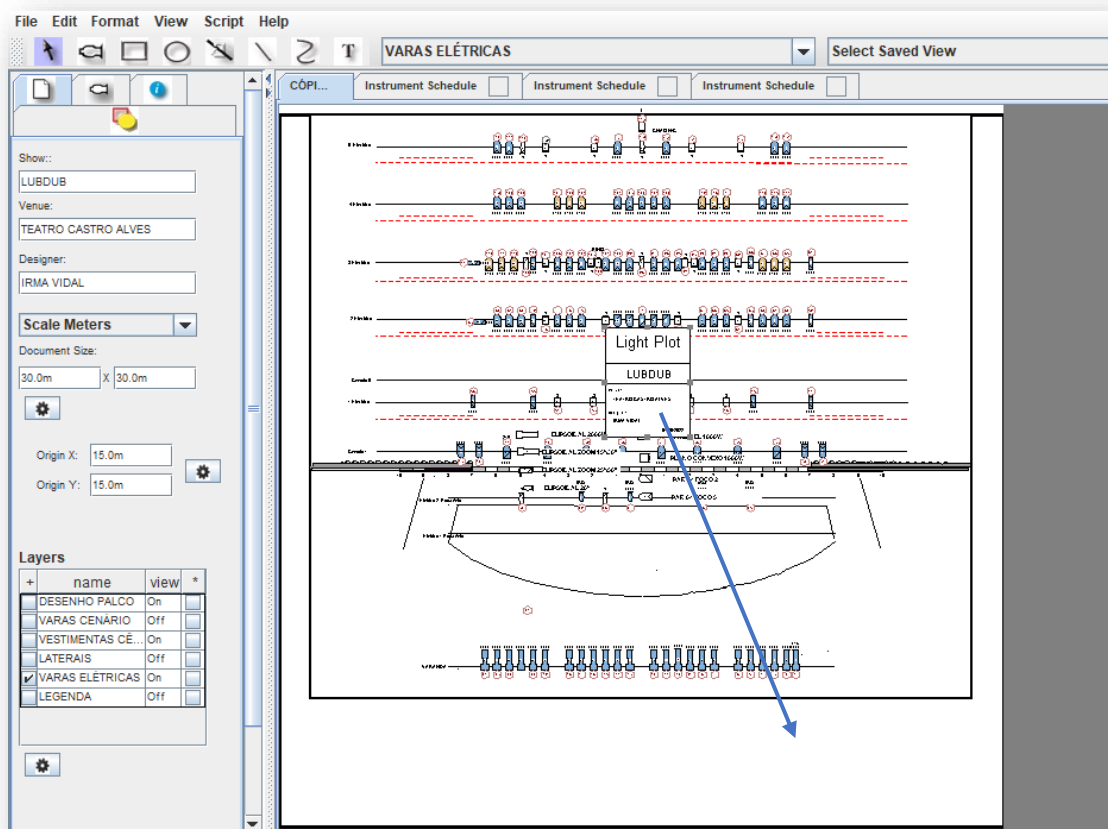
Legenda

Com o desenho finalizado precisamos colocar a legenda. O software já tem um formato de legenda pronto. Title block que se refere as informações que preenchemos no ícone da folha. E key block que se refere a identificação dos projetores que estamos usando. Para que o key block funcione você precisa estar com algum projetor da planta selecionado.

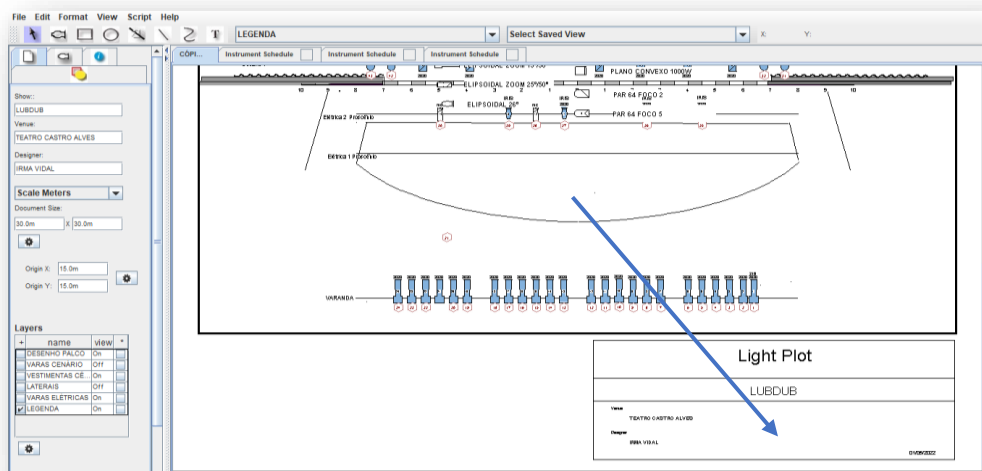
Click em Format, insert, title block.



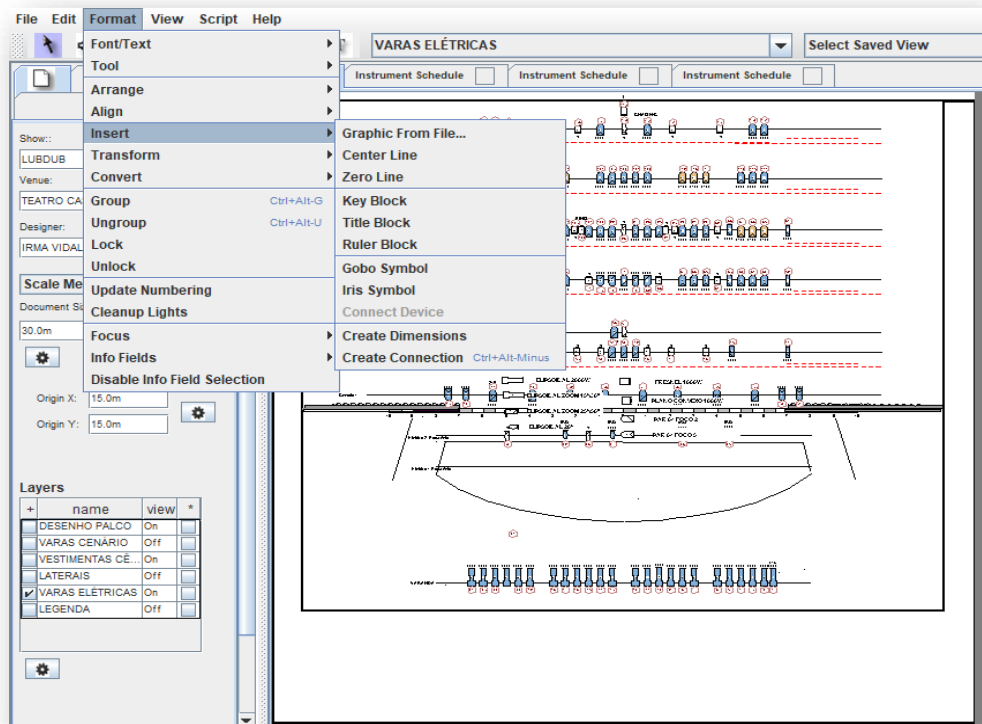
Quando clicar a caixa será lançada diretamente dentro do desenho.



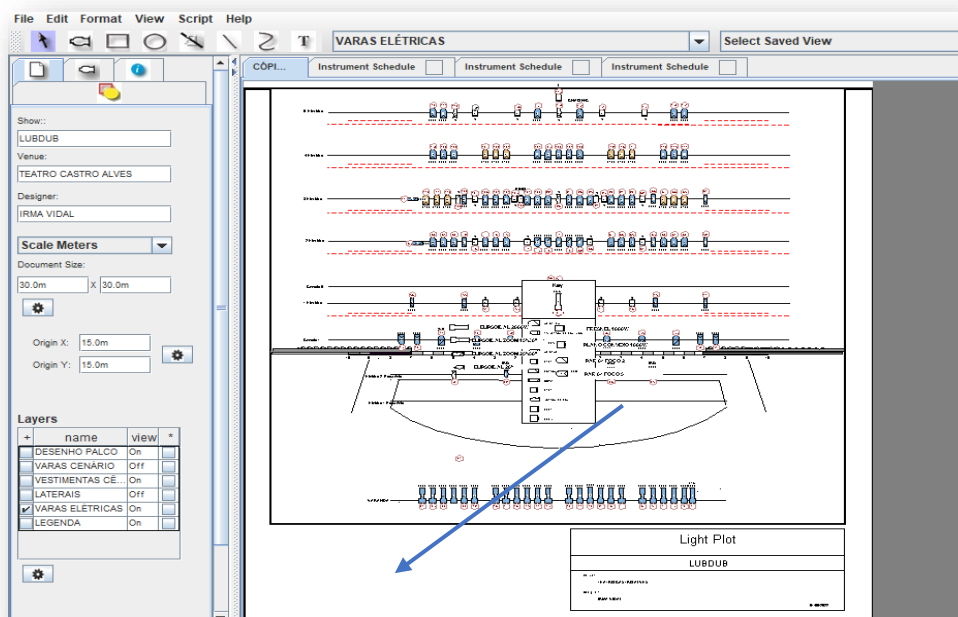
Arraste para parte de baixo da moldura no espaço que deixamos livre. Ajuste o tamanho com a caixa selecionada.



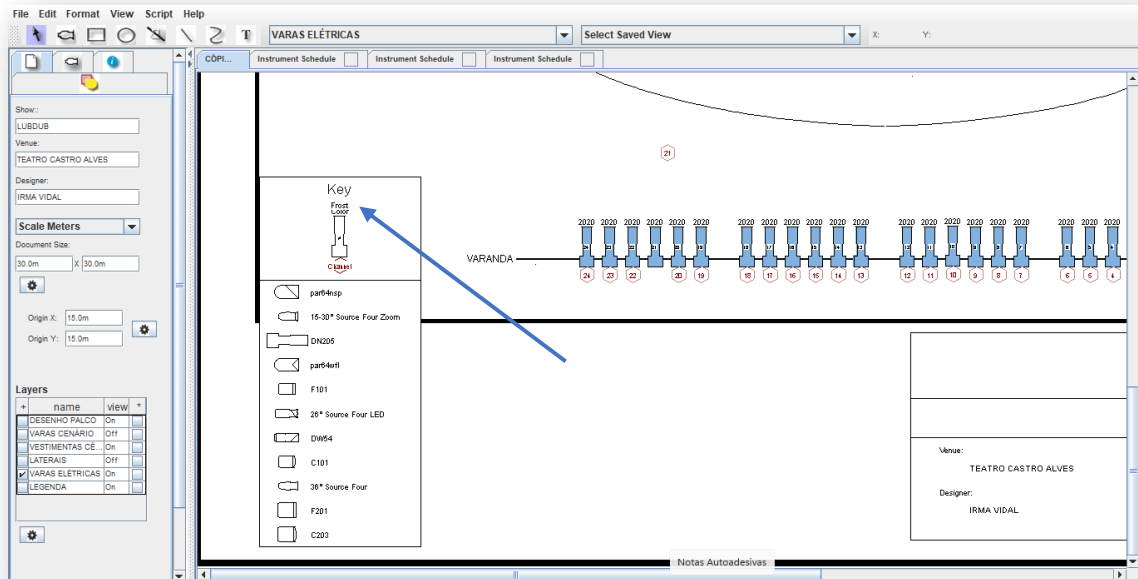
Click em Format, insert, key block.



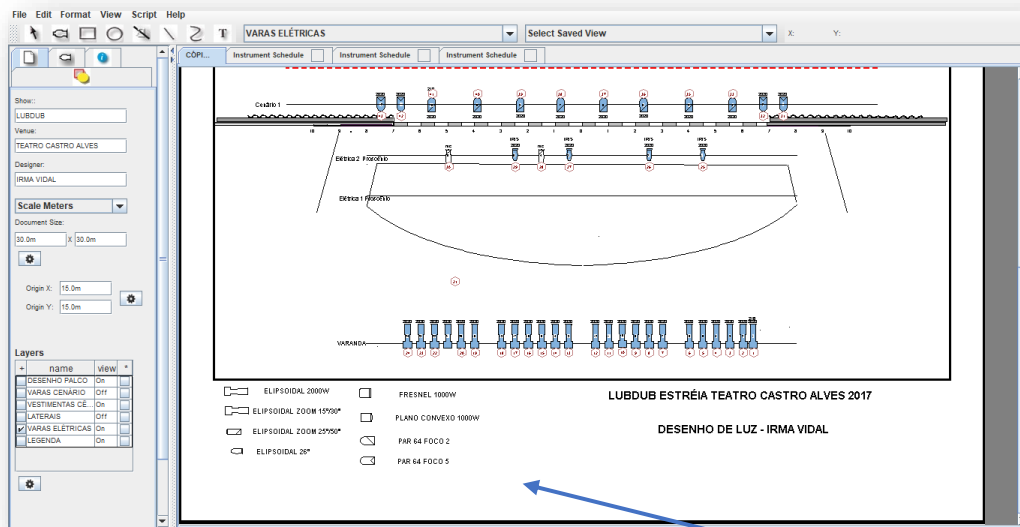
Arraste para parte de baixo da moldura no espaço que deixamos livre.
Ajuste o tamanho com a caixa selecionada.



Perceba que com relação a legenda dos projetores a forma automática do software não é muito prática. Não conseguimos ajustar espacialmente as informações quando temos muitos tipos diferentes de projetores.



Crio minhas legendas manualmente, como mostro no exemplo abaixo, usando a caixa de texto e os projetores da biblioteca.

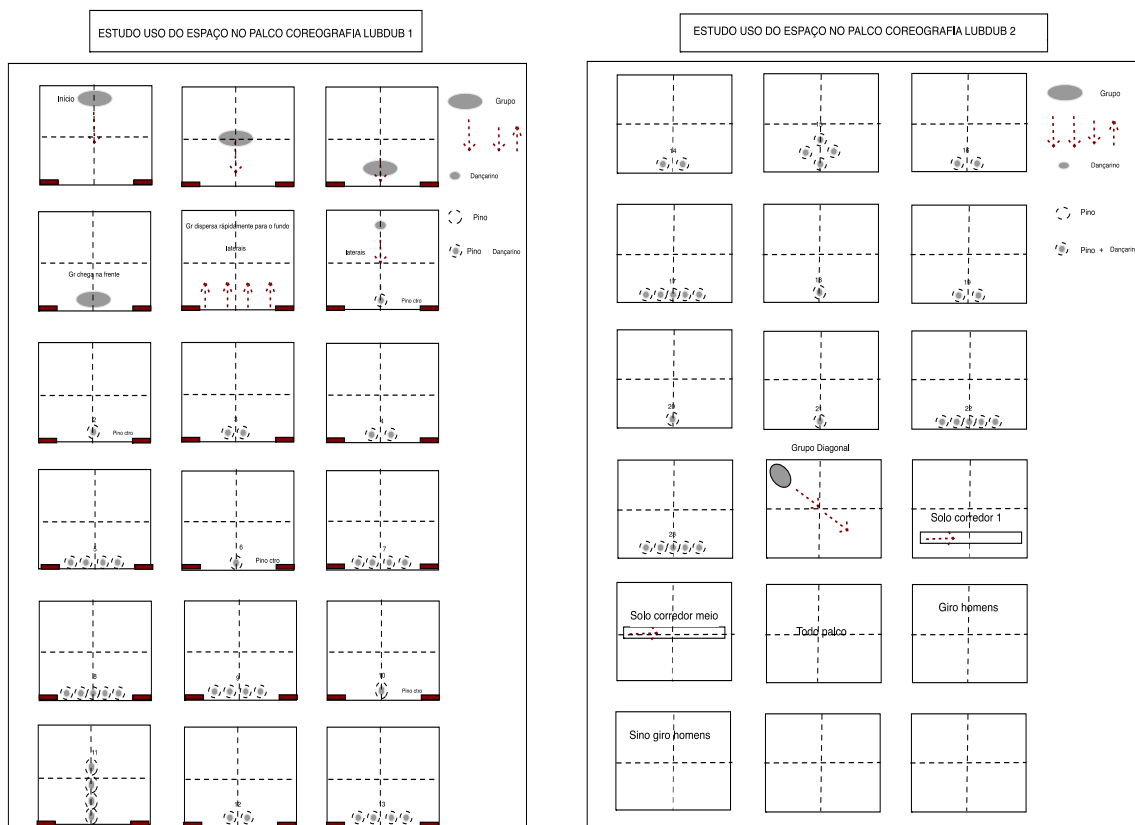


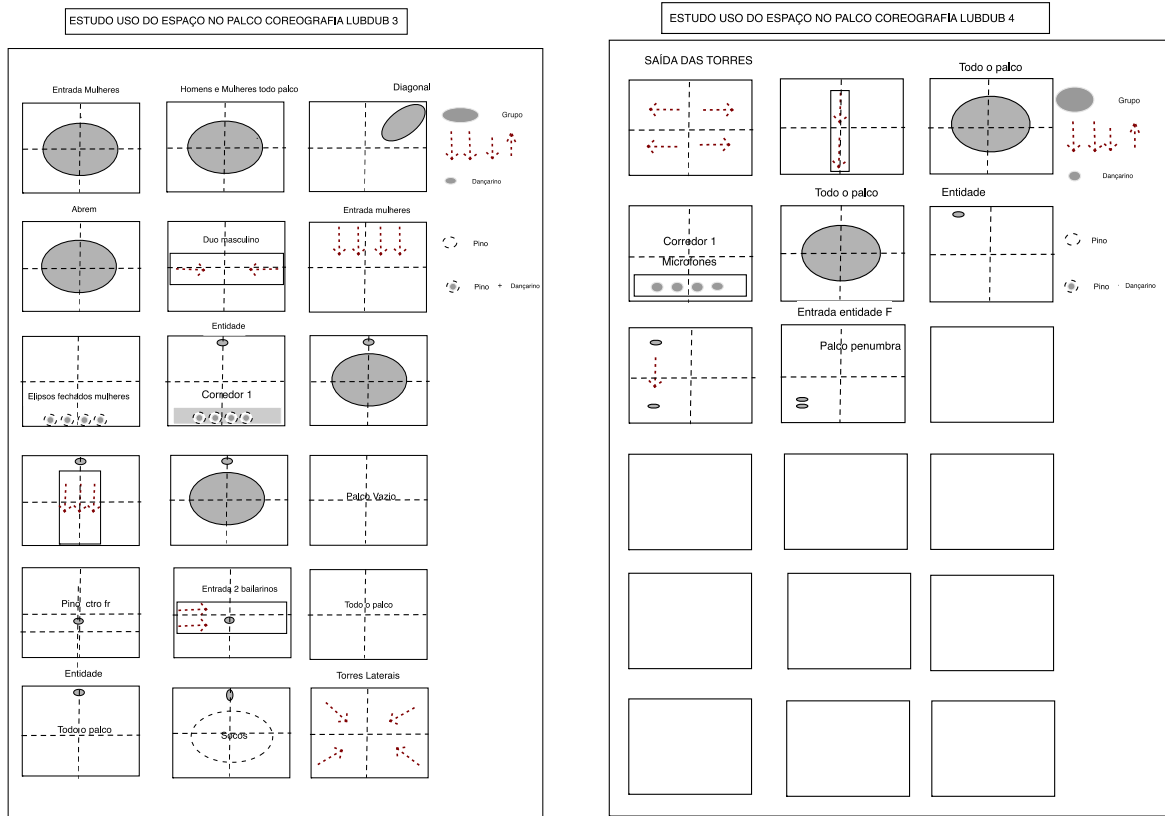
Segue no anexo o paperwork do espetáculo Lub Dub, gerado no software Lxfree. Serão quatro arquivos; instrument schedule; channel list; circuit list e group summary.

6.3 Palco: preenchendo o espaço vazio

Acredito que cada artista tenha uma maneira única e muito individual nos processos de criação. Com o tempo e a experiência de trabalho, desenvolvi uma rotina que me ajuda a organizar meu processo de criação da luz. Quando vou começar um novo projeto gosto de gravar os ensaios, a partir daí faço um estudo detalhado, entendendo o espaço ocupado no palco, as sequências das cenas, a quantidade de pessoas em cena, ritmo e estética do espetáculo trazidos pelo conceito do diretor/coreógrafo. Próximo passo é esboçar o desenho da planta. Imagino o palco vazio onde a movimentação espacial dos atores/dançarinos me inspira a pintar quadros com luz. Tento captar cada momento definindo os ângulos, as sombras, a luz, os contrastes e assim por diante. Não é tão simples, porque exige muita subjetividade do artista, essa parte interna íntima que não colocamos em palavras, mas no que tange a parte objetiva, o esboço do desenho de palco cena a cena reflete um pouco desse pensamento e aos poucos vou adicionando outros elementos numa sintonia mais fina e mais conceitual.

Figuras 38





Estudo uso do espaço no palco do espetáculo Lub Dub

Foram usados neste projeto 169 projetores. Cada projetor terá uma afinação definida e materializará minha concepção para esta coreografia no palco. Afinar a luz significa mais do que colocar o projetor no lugar específico e definido, significa visualizar o desenho e a projeção que a luz terá a partir das posições destes. Em inglês usamos a palavra *Focus* para falar desse momento.

Na planta abaixo está o palco do TCA dividido em 9 áreas. Esta divisão é importante para o entendimento do espaço que ocupam os projetores na afinação. Cada legenda tem um significado, como por exemplo: FR DR (frente direita). Os significados das siglas serão indicados a seguir. O ponto de referência de direita (DR) e esquerda (ESQ) é da pessoa no ponto zero de frente para plateia. Esse é o modelo americano padrão, pode ser encontrado no livro "The Assistant Lighting Designer's", p.145, da autora Anne E. McMills.

As coordenadas X e Y no ponto zero são o ponto de partida, o *Center Line* explicado no capítulo anterior, "Tutorial LXFREE". O posicionamento na afinação dos projetores deve vir desta referência espacial. Cada círculo tem o raio de 2,5 metros.

Tabela de divisão de palco

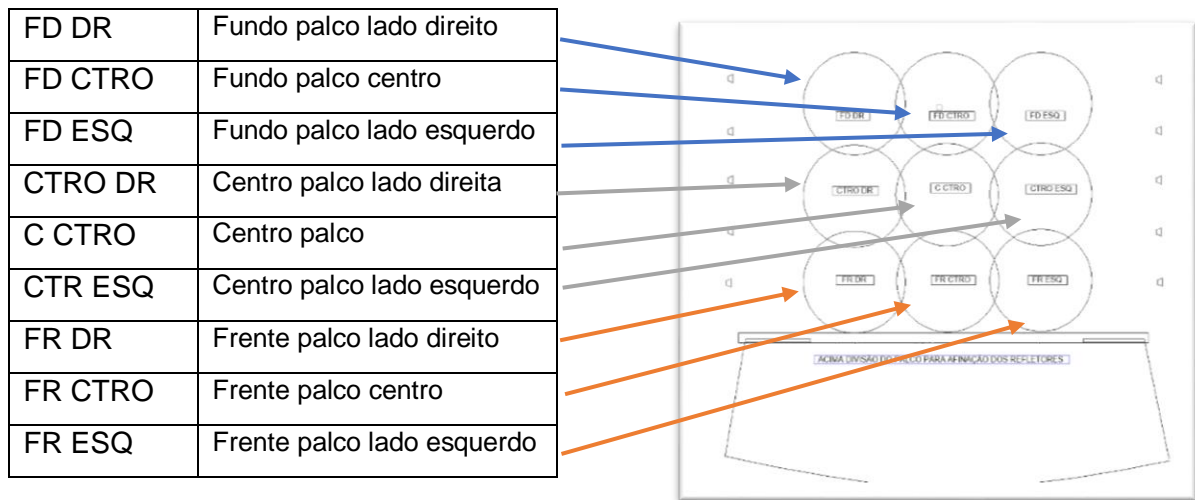


Figura 39

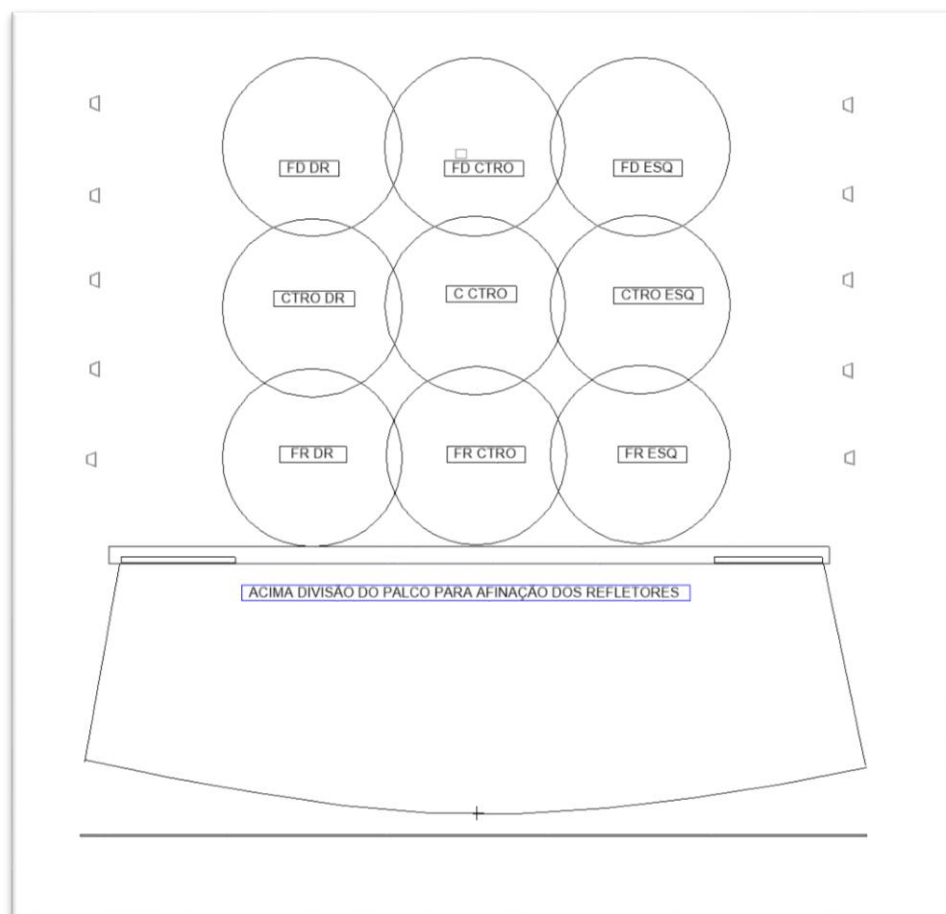




Figura da tabela de divisão de palco

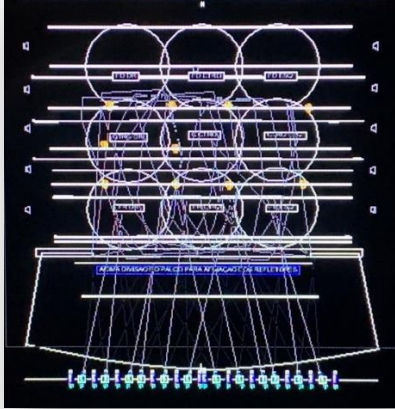

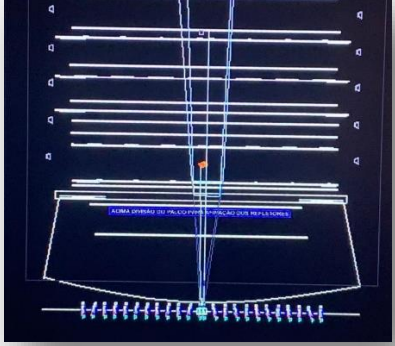
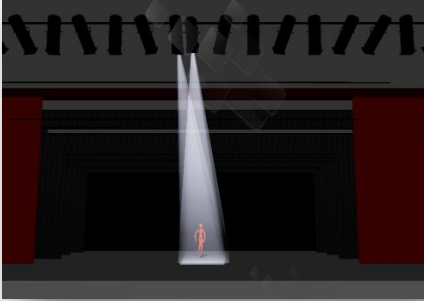


6.4 Divisão do palco para afinação

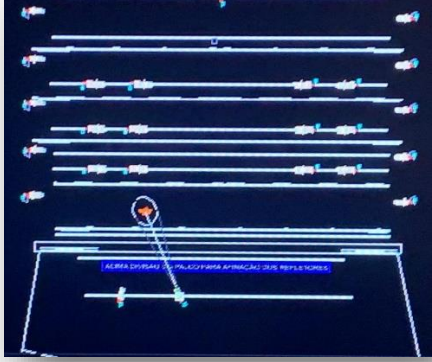
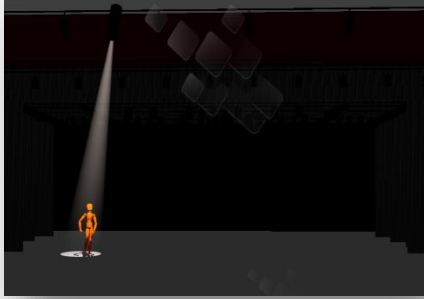
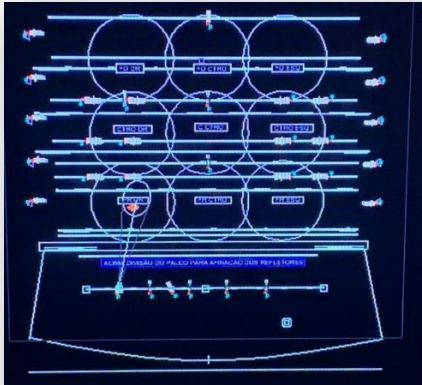
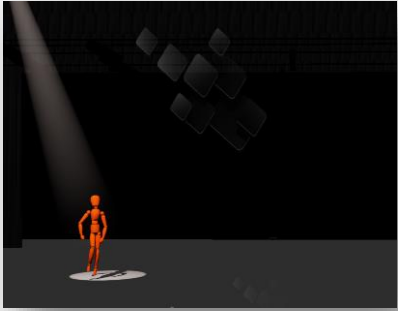
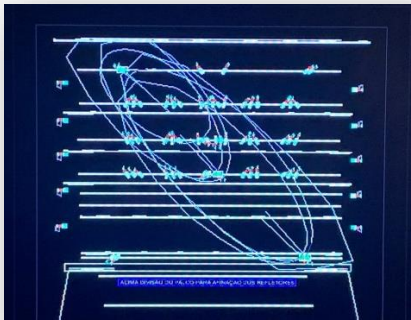

Depois do desenho da planta de luz, o momento mais delicado para o iluminador, é justamente quando vamos para o palco para *afinar*¹³⁶ os projetores. Ou seja, com os projetores já nos lugares definidos na planta de iluminação, agora é possível indicar os ângulos da luz e os focos. No software gratuito LXFree, não é possível acessar esta ferramenta de afinação no momento em que desenhamos a luz. Para exemplificar esse momento mais delicado, vou desenhar a planta no outro programa que já mencionei aqui, o Software *WYSIWIG*. Na tabela que se segue, colocarei o desenho gráfico e a foto em 3D das cenas principais.

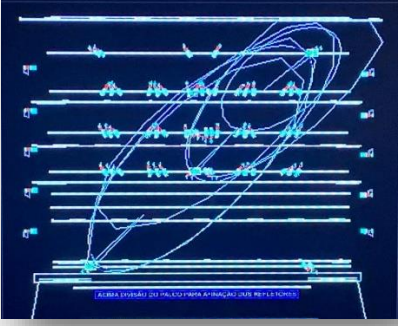



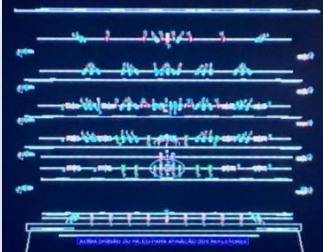

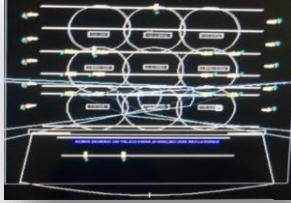
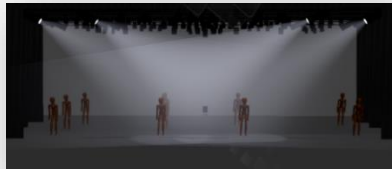
Para facilitar o entendimento da afinação trabalhei com grupos. É preciso agrupar os projetores em uma sequência lógica. Isso facilita o entendimento da afinação e organiza a gravação da sequência de memórias do espetáculo. No primeiro exemplo abaixo temos o grupo 1 que é uma geral de dentro do palco. Esta geral uso como complemento da geral de frente. Chamo de geral, mas alguns iluminadores chamam de área este tipo de afinação. No anexo do tutorial LX FREE, grupo, você encontra a numeração dos projetores que pertencem ao grupo.

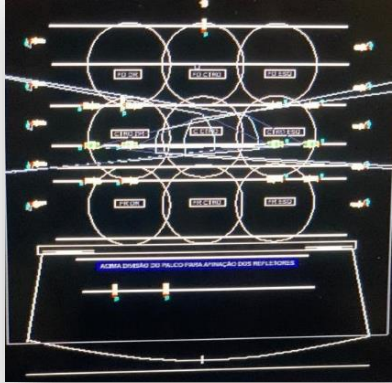

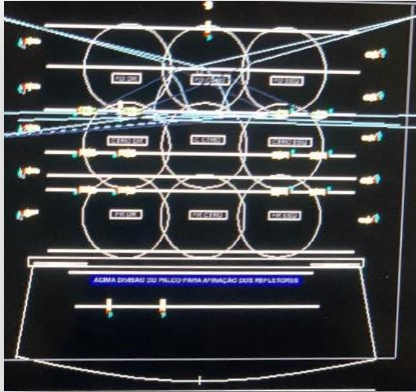
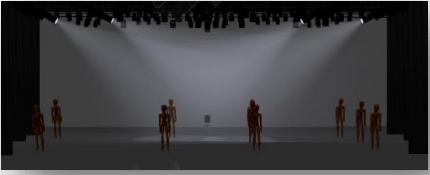
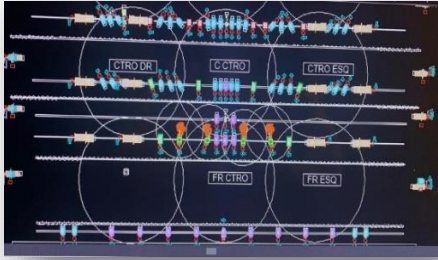

GRUPOS	DESENHO GRÁFICO	CONCEITO EM DESENHO 3D
GR 1 FRENTE PC VARA 3 FD ESQ FD CTRO FD DR		
	Afinação a partir do centro do palco do palco. Filtro CTB	Sendo o palco muito profundo faço uma segunda linha de projetores para a luz de frente. Neste projeto praticamente não foi necessário usar este grupo na gravação.



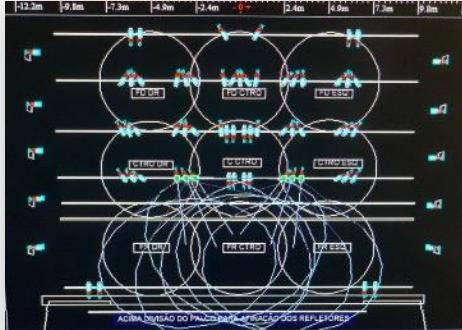

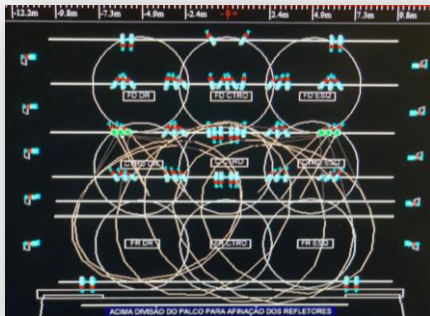

¹³⁶ Afinação de luz, no teatro, a luz é afinada quando os refletores são colocados em um ângulo específico e nesse momento se define também o foco da luz. É necessário afinar a luz nos projetores que são fixos. Já existem projetores como os *movings head* que são controlados diretamente nas mesas de iluminação, estes não precisam de afinação de palco.

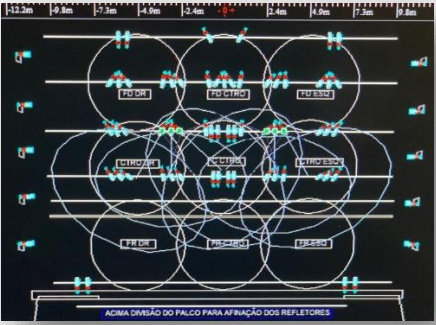

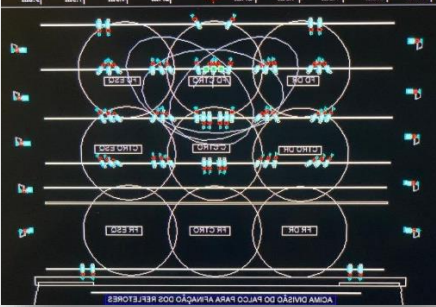

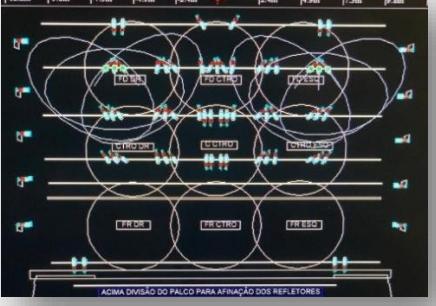

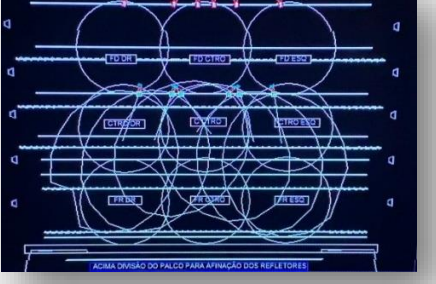

<p>GR 2 VARANDA FRENTE FR ESQ FR CTRO FR ESQ CTRO ESQ CCTRO CTRO DR</p>		
	<p>Afinação até o centro do palco. Elipsoidal com íris. Filtro CTB.</p>	<p>Este grupo como o anterior só foi necessário em poucos momentos numa intensidade de no máximo 40%'</p>
<p>GR 3 VARANDA CORREDOR FRENTE CTRO FR C CTRO FD CTRO</p>		
	<p>Corredor de frente vindo da varanda com 2 metros de largura cortado com a facas dos elipsoidais. Filtro CTB</p>	<p>Caminho, estrada...</p>
<p>GR 4 PARADA DANÇARINA</p>		
	<p>Elipsoidal fechado. Filtro CTB.</p>	<p>4 mulheres surgem velozmente e são paralisadas, confinadas pela luz. O tempo para..</p>

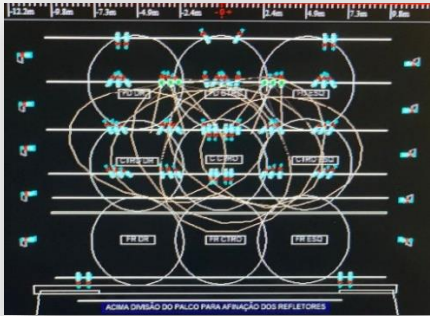







<p>GR 5 ELÉTRICA PROSCENIO 2 DANÇARINA FINAL</p>		
	<p>Elipso diagonal com íris fechado, sem filtro temperatura de cor mais quente. Contraste com o ambiente frio CTB que envolve o palco durante uma boa parte da coreografia.</p>	<p>Momento solene. Espiritual. Baixa intensidade só o corpo solto no ar.</p>
<p>GR 06 ELÉTRICA PROSCENIO 2 ORÁCULO FINAL</p>		
	<p>Elipsoidal afinado no Oráculo. Sem filtro luz temperatura de cor mais quente. Contraste com o ambiente CTB que envolve o palco durante uma boa parte da coreografia.</p>	<p>Para facilitar entendimento chamo de Oráculo este ser que conduz todo o balé com suas aparições e canções. Luz desfocada concentrada nele. Toda luz colocada nele não tem filtro para acentuar o contraste com o ambiente frio de CTB.</p>
<p>GR 7 DIAGONAL ESQUERDA VARAS 3 PROSCENIO VARA ELÉTRICA 2 VARA ELÉTRICA 5</p>		
	<p>Diagonal profunda que se inicia no contra luz. Filtro CTB.</p>	<p>Início da cena só a parte do fundo. Grupo se reúne, não se toca, parecem estar na busca de uma passagem, um caminho para algum lugar.</p>

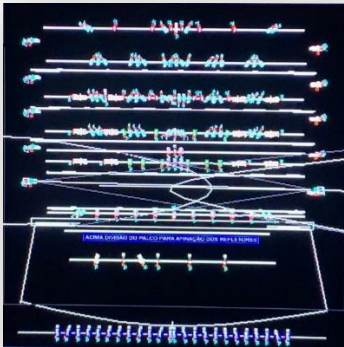
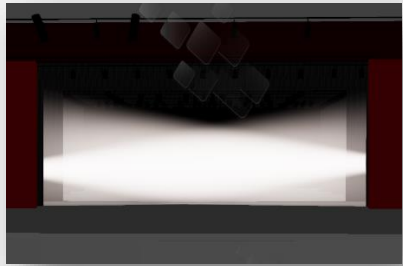
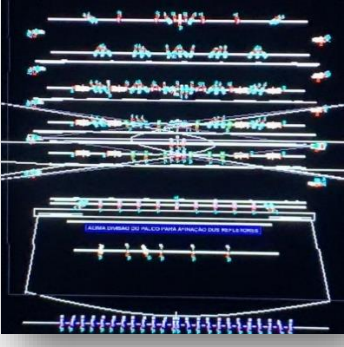

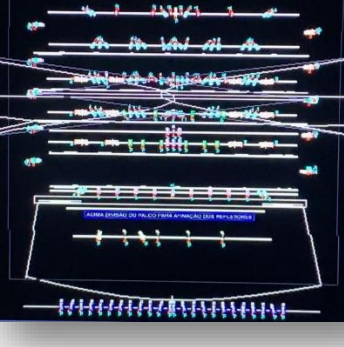
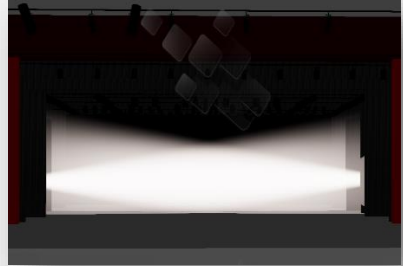
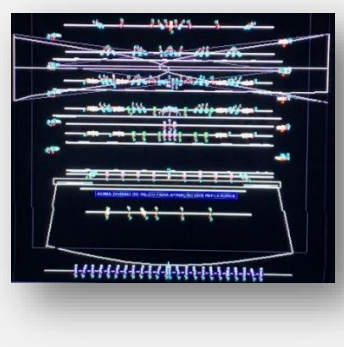

<p>GR 8 DIAGONAL DIREITA VARAS 3 PROSCENIO VARA ELÉTRICA 2 VARA ELÉTRICA 5</p>		
	<p>Diagonal que se inicia no contra luz. Filtro CTB</p>	<p>Neste momento após a parada o grupo se dispersa no vazio do palco</p>
<p>GR 9 PINOS GRUPO INÍCIO PALCO VARA DE CENÁRIO 3 BORDA FR ESQ FR CTRO FR ESQ</p>		
	<p>Pinos. 1 metro diâmetro. Par 64 foco 2</p>	<p>Luz zenital, fechada, cones, aprisionamento. Bailarinos se alternam sozinhos, às vezes em dupla. A luz realça a solidão da busca que as corridas, paradas bruscas, movimentos provocados por sinos intuem. Batidas do coração</p>
<p>GR 10 PINO CENTRAL VARA DE CENÁRIO 3 BORDA FR CTRO</p>		
	<p>Pino central</p>	<p>Este foco central faz parte do grupo 9</p>
<p>GR 11 CORREDOR DE CIMA VARA ELÉTRICA 1 FR ESQ FR CTRO FR DR</p>		
	<p>Corredores elipsoidais afinados com as facas. Afinação cruzada a partir do centro</p>	<p>Corredor representando uma rua, isolando o espaço. Mantendo um espaço sem luz, entre a dança e o oráculo. Dois mundos.</p>

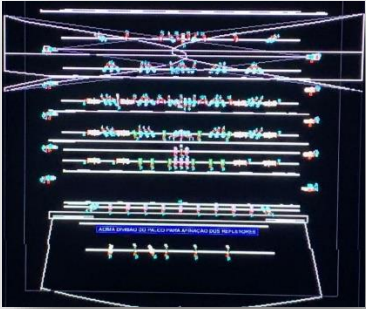
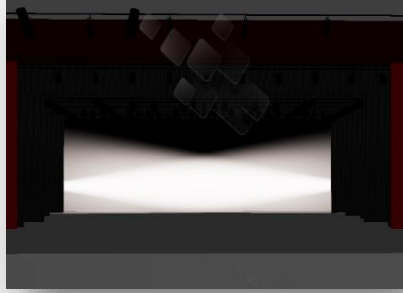


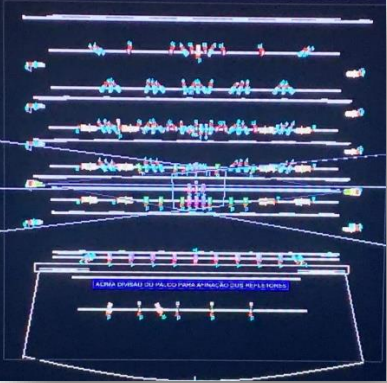
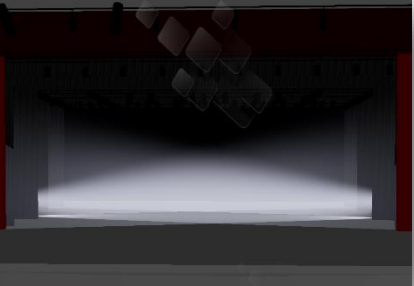
<p>GR 12 CORREDOR DE CIMA VARA ELÉTRICA 2 CTRO ESQ C CENTRO CTRO DR</p>		
	<p>Corredor central.</p>	<p>Corredor representando uma rua. Espaço usado várias vezes durante a coreografia.</p>
<p>GR 13 CORREDOR DE CIMA VARA ELÉTRICA 3 FD ESQ FD CTRO FD DR</p>		
	<p>Corredores elipsoidais afinados com as facas</p>	<p>Corredor representando uma rua</p>
<p>GR 14 FOCO HOMENS</p>		
	<p>Focos fechados</p>	<p>Entram no tempo exato, em sequência. Surgem, giros febris. A mesma ideia de cone e aprisionamento.</p>

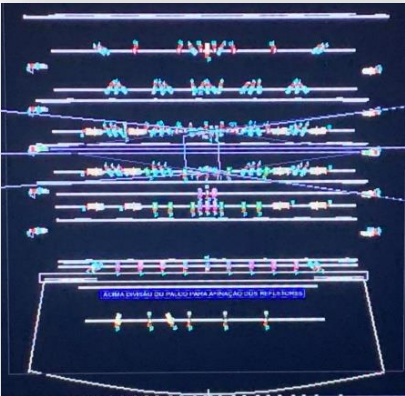

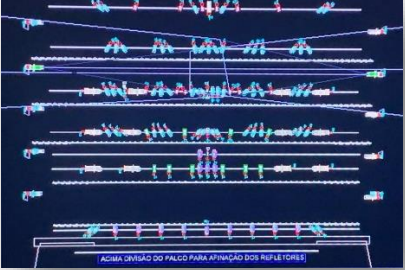
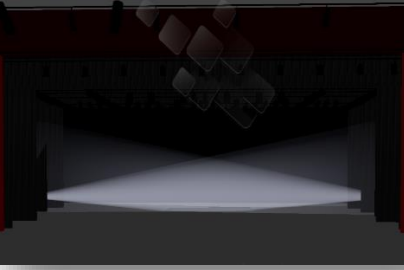
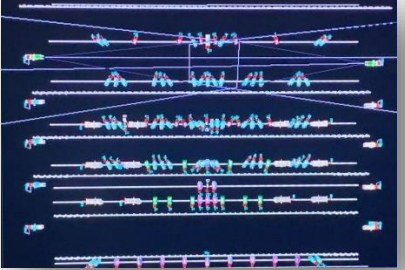
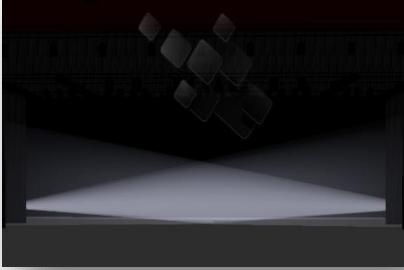
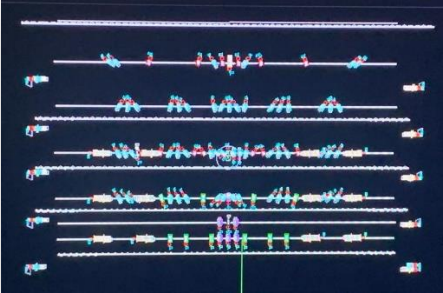

<p>GR 15 CONTRA CTB VARA ELÉTRICA 2 ÁREA FR ESQ FR DR</p>	 <p>ACIMA DIREÇÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Conjunto de Par 64 com filtro CTB..</p>	<p>Estes conjuntos de contraluz vão se multiplicar representam um não-lugar frio, atemporal, onde estes corpos estão se movimentando, entrando, saindo. Sempre correndo.</p>
<p>GR 16 CONTRA CTB VARA ELÉTRICA 2 ÁREA FR CTRO</p>	 <p>ACIMA DIREÇÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Conjunto de Par 64 com filtro CTB.</p>	<p>Se multiplicam..... no espaço vazio</p>
<p>GR 17 CONTRA CTO VARA ELÉTRICA 3 ÁREA CTRO ESQ CTRO DR</p>	 <p>ACIMA DIREÇÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Desenho Par 64 foco 5 com filtro CTO.</p>	<p>Emoções, conflitos, se olham, se agriem, um lugar sombrio, contraste com as laterais sem filtro. Compõem com as laterais móveis.</p>

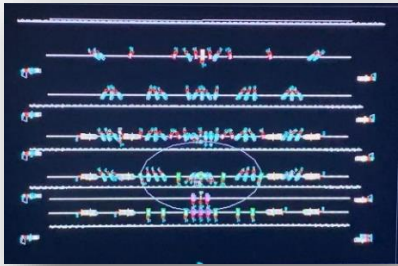

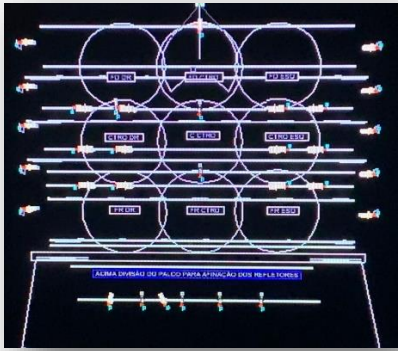
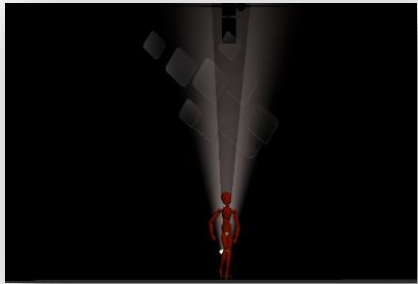


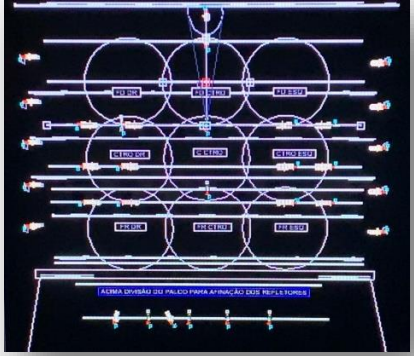
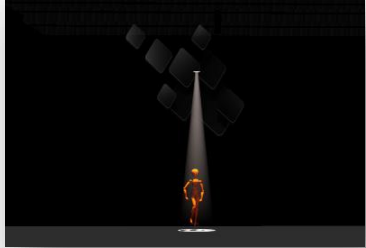
<p>GR 18 CONTRA CTB VARA ELÉTRICA 3 CCTRO CTRO ESQ CTRO DR</p>	 <p>ACIMA DIVISÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Conjunto de Par 64 com filtro CTB.</p>	<p>Se multiplicam..... no espaço vazio.</p>
<p>GR 19 CONTRA CTB VARA ELÉTRICA 4 FD CTRO C CTRO</p>	 <p>ACIMA DIVISÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Conjunto de Par 64 com filtro CTB.</p>	<p>Se multiplicam..... no espaço vazio.</p>
<p>GR 20 CONTRA CTB VARA ELÉTRICA 4 FD DR FD ESQ</p>	 <p>ACIMA DIVISÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Conjunto de Par 64 com filtro CTB.</p>	<p>Se multiplicam..... no espaço vazio</p>
<p>GR 21 VARA ELÉTRICA 2 CONTRA FRESNEL</p>	 <p>ACIMA DIVISÃO DO PALCO PARA AFINAÇÃO DOS REFLETORES</p>	
	<p>Contra Luz Fresnel sem filtro.</p>	<p>Luz mais dura, evidenciando conflito. Usada também no momento das laterais móveis.</p>

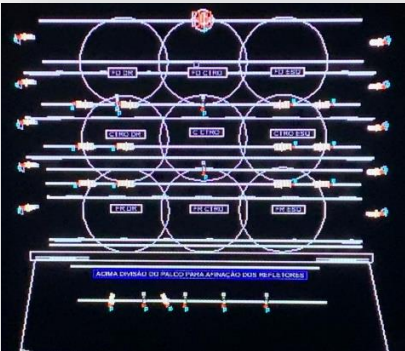
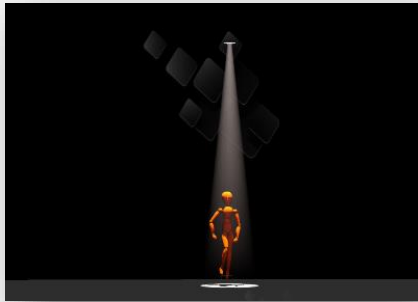
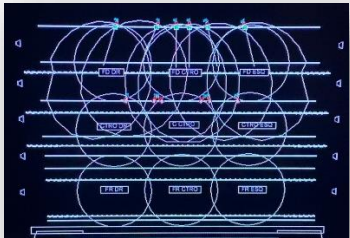

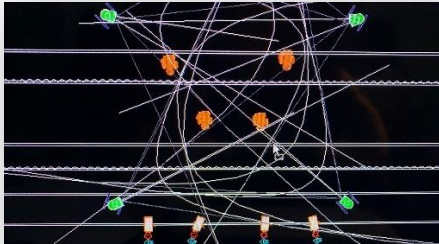

<p>GR 22 CONTRA CTO VARA ELÉTRICA 4 FD CTRO CTRODR CTRO ESQ</p>		
	<p>Desenho Par 64 foco 5 com filtro CTO.</p>	<p>Emoções, conflitos, se olham, se agriem, algum lugar sombrio. Compõem com as laterais móveis.</p>
<p>GR 23 CONTRA INÍCIO 1 VARA ELÉTRICA 5 FD CTRO</p>		
	<p>Par foco 2 sem filtro.</p>	<p>Início, útero, nascimento. Estão juntos mas não se relacionam.</p>
<p>GR 24 CONTRA INÍCIO 2 VARA ELÉTRICA 5 C CTRO</p>		
	<p>Par foco 2 sem filtro.</p>	<p>Sequência</p>
<p>GR 25 CONTRA INÍCIO 3 VARA ELÉTRICA 5 FR CTRO</p>		
	<p>Par foco 2 sem filtro.</p>	<p>Sequência</p>

<p>GR 26 LATERAL 1 PAR 64</p>		
	<p>Par 64 foco 5</p>	<p>Laterais sem filtro cruas</p>
<p>GR 27 LATERAL 2 PAR 64</p>		
	<p>Par 64 foco 5</p>	<p>Laterais sem filtro cruas</p>
<p>GR 28 LATERAL 3 PAR 64</p>		
	<p>Par 64 foco 5</p>	<p>Laterais sem filtro cruas</p>
<p>GR 29 LATERAL 4 PAR 64</p>		
	<p>Par 64 foco 5</p>	<p>Laterais sem filtro cruas</p>

<p>GR 30 LATERAL 5 PAR 64</p>		
	<p>Par 64 foco 5</p>	<p>Laterais sem filtro cruas</p>
<p>GR 31 LATERAL 1 ELIPSO</p>		
	<p>Elipsoidal com Filtro CTB</p>	<p>Laterais com filtro CTB comundo com os corredores de cima</p>
<p>GR 32 LATERAL 2 ELIPSO</p>		
	<p>Elipsoidal com Filtro CTB</p>	<p>Laterais com filtro CTB comundo com os corredores de cima.</p>

<p>GR 33 LATERAL 3 ELIPSO</p>		
	<p>Elipsoidal com Filtro CTB.</p>	<p>Laterais com filtro CTB composto com os corredores de cima.</p>
<p>GR 34 LATERAL 4 ELIPSO</p>		
	<p>Elipsoidal com Filtro CTB</p>	<p>Laterais com filtro CTB</p>
<p>GR 35 LATERAL 5 ELIPSO</p>		
	<p>Elipsoidal com Filtro CTB.</p>	<p>Laterais com filtro CTB composto com os corredores de cima.</p>
<p>GR 36 VARA ELETRICA 3 PINO CENTRAL C CENTRO</p>		
	<p>Elipsoidal com íris.</p>	<p>Pino palco vazio círculo fechado dançarino em posição de lótus.</p>

<p>GR 37 PINO CENTRO VARA 2</p>		
<p>Pino centro</p>		<p>Pino</p>
<p>GR 38 ORÁCULO CHÃO</p>		
<p>Plano convexo foco fechado.</p>		<p>Onipresença.</p>
<p>GR 39 VARA ELÉTRICA 3 ORÁCULO ESQUERDA BORDA FD DR</p>		
<p>Elipso com íris sem filtro</p>		<p>Foco fechado</p>
<p>GR 40 VARA ELÉTRICA 3 ORÁCULO FR BORDA FD CTRO</p>		
<p>Elipso com íris sem filtro.</p>		<p>Foco fechado</p>

<p>GR 41 VARA ELÉTRICA 4 ORÁCULO PINO</p>		
	<p>Elipso com íris sem filtro.</p>	<p>Pino fechado</p>
<p>GR 42 CONTRA FRESNEL VARA 4</p>		
	<p>Contra Luz Fresnel sem filtro</p>	<p>Luz mais dura, evidenciando conflito. Usada também no momento das laterais móveis.</p>
<p>GR 43 TORRES MÓVEIS LATERAIS</p>		
	<p>Torres móveis com par 64 foco 5</p>	<p>Simulação de um "ringue"</p>

6.5 Agrupamento dos canais e relação de grupos para gravação das memórias

Para facilitar na adaptação dos Projetos de Iluminação quando mudamos de teatro, o ideal é trabalhar na planta de luz com canais. Na planta de Lub Dub os números dos canais se referem aos circuitos onde os projetores estão localizados fisicamente no palco do TCA. Estes circuitos estão conectados ao *dimmers* e estes conectados à mesa de luz. Cada teatro, porém, tem uma

numeração de circuitos diferente, então o que se deve fazer é adaptar a numeração dos canais. Esta operação se chama *Softpatch*¹³⁷ ou "patching".

O espetáculo Lub Dub no palco do Teatro Castro Alves, tem o canal 2 da planta se referindo ao projetor da varanda e seu número de circuito é o 362. Substituímos o número 362 pelo número referente ao projetor de qualquer teatro no *softpatch* da mesa de luz que estivermos usando para realizar a troca o circuito e assim por diante. Os canais são usados para fazer os grupos de acordo com o pensamento da concepção artística.

O *softpatch* precisa ser feito para todos os canais. Assim podemos usar os grupos para fazer a gravação das memórias mais rapidamente. O grupo 2, por exemplo, na tabela a seguir, se refere aos canais da "luz de frente" na varanda. Abaixo a tabela do agrupamento de canais do Lub Dub no TCA.

AGRUPAMENTO DE CANAIS	
Grupo	Canais
GR 1 FR PC PALCO VARA 3	90, 96, 106, 112
GR 2 CTB FRENTE VARANDA	2, 4, 6, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 19, 21, 23
GR 3 CORREDOR DE FRENTE VARANDA	12, 13
GR 4 CTB PARADA MENINAS	25, 26, 27, 29
GR 5 DANÇARINA FINAL	28
GR 6 ORÁCULO FINAL	30
GR 7 CTB DIAGONAL ESQ	31, 32, 70, 71, 147, 148
GR 8 CTB DIAGONAL DR	42, 43, 73, 74, 136, 137
GR 9 CTB PINOS INICIO	33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41
GR 10 CTB PINO CENTRAL INICIO	37
GR 11 CTB CORREDOR DE CIMA 1	44, 45, 55, 56
GR 12 CTB CORREDOR CIMA 2	60, 64, 80, 84
GR 13 CORREDOR DE CIMA 3	85, 89, 113, 118
GR 14 FOCO HOMENS	47, 48, 52, 53
GR 15 CTB CONTRA VARA 2 ELETRICA	61, 62, 63, 81, 82, 83
GR 16 CTB CONTRA VARA 2 ELÉTRICA	66, 67, 68, 76, 77, 78
GR 17 CTO VARA 3 ELÉTRICA	86, 87, 88, 115, 116, 117
GR 18 CTB VARA 3 ELÉTRICA	92, 93, 94, 108, 109, 110
GR 19 CTB VARA 4 ELÉTRICA MEIO	126, 127, 128
GR 20 CTB CONTRA VARA 4 ELETRICA	119, 120, 121, 133, 134, 135

¹³⁷ Softpacht, processo de conectar circuitos, dimmers e canais de uma maneira que torne sua operação lógica e conveniente é chamado de "patching".

GR 21 FRESNEL VARA 4	138, 139, 141, 143, 145, 146
GR 22 CTO CONTRA VARA 4 ELÉTRICA	123, 124, 130, 131, 132
GR 23 CTB INÍCIO 1	140, 144
GR 24 CTB INÍCIO 2	125, 129
GR 25 CTB INÍCIO 3	98, 104
GR 26 CTB LAT 1 PAR 64	150, 155
GR 27 CTB LAT 2 PAR 64	151, 156
GR 28 CTB LAT 3 PAR 64	152, 157
GR 29 CTB LAT 4 PAR 64	153, 158
GR 30 CTB LAT 5 PAR 64	154, 159
GR 31 LAT 1 ELIPSO	160, 165
GR 32 LAT 2 ELIPSO	161, 166
GR 33 LAT 3 ELIPSO	162, 167
GR 34 LAT 4 ELIPSO	163, 168
GR 35 LAT 5 ELIPSO	164, 169
GR 36 CTB PINO ESTRELA VARA	50
GR 37 CTB PINO ESTRELA VARA 2	72
GR 38 CHAO ORÁCULO	149
GR 39 CTB ESQ ORÁCULO	114
GR 40 CTB ORÁCULO FR	101
GR 41 ORÁCULO PINO	142
GR 42 CONTRA BR VARA 2	65, 69, 75, 79
GR 43 TORRES MÓVEIS LATERAIS	172,173
GR 44 CTB PINOS DIAMANTE	37,72,55,57
GR 45 TORRES MÓVEIS	282,284,286,288
GR 46 CONES 1 SEQUENCIA VARA MANUAL 2 DR/ESQ	36,38
GR 47 CONES 2 SEQUENCIA VARA MANUAL 2 DR/ESQ	35,39
GR 48 CONES 3 SEQUENCIA VARA MANUAL 2 DR/ESQ	34,40
GR 49 CONES 4 SEQUENCIA VARA MANUAL 2 DR/ESQ	43,41
GR 50 TORRES LATERAIS FUNDO	170,171
GR 51 FILAS	37,50,58,72

RELAÇÃO DE GRUPOS PARA GRAVAÇÃO DAS MEMÓRIAS
<p>Frente</p> <p>Grupo 1 – Frente palco vara 3elétrica canais: 90,96,106,112</p> <p>Grupo 2 – Frente varanda: canais 2,4,6,7,9,11,14,16,19,21,23</p>
<p>Corredores</p> <p>Grupo 11 – Corredor de cima vara 1 elétrica, canais: 44,45,55,56</p> <p>Grupo 12 – Corredor de cima vara 2 elétrica, canais: 60,64,80,84</p> <p>Grupo 13 – Corredor de cima vara 3 elétrica, canais: 85,89,113,118</p>
<p>Laterais</p> <p>Grupo 26 – Lateral 1 Par 64 foco 5, canais: 150,155</p> <p>Grupo 27 - Lateral 2 Par 64 foco 5, canais: 151,156</p> <p>Grupo 28 – Lateral 3 Par 64 foco 5, canais: 152,157</p>

<p>Grupo 29 – Lateral 4 Par 64 foco 5, canais: 153,158</p> <p>Grupo 30 – Lateral 5 Par 64 foco 5, canais: 154,159</p>
<p>Laterais</p> <p>Grupo 31 – Lateral Elipsoidal 1, canais: 160,165</p> <p>Grupo 32 – Lateral Elipsoidal 2, canais: 161,166</p> <p>Grupo 33 – Lateral Elipsoidal 3, canais: 162,167</p> <p>Grupo 34 – Lateral Elipsoidal 4, canais: 163,168</p> <p>Grupo 35 – Lateral Elipsoidal 5, canais: 164,169</p>
<p>Contra Par foco 5 CTB</p> <p>Grupo 15 vara elétrica 2, canais 61,62,63,81,82,83</p> <p>Grupo 16 vara elétrica 2, canais: 66, 67,68,76,77,78</p> <p>Grupo 18 vara elétrica 3, canais: 92,93,94,108,109,110</p> <p>Grupo 19 vara elétrica 3, canais: 126,127,128</p> <p>Grupo 20 vara elétrica 4, canais: 119,120,121,133,134,135</p>
<p>Contra Par foco 5 CTO</p> <p>Grupo 17 vara elétrica3, canais: 86,87,88,115,116,117</p> <p>Grupo 22 vara elétrica 4, canais: 122,123,124,130,131,132</p>
<p>Sequência Início</p> <p>Grupo 23, canais: 140,144</p> <p>Grupo 24, canais:125,129</p> <p>Grupo 25, canais: 98,104</p>

<p>Sequência focos vara 2 manual</p> <p>Grupo 10 pino central vara manual 2, canal: 37</p> <p>Grupo 46 pino 1, dr/esq vara manual 2</p> <p>Grupo 47 pino 2, dr/esq vara manual 2</p> <p>Grupo 48 pino 3, dr/esq vara manual 2</p> <p>Grupo 49 pino 4, dr/esq vara manual 2</p>
<p>Contra Luz Fresnel</p> <p>Grupo 21 vara 4, canais: 138,139,141,143,145,146</p> <p>Grupo 42 vara 2, canais: 91,95,97,105,107,111</p>
<p>Corredor frente varanda</p> <p>Grupo 3 canais: 12,13</p>
<p>Foco fechado frente 4 dançarinas</p> <p>Grupo 4 canais: 25,26,27,29</p>
<p>Oráculo</p> <p>Grupo 6 foco final, canal: 30</p> <p>Grupo 41 foco pino, canal: 142</p> <p>Grupo 38 chão, canal: 149</p> <p>Grupo 39 foco esquerda, canal: 114</p> <p>Grupo 40 foco frente meio</p>
<p>Homens giram no eixo</p> <p>Grupo 14 canais:47,48,52,53</p>
<p>Grupo 9 Pinos grupo início, canais: 33,34,35,36,38,39,40,41</p> <p>Grupo 10 Pino Central, canal: 37</p>
<p>Diagonais</p> <p>Grupo 7 Diagonal esquerda, canais: 31,32,70,71,147,148</p> <p>Grupo 8 Diagonal direita, canais: 42,43,73,74,136,137</p>
<p>Bailarina Final</p> <p>Grupo 5, canal: 28</p>
<p>Diamante</p> <p>Grupo 44 pinos, canais: 37,72,55,57</p>
<p>Solo fechado frente do centro</p> <p>Grupo 45, canal: 58</p>
<p>Foco Centro</p> <p>Grupo 42, canais: 65,69,75,79</p>
<p>Fila</p> <p>Grupo 51</p>
<p>Torres móveis</p> <p>Grupo 45 fundo, canais: 282, 284</p> <p>Torres móveis</p> <p>Grupo 50 frente, canais:286,288</p>

6.6 Roteiro de memória do espetáculo Lub Dub

No roteiro abaixo algumas memórias foram retiradas. Isso acontece na evolução das apresentações, quando percebemos que não são mais necessárias.

PROGRAMAÇÃO DA MEMÓRIAS NA MESA DE LUZ ESPETÁCULO LUB DUB

MEMÓRIA	DEIXA	GRUPOS	TEMPO ENTRADA	TEMPO SAIDA	OBSERVAÇÕES
1	Black out				Abre cortina com a memória 2
2	(Início 1) Efeito já está quando a cortina abre	GR 23 30% ↑	10"	15"	Bailarinos no centro fundo se movimentando no lugar
3	Descida do grupo (Início 2)	GR 24 30% ↑ GR 23 30% ↓	06"	10"	Deixa visual acompanhar movimento do grupo para frente
4	Sequência descida (Início 3)	GR 25 30% ↑ GR 24 30% ↓	06"	08"	Deixa Visual acompanhar movimento do grupo
5	XXXXXXXXX				
6	Grupo no centro	Canais 44, 56 60% ↑ GR 31 60%	0"	02"	Grupo chega no centro vira de frente rápido
7	Giram, se espalham rapidamente para o fundo do palco. Batida Música	Gr 26 → 30 40% ↑ GR 11 60% ↓ GR 31 60%	6"	0"	Atenção rápido deixa visual Laterais Elipso CTB
8	Dançarino/a no centro Pino 1	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada dançarino/a
9	Dançarino/a corre para trás. Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ Saí GR 10. ↓	0"	2"	
10	Dançarino/a no centro Pino 1	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
11	Dançarino/a corre para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ Saí GR 10. ↓	0"	2"	
12	2 Dançarinos/as nos pinos 2 dr/esq.	GR 46 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
13	Dançarinos/a correm para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ Saí GR 46 ↓	0"	2"	
14	2 Dançarinos/as nos pinos 2, dr/esq.	GR 46, 100% ↑ Gr 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
15	Dançarinos/a correm para trás	GR 26 → 30 20% ↑	0"	2"	

	Batida Música	GR 46, ↓			
16	4 Bailarinos/as nos pinos 2,4	GR 46,48 100% ↑ GR 2 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
17	Bailarinos/as correm para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	2"	
18	Bailarino/a pino centro	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
19	Bailarino/a corre para trás Batida Música	Gr 2 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	2"	
20	4 Bailarinos/as nos pinos ,2 e 4 dr/esq.	GR 46, 48 100% ↑ Gr 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
21	Bailarinos/as correm para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 46, 48 ↓	0"	2"	
22	5 Bailarinos/as nos pinos 1,3,5 dr/esq	GR 10,47,49 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
23	Bailarinos/as correm para trás Batida Música	Gr 26 → 30 20% ↑ GR 10,47,49 ↓	0"	2"	
24	4 Bailarinos/as nos pinos ,2 e 4 dr/esq.	GR 46,48 100% ↑ GR 2 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
25	Bailarinos correm para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 46,48 ↓	0"	2"	
26	Bailarino/a pino centro	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
27	Bailarinos/as correm para trás Batida Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	2"	
28	4 Bailarinos formam fila	GR 51 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	2"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
29	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 51 ↓	0"	2"	
30	2 Bailarinos/as nos pinos 2 dr/esq.	GR 46 ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
31	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 46 ↓	0"	1"	
32	4 Bailarinos/as nos pinos ,2 e 4 dr/esq.	GR 46, 48 100% ↑ GR 2 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
33	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 2 → 30 20% ↑ GR 46,48 ↓	0"	1"	
34	2 Bailarinos/as nos pinos 1 dr/esq.	GR 46 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a

35	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26 → 30 20% GR 46 ↓	0"	1"	
36	4 Bailarinos/as em forma diamante	GR 44 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
37	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26 → 30 20%↑ GR 44 100% ↓	0"	1"	
38	2 Bailarinos/as nos pinos 1 dr/esq.	GR 46 100% ↑ GR 26→ 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
39	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26→ 30 20% ↑ GR 46 ↓	0"	1"	
40	5 Bailarinos/as nos pinos centro, 1 3 e5 dr/esq.	GR 10,47,49 100%↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
41	Bailarinos/as correm para trás 2 Batidas Música	GR 26 → 30 20% ↑ GR 10,47,49 ↓	0"	1"	
42	Bailarino/a pino centro	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
43	Bailarino/a corre para trás 2 Batidas Música	Gr 26 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	1"	
44	2 Bailarinos/as nos pinos 1 dr/esq.	GR 46 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
45	Bailarinos/as correm para trás 3 Batidas Música	Gr 26 → 30 20% ↑ GR 46 ↓	0"	1"	
46	Bailarino/a pino centro	GR 10 100% ↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
47	Bailarino/a corre para trás 3 Batidas Música	Gr 26 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	1"	
48	Bailarino/a pino centro	GR 10 100% ↑ Gr 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
49	Bailarino/a corre para trás 3 Batidas Música	Gr 26 → 30 20% ↑ GR 10 ↓	0"	1"	
49.1	5 Bailarinos/as nos pinos 1 ctro, 3 dr/esq e 5 dr/esq	GR 10,47,49 100%↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a
49.2	Bailarinos/as correm para trás 3 Batidas Música	Gr 2 → 30 20% ↑ GR 10,47,49 ↓	0"	1"	
49.3	5 Bailarinos nos pinos 1 ctro, 3 dr/esq e 5 dr/esq	GR 10,47,49 100%↑ GR 26 → 30 20%	0"	1"	Atenção dar o efeito na chegada do dançarino/a

49.4	Bailarinos andam para trás lentamente	GR 26 → 30 20% ↑ GR 10,47,49 ↓	0"	1"	
50	Grupo vai para fundo direita (FD DR) Efeito finaliza na chegada do grupo	GR 7 70% ↑	5"		Retira o canal da frente do grupo 7 da diagonal 31 e 32
51	Movimento do grupo na diagonal. Dar o efeito quando o grupo começa a chegar no centro.	GR 7 70% ↑	8"		Complemento diagonal Grupo 7 completo
52	XXXXXXXX				
53	Grupo começa a andar para trás	GR 7 70% ↑ Canal 50,94	8"	6"	
54	Grupo sai do palco ficam 4 dançarinas	GR 15, 18, 19 100% ↑ GR 11 40% GR 31 60% GR 7 ↓	6"		
55	Solo dançarina Na entrada da Música	GR 15, 16 100% ↑ GR 11 70% GR 31 60% GR 18,19 ↓	6"		
56	Entrada Homens	GR 11 ↑ GR 12 GR 31 GR 32 GR 15, 16,19,20	3"		
57	No sino Giro 1 Pino	GR 10 pino 100% ↑ GR 11 ↓ GR 12 GR 31 GR 32 GR 15, 16,19,20	0"		
58	2	Canal 47 ↑	0"		
59	3	Canal 43 ↑ Canal 47 ↓	0"		
60	4 Todos Giros	GR 46 100% ↑ Canal 43 ↓	0"		
61	XXXXXXXX				
62	Saída dos pinos entrada grupos Abre luz geral	GR 11,12,13 80% ↑ GR 31 →35 80% GR 15 → 20 80% GR 46 ↓	6"		Abre luz geral
63	Grupo vai para diagonal fundo esquerda	Canal 132,133 80% ↑ GR 34, 35 40% GR 11,12,13 ↓ GR 31 →35 GR 15 → 20	6"		Fundo Diagonal esquerda
64	Grupo se move	GR 31 → 35 100% ↑ Canal 132,133 ↓	6"		
65	Entrada homens	GR 32,33 100% ↑	5"		

		GR 18 100% GR 12 80% GR 31,34,35 40%			
66	4 Dançarinas mulheres na frente	GR 4 100% ↑ GR 32,33 ↓ GR 18 GR 12 GR 31,34,35	2"		O efeito tem que chegar junto com as bailarinas no foco
67	Giram	GR 4 100% ↑ GR 11 80% GR 31 60%	5"		
	Oráculo começa a cantar	GR 40 30% ↑ GR 38 60%			Atenção, entrada manual, não está na programação. Mantem acesa na sequência das memórias
68	Dançarinas vão para trás	GR 32,33 100% ↑ GR 18 100% GR 12 80% GR 31,34,35 40% GR 4 ↓ GR 11	4"		
69	Entrada bailarino sozinho	Grupo 3 100% ↑ GR 32,33 ↓ GR 18 GR 12 GR 31,34,35	5"		Rua
70	xxxxxxxxx				
71	Entrada todo grupo	GR 31 → 35 100% ↑ Grupo 3 ↓	6"		
72	xxxxx				
73	xxxxx				
74	xxxxx				
75	Entrada Dançarino	GR 15 → 20 100% ↑ GR 31 → 35 100%	6"		Grupo sai
76	Dançarino senta	GR 45 100% ↑ GR 15 → 20 ↓ GR 31 → 35	0"		Atenção Deixa visual. Efeito sem tempo. Retira foco Oráculo
77	Dançarino levanta	GR 12 100% ↑ GR 32 100%	5"		
78	Entrada 2 dançarinos no corredor central	GR 32,33,34 80% ↑ GR 12 100% GR 32 100%	8"		
79	Dançarinos vão para o fundo	GR 11 → 13 80% ↑	8"		
	Oráculo chão	GR 38 40% ↑			Atenção esta entrada é manual, não está na programação.
	Oráculo pino na sequência	Gr 41 60% ↑ GR 38 20% ↑			Atenção esta entrada é manual, não está na programação.
80	Grupo gira todos juntos	GR 31, → 35 80% ↑ GR 11 → 13 ↓ GR 11 → 13	5"		

	Saída oráculo no início dos socos				Retirar pino oráculo
	Sequência de socos 1	GR 20 100% ↑ GR 18 100% GR 16 100% GR 15 100% GR 17 100%			Alternar os grupos de par CTB em cada socio. Esta sequência é manual acionada nas teclas dos <i>faders</i> (Bumps) Durante este momento as laterais da memória 80 seguem acesas
	Sequência de socos 2	Grupo 15,16 100% ↑ Grupo 18,19 100% Grupo 20 100%			Reação do bailarino, Os grupos de pares entram por vara
81	Entrada das torres móveis manipuladas pelos bailarinos/as Música forte	GR 45,50 80% ↑	5"		Já entram acesas
	Oráculo	Gr 40 80% ↑			Atenção, entrada manual, não está na programação. Mantem acesa na sequência das memórias
82	Grupo todo se levanta	GR 17,22 100% ↑ GR 45,50 80% ↑	5"		Contras Par 64 CTO
83	Casais saem do círculo central	GrR26,27 80% ↑ GR 45,50 80% ↑	3"		
84	Dançarina só no palco	GR 45, 80% ↑ GR 17,22 ↓ Gr 26,27 GR 50	5"		Todos saem Saída torre da frente
85	Dançarina vem para frente na frente	Canais 11 e 14 80% ↑ GR 11 100% GR 45, 80% GR 10 100%	5"		
85.1	Dançarina volta para trás	GR 45, 80% ↑ Canais 11 e 14 ↓ GR 10	3"		
85.2	Entrada dançarinas	GR 11 80% ↑ GR 26 80% GR 45, 80%	3"		
86	Todas na frente	Canais 11 e 14 60% ↑ GR 10,46 80% GR 15 80% GR 45, 80%	3"		
87	Dançarinas em linha na frente	GR 10,46, 47 80% ↑ GR 15 80% GR 45, 80% Canais 11 e 14 60% ↓ GR 15 80%	3"		
88	xxxxxxx				
89	Voltam para trás	CANAL 48,52 ↑ Canais 11 e 14 60% GR 45, 80% GR 10,46, 47 80% ↓	3"		
89.1	Voltam para frente	Canais 11 e 14 60% ↑ GR 10,46 80%	3"		

		GR 15 80% GR 45, 80%			
		CANAL 48,52 ↓			
90	Saída das torres entrada bailarino/a	GR 3 100% ↑ GR 45, 80% ↓ Canais 11 e 14 60% GR 10,46 80% GR 15 80% GR 45, 80%	5"		
91	Entrada homens, bailarinos vai para trás	GR 31→35 80% ↑ GR 15,16,18,19,20 40%	5"		
92	Dançarinos/as deitam na frente	GR 3 100% ↓ GR 31 80% ↑ GR 11 30%	5"		Cena com os microfones
		GR 32→35 80% ↓ Gr 15,16,18,19,20 40%			
92.1	Entrada grupo	GR 31 80% ↑ GR 11 60%	10"		
	Oráculo na direita do palco	GR 39 ↑	5"		Atenção esta entrada é manual, não está na programação. Mantém acesa na sequência das memórias
93	Junto com o Oráculo	GR 31→35 40% ↑ GR 11,12,13 30%	5"		
94	Salto só Gilmar esquerda	GR 31→35 40% ↑	0"		Blackout fica só Oráculo
95	Descida de Gilmar	GR 31→35 30% ↑	5"		
	Oráculo sai do foco	GR 39 ↓			Retira GR 39 na saída do Oráculo do foco
97	xxxxxxxxxxx				
98	Foco frente Oráculo	GR 6 60% ↑ GR 31 → 35 30%	12"		
99	Foco Bailarina final	GR 5 40% ↑ GR 31 → 35 30% ↓	5"		Espera a dançarina ser colocada no lugar
100	Blackout	GR 5 40% ↓	12"		Blackout Final
101	Agradecimento	GR 32→35 80% ↑ GR 1 60% GR 11 → 13 80%	6"		
102	Blackout	GR 32→35 80% ↓ GR 1 60% GR 11 → 13 80%	12"		
103	Agradecimento	GR 32→35 80% ↑ GR 1 60% GR 11 → 13 80%			
104	Blackout	GR 32→35 80% ↓ GR 1 60% GR 11 → 13 80%			

6.7 A materialidade do espetáculo Lub Dub

Nunca haverá uma luz perfeita, a relação da iluminadora com o espetáculo é muito íntima, e por não sermos perfeitos, a luz nos traduz. A seguir um pouco da minha concepção artística em Lub Dub, minha leitura, meu olhar, minha sensação e sensibilidade. Essas fotos são do meu arquivo pessoal, do Diretor Antrifo Sanches, da Bailarina Ticiano Garrido e do Fotógrafo Fábio Bouzas.



Figura 40 - Foto dos grupos 15,16,18,19,20.
Com filtro $\frac{1}{2}$ CTB transformando 3200 Kelvin em 4100 Kelvin. Luz mais fria.



Figura 41 - Foto grupos 17 e 22 $\frac{1}{2}$ CTO transformando 3200 Kelvin em 2700 Kelvin
Grupos 45 e 50, sem filtro



Figura 42 - Foto do grupo 5, 3200 Kelvin sem filtro



Figura 43 - Foto do grupo 11, com filtro $\frac{1}{2}$ CTB transformando 3200 Kelvin em 4100 Kelvin. Luz mais fria.
Grupo 23, sem filtro 3.200 Kelvin



Figura 44 - Frente, foco fechado sem filtro



Figura 45 - Pino grupo 45, sem filtro

Encontro 7 – Encontro comigo mesma

Fazem exatos 41 anos desde aquele primeiro encontro. Apenas a partir desse trabalho de dissertação que pude ter a real dimensão do que representa essa linha do tempo, dimensão de mim e dos 40 anos de minha carreira. Eu mesma nunca havia feito nenhum tipo de reflexão acerca de minha trajetória na cultura, nos teatros e na iluminação.

Aquele primeiro encontro que mudou completamente meu curso, e que me proporcionaria uma vida de aventuras, riquíssima, de outros encontros e lugares. Foi um “sim” para um convite tão inusitado, cheguei a ter um pequeno momento de agonia quando pensei: e se eu tivesse dito não? Aliviei-me assim que me recobrei: foi um sim! Olhando agora de lá, de mais de 40 anos dessa estrada, diria que cheguei até aqui sem nunca ter pensado em como, quando, sem saber onde me levaria, fui apenas fazendo, andando na direção que se mostrava, cada dia diferente do outro, um novo projeto, um novo desafio.

O PRODAN me presenteou com sua luz, me deu a oportunidade de parar, analisar, estudar sobre como construí minha carreira, de onde parti e onde cheguei. Essa luz que educou meu olhar, para me ver e entender o propósito do meu trabalho como artista, assim também, de como posso devolver um pouco de tudo que recebi. Não tenho dúvidas que o mestrado mudou a forma como me vejo hoje. Nunca tive a pretensão de chegar a esse ou aquele lugar, mas o que sei agora é que cheguei a este lugar importante, consistente, tenho uma participação relevante na cultura, uma carreira consolidada e como artista tenho contribuído como posso.

O Programa me trouxe esse conceito importante sobre a “educação do olhar”, e ainda que antes eu tivesse alguma consciência do meu trabalho e de minhas responsabilidades artísticas, somo a essa consciência uma nova, a da importância de devolver para a sociedade. Quero devolver isso aqui nesse trabalho de dissertação, com a documentação completa, o “*paperwork*”, do espetáculo LubDub. Devolver ao Balé do Teatro Castro Alves a memória dessa luz. Devolver àqueles que tiverem curiosidade e interesse de aprender sobre meu processo criativo na iluminação dessa coreografia.

Compartilho aqui, uma ferramenta inclusiva e acessível, em forma de um manual ilustrado passo a passo do fazer da documentação desse espetáculo. Que cada um possa a partir dele, se instrumentalizar para iniciar seus próprios processos criativos, desenhar e criar a documentação necessária, salvaguardando a memória de seus espetáculos, sendo esta memória usada nas suas montagens e remontagens.

Hoje tenho a concreticidade de minha consciência sobre a importância de documentar meus projetos de iluminação e de deixá-los disponíveis. Quero compartilhar essa consciência, para que outros possam compreender a necessidade de ter uma memória artística de cada projeto. Uma documentação mais detalhada e mais completa possível. Espero que de alguma forma essa pesquisa possa ser útil à outras pessoas: estudantes; iluminadores; técnicos; encenadores; curiosos. Quero compartilhar principalmente dessa importância, para que tenhamos memória de cada espetáculo, e que tenham registros suas histórias.

Como disse anteriormente, sempre fui da prática, do aprender fazendo, não tive cursos, nem aulas de iluminação, meus professores foram os que já citei, como por exemplo, Erico Allata e o ver do fazer dos outros. Naquele início era o que eu tinha, então agarrei o que pude e me tornei uma autodidata. Dedico o trabalho também àqueles que se interessam pela iluminação cênica, que possa ajudá-los a iniciar nos seus processos. O PRODAN me fez pensar nos meus próprios processos e me fez perceber a grande diferença daquele que pesquisa na busca de se instrumentalizar de conhecimentos. Da minha pesquisa tirei o melhor ensinamento, o aprendizado nunca acaba. Não estamos prontos.

Não apenas precisamos aprender a documentar nossos projetos, mas precisamos aprender também a decifrar a documentação criadas por outros, e, portanto, reafirmo a grande importância de continuar estudando, se profissionalizar e estar atualizado da tecnologia disponível. Meu objeto de pesquisa é apenas um começo, mostra que é possível e traz de maneira contextualizada, a importância de se ter memória, memória em forma de documento. O propósito do meu trabalho foi alcançado nesse sentido, do fazer consciente, de instrumentalizar para decifrar, de documentar para salvaguardar a memória.

Doando e recebendo, ensinando e aprendendo. Sou hoje mais consciente de quem sou, de como cheguei até aqui, e de como quero continuar.

ANEXOS

INSTRUMENT SCHEDULE

#	Type	Color	Channel
	DN205		
	DN205		
	F201		
	C203		
	15-30° Source Four Zoom		
	par64nsp		
	par64wfl		
	DW54		

CHAO

#	Type	Color	Channel
	F101	n/c	149

#	Type	Color	Channel
	DN205		

SR Boom # 2

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	156
2	36° Source Four		166

SL Boom #5

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	154
2	36° Source Four		164

SL Boom #4

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	153
2	36° Source Four		163

SL Boom #3

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	152
2	36° Source Four		162

SL Boom #2

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	151
2	36° Source Four		161

SR Boom #5

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	159
2	36° Source Four		169

SR Boom #4

#	Type	Color	Channel

1	par64wfl	2020	158	
2	36° Source Four			168

SR Boom #3

#	Type	Color	Channel	
1	par64wfl	2020	157	
2	36° Source Four			167

SR Boom # 1

#	Type	Color	Channel	
1	par64wfl	2020	155	
2	36° Source Four			165

SL Boom #1

#	Type	Color	Channel	
1	par64wfl	2020	150	
2	36° Source Four			160

Vara cenário

#	Type	Color	Channel	
1	par64nsp	2020	57	
2	26° Source Four LED	n/c		58
3	par64nsp	2020	59	

VARANDA

#	Type	Color	Channel	
1	DN205	2020	1	
2	DN205	2020	2	
3	DN205	2020	3	

...VARANDA

#	Type	Color	Channel	
4	DN205	2020	4	
5	DN205	2020	5	
6	DN205	2020	6	
7	DN205	2020	7	
8	DN205	2020	8	
9	DN205	2020	9	
10	DN205	2020	10	
11	DN205	2020	11	
12	DN205	2020	12	
13	DN205	2020	13	
14	DN205	2020	14	
15	DN205	2020	15	
16	DN205	2020	16	
17	DN205	2020	17	
18	DN205	2020	18	
19	DN205	2020	19	
20	DN205	2020	20	
21	DN205	2020	21	
22	DN205	2020	22	
23	DN205	2020	23	
24	DN205	2020	24	

Vara cenário

#	Type	Color	Channel
1	par64wfl	2020	31
2	par64wfl	2020	32
3	par64nsp	2020	33
4	par64nsp	2020	34
5	par64nsp	2020	35
6	par64nsp	2020	36
7	par64nsp	2020	37
8	par64nsp	2020	38
9	par64nsp	2020	39

...Vara cenário

#	Type	Color	Channel
10	par64nsp	2020	40
11	par64nsp	2020	41
12	par64wfl	2020	42
13	par64wfl	2020	43

2 Electrica Proscênio

#	Type	Color	Channel		
1	15-30° Source Four Zoom			2020	25
2	15-30° Source Four Zoom			2020	26
3	15-30° Source Four Zoom			2020	27
4	26° Source Four LED	n/c		28	
5	15-30° Source Four Zoom			2020	29
6	26° Source Four LED	n/c		30	

1 Elétrica

#	Type	Color	Channel
1	DW54	2020	44
2	DW54	2020	45
3	C101	n/c	46
4	C101	n/c	47
5	C101	n/c	48
6	par64nsp	2020	49
7	par64nsp	2020	50
8	par64nsp	2020	51
9	C101	n/c	52
10	C101	n/c	53
11	C101	n/c	54
12	DW54	2020	55
13	DW54	2020	56

2 Elétrica

#	Type	Color	Channel
1	DW54	2020	60
2	par64wfl	2020	61
3	par64wfl	2020	62

...2 Elétrica

#	Type	Color	Channel
---	------	-------	---------

4	par64wfl	2020	63
5	DW54 2020	64	
6	F101 n/c	65	
7	par64wfl	2020	66
8	par64wfl	2020	67
9	par64wfl	2020	68
10	F101 n/c	69	
11	par64nsp	2020	70
12	par64nsp	2020	71
13	par64nsp	2020	72
14	par64nsp	2020	73
15	par64nsp	2020	74
16	F101 n/c	75	
17	par64wfl	2020	76
18	par64wfl	2020	77
19	par64wfl	2020	78
20	F101 n/c	79	
21	DW54 2020	80	
22	par64wfl	2020	81
23	par64wfl	2020	82
24	par64wfl	2020	83
25	DW54 2020	84	

3 Electrica

#	Type	Color	Channel
1	DW54 2020		85
2	par64wfl	2120	86
3	par64wfl	2120	87
4	par64wfl	2120	88
5	DW54 2020		89
6	C101 n/c		90
7	F101 n/c		91
8	par64wfl	2020	92

...3 Electrica

#	Type	Color	Channel
9	par64wfl	2020	93
10	par64wfl	2020	94
11	F101 n/c		95
12	C101 n/c		96
13	F101 n/c		97
14	par64wfl	2020	98
15	par64wfl	2020	99
16	par64wfl	2020	100
17	26° Source Four LED	n/c	101
18	par64wfl	2020	102
19	par64wfl	2020	103
20	par64wfl	2020	104
21	F101 n/c		105

22	C101	n/c	106	
23	F101	n/c	107	
24	par64wfl	2020	108	
25	par64wfl	2020	109	
26	par64wfl	2020	110	
27	F101		111	
28	C101	n/c	112	
29	DW54	2020	113	
30	26° Source Four LED	n/c	114	
31	par64wfl	2120	115	
32	par64wfl	2120	116	
33	par64wfl	2120	117	
34	DW54	2020	118	

4 Electrica

#	Type	Color	Channel	
1	par64wfl		2020	119
2	par64wfl		2020	120
3	par64wfl		2020	121
4	par64wfl		2120	122

...4 Electrica

#	Type	Color	Channel	
5	par64wfl		2120	123
6	par64wfl		2120	124
7	par64wfl		2020	125
8	par64wfl		2020	126
9	par64wfl		2020	127
10	par64wfl		2020	128
11	par64wfl		2020	129
12	par64wfl		2120	130
13	par64wfl		2120	131
14	par64wfl		2120	132
15	par64wfl		2020	133
16	par64wfl		2020	134
17	par64wfl		2020	135

5Electrica

#	Type	Color	Channel	
1	par64wfl		2020	136
2	par64wfl		2020	137
3	F101	n/c	138	
4	F101	n/c	139	
5	par64wfl		2020	140
6	F101		141	
7	26° Source Four LED	n/c	142	
8	F101		143	
9	par64wfl		2020	144
10	F101	n/c	145	
11	F101	n/c	146	

12	par64wfl	2020	147
13	par64wfl	2020	148

CIRCUIT LIST

Channel	Position	#	Type
		DN205	
		DN205	
		F201	
		C203	
		15-30° Source Four Zoom	
		par64nsp	
		par64wfl	
		DW54	
		DN205	
58	Vara cenário	2	26° Source Four LED
			Watts: 13380
Circuit: 33			
Channel	Position	#	Type
51	1 Elétrica	8	par64nsp
			Watts: 1000
Circuit: 34			
Channel	Position	#	Type
50	1 Elétrica	7	par64nsp
			Watts: 1000
Circuit: 35			
Channel	Position	#	Type
52	1 Elétrica	9	C101
			Watts: 1200
Circuit: 37			
Channel	Position	#	Type
53	1 Elétrica	10	C101
			Watts: 1200
Circuit: 41			
Channel	Position	#	Type
54	1 Elétrica	11	C101
			Watts: 1200
Circuit: 44			
Channel	Position	#	Type
49	1 Elétrica	6	par64nsp
			Watts: 1000
Circuit: 46			
Channel	Position	#	Type
48	1 Elétrica	5	C101
			Watts: 1200

Circuit: 48

Channel	Position	#	Type
47	1 Eléctrica	4	C101

Watts: 1200

Circuit: 49

Channel	Position	#	Type
55	1 Eléctrica	12	DW54

Watts: 500

Circuit: 50

Channel	Position	#	Type
46	1 Eléctrica	3	C101

Watts: 1200

Circuit: 51

Channel	Position	#	Type
56	1 Eléctrica	13	DW54

Watts: 500

Circuit: 56

Channel	Position	#	Type
45	1 Eléctrica	2	DW54

Watts: 500

Circuit: 60

Channel	Position	#	Type
44	1 Eléctrica	1	DW54

Watts: 500

Circuit: 65

Channel	Position	#	Type
73	2 Eléctrica	14	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 66

Channel	Position	#	Type
71	2 Eléctrica	12	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 67

Channel	Position	#	Type
74	2 Eléctrica	15	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 68

Channel	Position	#	Type
70	2 Eléctrica	11	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 69

Channel	Position	#	Type
75	2 Eléctrica	16	F101

Watts: 1200

Circuit: 70

Channel	Position	#	Type
69	2 Eléctrica	10	F101
Watts: 1200			
Circuit: 71			
Channel	Position	#	Type
76	2 Eléctrica	17	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 72			
Channel	Position	#	Type
68	2 Eléctrica	9	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 73			
Channel	Position	#	Type
77	2 Eléctrica	18	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 74			
Channel	Position	#	Type
67	2 Eléctrica	8	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 75			
Channel	Position	#	Type
78	2 Eléctrica	19	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 76			
Channel	Position	#	Type
66	2 Eléctrica	7	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 78			
Channel	Position	#	Type
65	2 Eléctrica	6	F101
Watts: 1200			
Circuit: 79			
Channel	Position	#	Type
79	2 Eléctrica	20	F101
Watts: 1200			
Circuit: 80			
Channel	Position	#	Type
64	2 Eléctrica	5	DW54
Watts: 500			
Circuit: 81			
Channel	Position	#	Type
80	2 Eléctrica	21	DW54
Watts: 500			

Circuit: 82
 Channel Position # Type
 63 2 Eléfrica 4 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 83
 Channel Position # Type
 81 2 Eléfrica 22 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 84
 Channel Position # Type
 62 2 Eléfrica 3 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 85
 Channel Position # Type
 82 2 Eléfrica 23 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 86
 Channel Position # Type
 61 2 Eléfrica 2 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 87
 Channel Position # Type
 83 2 Eléfrica 24 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 88
 Channel Position # Type
 60 2 Eléfrica 1 DW54
 Watts: 500

Circuit: 89
 Channel Position # Type
 84 2 Eléfrica 25 DW54
 Watts: 500

Circuit: 90
 Channel Position # Type
 72 2 Eléfrica 13 par64nsp
 Watts: 1000

Circuit: 93
 Channel Position # Type
 104 3 Electrica 20 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 94
 Channel Position # Type
 102 3 Electrica 18 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 95

	Channel	Position	#	Type
	105	3 Electrica	21	F101
	Watts: 1200			
Circuit: 96				
	Channel	Position	#	Type
	101	3 Electrica	17	26° Source Four LED
	106	3 Electrica	22	C101
	Watts: 1330			
Circuit: 97				
	Channel	Position	#	Type
	107	3 Electrica	23	F101
	Watts: 1200			
Circuit: 98				
	Channel	Position	#	Type
	100	3 Electrica	16	par64wfl
	Watts: 1000			
Circuit: 99				
	Channel	Position	#	Type
	108	3 Electrica	24	par64wfl
	Watts: 1000			
Circuit: 100				
	Channel	Position	#	Type
	98	3 Electrica	14	par64wfl
	Watts: 1000			
Circuit: 101				
	Channel	Position	#	Type
	110	3 Electrica	26	par64wfl
	Watts: 1000			
Circuit: 102				
	Channel	Position	#	Type
	97	3 Electrica	13	F101
	Watts: 1200			
Circuit: 103				
	Channel	Position	#	Type
	111	3 Electrica	27	F101
	Watts: 1200			
Circuit: 104				
	Channel	Position	#	Type
	95	3 Electrica	11	F101
	Watts: 1200			
Circuit: 105				
	Channel	Position	#	Type
	112	3 Electrica	28	C101
	Watts: 1200			
Circuit: 106				
	Channel	Position	#	Type

94	3 Electrica	10	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 107			
Channel	Position	#	Type
114	3 Electrica	30	26° Source Four LED
Watts: 130			
Circuit: 108			
Channel	Position	#	Type
92	3 Electrica	8	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 109			
Channel	Position	#	Type
115	3 Electrica	31	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 110			
Channel	Position	#	Type
91	3 Electrica	7	F101
Watts: 1200			
Circuit: 111			
Channel	Position	#	Type
116	3 Electrica	32	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 112			
Channel	Position	#	Type
88	3 Electrica	4	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 113			
Channel	Position	#	Type
117	3 Electrica	33	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 114			
Channel	Position	#	Type
86	3 Electrica	2	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 115			
Channel	Position	#	Type
113	3 Electrica	29	DW54
118	3 Electrica	34	DW54
Watts: 1000			
Circuit: 116			
Channel	Position	#	Type
85	3 Electrica	1	DW54
89	3 Electrica	5	DW54
Watts: 1000			

Circuit: 117
 Channel Position # Type
 127 4 Electrica 9 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 118
 Channel Position # Type
 126 4 Electrica 8 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 119
 Channel Position # Type
 128 4 Electrica 10 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 120
 Channel Position # Type
 125 4 Electrica 7 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 121
 Channel Position # Type
 129 4 Electrica 11 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 122
 Channel Position # Type
 124 4 Electrica 6 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 123
 Channel Position # Type
 130 4 Electrica 12 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 124
 Channel Position # Type
 123 4 Electrica 5 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 125
 Channel Position # Type
 131 4 Electrica 13 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 126
 Channel Position # Type
 122 4 Electrica 4 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 127
 Channel Position # Type
 132 4 Electrica 14 par64wfl
 Watts: 1000

Circuit: 128
 Channel Position # Type

121	4 Electrica	3	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 129			
Channel	Position	#	Type
133	4 Electrica	15	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 130			
Channel	Position	#	Type
120	4 Electrica	2	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 131			
Channel	Position	#	Type
134	4 Electrica	16	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 132			
Channel	Position	#	Type
119	4 Electrica	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 134			
Channel	Position	#	Type
144	5Electrica	9	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 136			
Channel	Position	#	Type
143	5Electrica	8	F101
Watts: 1200			
Circuit: 144			
Channel	Position	#	Type
142	5Electrica	7	26° Source Four LED
Watts: 130			
Circuit: 145			
Channel	Position	#	Type
147	5Electrica	12	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 146			
Channel	Position	#	Type
141	5Electrica	6	F101
Watts: 1200			
Circuit: 147			
Channel	Position	#	Type
148	5Electrica	13	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 148			
Channel	Position	#	Type
140	5Electrica	5	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 149

Channel	Position	#	Type
146	5Eletrica	11	F101

Watts: 1200

Circuit: 150

Channel	Position	#	Type
139	5Eletrica	4	F101

Watts: 1200

Circuit: 151

Channel	Position	#	Type
145	5Eletrica	10	F101

Watts: 1200

Circuit: 152

Channel	Position	#	Type
138	5Eletrica	3	F101

Watts: 1200

Circuit: 217

Channel	Position	#	Type
42	Vara cenário	12	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 218

Channel	Position	#	Type
31	Vara cenário	1	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 219

Channel	Position	#	Type
41	Vara cenário	11	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 220

Channel	Position	#	Type
32	Vara cenário	2	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 221

Channel	Position	#	Type
40	Vara cenário	10	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 222

Channel	Position	#	Type
34	Vara cenário	4	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 223

Channel	Position	#	Type
---------	----------	---	------

39	Vara cenário	9	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 224			
Channel	Position	#	Type
35	Vara cenário	5	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 225			
Channel	Position	#	Type
38	Vara cenário	8	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 226			
Channel	Position	#	Type
36	Vara cenário	6	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 227			
Channel	Position	#	Type
43	Vara cenário	13	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 228			
Channel	Position	#	Type
33	Vara cenário	3	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 230			
Channel	Position	#	Type
37	Vara cenário	7	par64nsp
Watts: 1000			
Circuit: 250			
Channel	Position	#	Type
151	SL Boom #2	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 251			
Channel	Position	#	Type
165	SR Boom # 1	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 252			
Channel	Position	#	Type
160	SL Boom #1	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 253			
Channel	Position	#	Type
155	SR Boom # 1	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 254			
Channel	Position	#	Type
150	SL Boom #1	1	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 255

Channel	Position	#	Type
166	SR Boom # 2	2	36° Source Four

Watts: 575

Circuit: 256

Channel	Position	#	Type
161	SL Boom #2	2	36° Source Four

Watts: 575

Circuit: 258

Channel	Position	#	Type
59	Vara cenário	3	par64nsp

Watts: 1000

Circuit: 259

Channel	Position	#	Type
156	SR Boom # 2	1	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 260

Channel	Position	#	Type
162	SL Boom #3	2	36° Source Four

Watts: 575

Circuit: 263

Channel	Position	#	Type
135	4 Electrica	17	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 265

Channel	Position	#	Type
109	3 Electrica	25	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 266

Channel	Position	#	Type
87	3 Electrica	3	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 267

Channel	Position	#	Type
167	SR Boom #3	2	36° Source Four

Watts: 575

Circuit: 268

Channel	Position	#	Type
93	3 Electrica	9	par64wfl

Watts: 1000

Circuit: 270

Channel	Position	#	Type
---------	----------	---	------

90	3 Electrica	6	C101
96	3 Electrica	12	C101
Watts: 2400			
Circuit: 271			
Channel	Position	#	Type
157	SR Boom #3	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 272			
Channel	Position	#	Type
99	3 Electrica	15	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 273			
Channel	Position	#	Type
159	SR Boom #5	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 274			
Channel	Position	#	Type
103	3 Electrica	19	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 275			
Channel	Position	#	Type
169	SR Boom #5	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 276			
Channel	Position	#	Type
152	SL Boom #3	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 277			
Channel	Position	#	Type
158	SR Boom #4	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 278			
Channel	Position	#	Type
137	5Electrica	2	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 279			
Channel	Position	#	Type
168	SR Boom #4	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 280			
Channel	Position	#	Type
136	5Electrica	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 281			
Channel	Position	#	Type
154	SL Boom #5	1	par64wfl

57	Vara cenário	1	par64nsp
Watts: 2000			
Circuit: 282			
Channel	Position	#	Type
163	SL Boom #4	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 284			
Channel	Position	#	Type
149	CHAO	F101	
Watts: 1200			
Circuit: 286			
Channel	Position	#	Type
153	SL Boom #4	1	par64wfl
Watts: 1000			
Circuit: 288			
Channel	Position	#	Type
164	SL Boom #5	2	36° Source Four
Watts: 575			
Circuit: 320			
Channel	Position	#	Type
12	VARANDA	12	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 321			
Channel	Position	#	Type
13	VARANDA	13	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 343			
Channel	Position	#	Type
14	VARANDA	14	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 345			
Channel	Position	#	Type
15	VARANDA	15	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 346			
Channel	Position	#	Type
11	VARANDA	11	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 347			
Channel	Position	#	Type
16	VARANDA	16	DN205
Watts: 2000			
Circuit: 348			
Channel	Position	#	Type
10	VARANDA	10	DN205
Watts: 2000			

Circuit: 349

Channel	Position	#	Type
17	VARANDA	17	DN205

Watts: 2000

Circuit: 350

Channel	Position	#	Type
9	VARANDA	9	DN205

Watts: 2000

Circuit: 351

Channel	Position	#	Type
18	VARANDA	18	DN205

Watts: 2000

Circuit: 353

Channel	Position	#	Type
19	VARANDA	19	DN205

Watts: 2000

Circuit: 354

Channel	Position	#	Type
7	VARANDA	7	DN205
8	VARANDA	8	DN205

Watts: 4000

Circuit: 355

Channel	Position	#	Type
20	VARANDA	20	DN205

Watts: 2000

Circuit: 356

Channel	Position	#	Type
6	VARANDA	6	DN205

Watts: 2000

Circuit: 357

Channel	Position	#	Type
21	VARANDA	21	DN205

Watts: 2000

Circuit: 358

Channel	Position	#	Type
5	VARANDA	5	DN205

Watts: 2000

Circuit: 359

Channel	Position	#	Type
22	VARANDA	22	DN205

Watts: 2000

Circuit: 360

Channel	Position	#	Type
3	VARANDA	3	DN205

4	VARANDA	4	DN205	
Watts: 4000				
Circuit: 361				
Channel	Position	#	Type	
23	VARANDA	23	DN205	
Watts: 2000				
Circuit: 362				
Channel	Position	#	Type	
2	VARANDA	2	DN205	
Watts: 2000				
Circuit: 363				
Channel	Position	#	Type	
24	VARANDA	24	DN205	
Watts: 2000				
Circuit: 364				
Channel	Position	#	Type	
1	VARANDA	1	DN205	
Watts: 2000				
Circuit: 381				
Channel	Position	#	Type	
28	2 Electrica Proscênio	4	26° Source Four LED	
Watts: 130				
Circuit: 383				
Channel	Position	#	Type	
29	2 Electrica Proscênio	5	15-30° Source Four Zoom	
Watts: 750				
Circuit: 384				
Channel	Position	#	Type	
27	2 Electrica Proscênio	3	15-30° Source Four Zoom	
Watts: 750				
Circuit: 385				
Channel	Position	#	Type	
30	2 Electrica Proscênio	6	26° Source Four LED	
Watts: 130				
Circuit: 386				
Channel	Position	#	Type	
26	2 Electrica Proscênio	2	15-30° Source Four Zoom	
Watts: 750				
Circuit: 388				
Channel	Position	#	Type	
25	2 Electrica Proscênio	1	15-30° Source Four Zoom	

CHANNEL LIST

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
Channel:					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
		DN205			
		DN205			
		F201			
		C203			
		15-30° Source Four Zoom			
		par64nsp			
		par64wfl			
		DW54			
		DN205			
Channel: 1					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	1	DN205	2020	364	
Channel: 2					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	2	DN205	2020	362	
Channel: 3					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	3	DN205	2020	360	
Channel: 4					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	4	DN205	2020	360	
Channel: 5					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	5	DN205	2020	358	
Channel: 6					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	6	DN205	2020	356	
Channel: 7					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	7	DN205	2020	354	
Channel: 8					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	8	DN205	2020	354	
Channel: 9					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	9	DN205	2020	350	
Channel: 10					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
VARANDA	10	DN205	2020	348	

Channel: 11						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	11	DN205	2020	346	
Channel: 12						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	12	DN205	2020	320	
Channel: 13						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	13	DN205	2020	321	
Channel: 14						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	14	DN205	2020	343	
Channel: 15						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	15	DN205	2020	345	
Channel: 16						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	16	DN205	2020	347	
Channel: 17						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	17	DN205	2020	349	
Channel: 18						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	18	DN205	2020	351	
Channel: 19						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	19	DN205	2020	353	
Channel: 20						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	20	DN205	2020	355	
Channel: 21						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	21	DN205	2020	357	
Channel: 22						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	22	DN205	2020	359	
Channel: 23						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	23	DN205	2020	361	
Channel: 24						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	VARANDA	24	DN205	2020	363	
Channel: 25						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	2 Electrica	Proscênio	1	15-30°	Source Four Zoom	2020 388
Channel: 26						

	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	2 Electrica	Proscênio 2		15-30°	Source Four	Zoom	2020	386
Channel: 27								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	2 Electrica	Proscênio 3		15-30°	Source Four	Zoom	2020	384
Channel: 28								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	2 Electrica	Proscênio 4		26°	Source Four	LED	n/c	381
Channel: 29								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	2 Electrica	Proscênio 5		15-30°	Source Four	Zoom	2020	383
Channel: 30								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	2 Electrica	Proscênio 6		26°	Source Four	LED	n/c	385
Channel: 31								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		1	par64wfl			2020	218
Channel: 32								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		2	par64wfl			2020	220
Channel: 33								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		3	par64nsp			2020	228
Channel: 34								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		4	par64nsp			2020	222
Channel: 35								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		5	par64nsp			2020	224
Channel: 36								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		6	par64nsp			2020	226
Channel: 37								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		7	par64nsp			2020	230
Channel: 38								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		8	par64nsp			2020	225
Channel: 39								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		9	par64nsp			2020	223
Channel: 40								
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use		
	Vara cenário		10	par64nsp			2020	221
Channel: 41								

	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	Vara cenário		11	par64nsp	2020	219
Channel: 42						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	Vara cenário		12	par64wfl	2020	217
Channel: 43						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	Vara cenário		13	par64wfl	2020	227
Channel: 44						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	1	DW54	2020	60	
Channel: 45						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	2	DW54	2020	56	
Channel: 46						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	3	C101	n/c	50	
Channel: 47						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	4	C101	n/c	48	
Channel: 48						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	5	C101	n/c	46	
Channel: 49						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	6	par64nsp		2020	44
Channel: 50						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	7	par64nsp		2020	34
Channel: 51						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	8	par64nsp		2020	33
Channel: 52						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	9	C101	n/c	35	
Channel: 53						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	10	C101	n/c	37	
Channel: 54						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	11	C101	n/c	41	
Channel: 55						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use
	1 Elétrica	12	DW54	2020	49	
Channel: 56						
	Position	#	Type	Color	Circuit	Use

1 Elétrica	13	DW54	2020	51	
Channel: 57					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
Vara cenário	1	par64nsp		2020	281
Channel: 58					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
Vara cenário	2	26° Source Four		LED	n/c
Channel: 59					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
Vara cenário	3	par64nsp		2020	258
Channel: 60					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	1	DW54	2020	88	
Channel: 61					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	2	par64wfl		2020	86
Channel: 62					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	3	par64wfl		2020	84
Channel: 63					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	4	par64wfl		2020	82
Channel: 64					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	5	DW54	2020	80	
Channel: 65					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	6	F101	n/c	78	
Channel: 66					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	7	par64wfl		2020	76
Channel: 67					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	8	par64wfl		2020	74
Channel: 68					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	9	par64wfl		2020	72
Channel: 69					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	10	F101	n/c	70	
Channel: 70					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	11	par64nsp		2020	68
Channel: 71					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Elétrica	12	par64nsp		2020	66

Channel: 72					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	13	par64nsp		2020	90
Channel: 73					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	14	par64nsp		2020	65
Channel: 74					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	15	par64nsp		2020	67
Channel: 75					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	16	F101	n/c		69
Channel: 76					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	17	par64wfl		2020	71
Channel: 77					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	18	par64wfl		2020	73
Channel: 78					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	19	par64wfl		2020	75
Channel: 79					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	20	F101	n/c		79
Channel: 80					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	21	DW54	2020		81
Channel: 81					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	22	par64wfl		2020	83
Channel: 82					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	23	par64wfl		2020	85
Channel: 83					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	24	par64wfl		2020	87
Channel: 84					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
2 Eléctrica	25	DW54	2020		89
Channel: 85					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	1	DW54	2020		116
Channel: 86					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	2	par64wfl		2120	114

Channel: 87					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	3	par64wfl		2120	266
Channel: 88					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	4	par64wfl		2120	112
Channel: 89					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	5	DW54	2020		116
Channel: 90					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	6	C101	n/c		270
Channel: 91					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	7	F101	n/c		110
Channel: 92					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	8	par64wfl		2020	108
Channel: 93					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	9	par64wfl		2020	268
Channel: 94					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	10	par64wfl		2020	106
Channel: 95					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	11	F101	n/c		104
Channel: 96					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	12	C101	n/c		270
Channel: 97					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	13	F101	n/c		102
Channel: 98					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	14	par64wfl		2020	100
Channel: 99					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	15	par64wfl		2020	272
Channel: 100					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	16	par64wfl		2020	98
Channel: 101					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
3 Eléctrica	17	26° Source Four LED		n/c	96
Channel: 102					

Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	18	par64wfl		2020	94	
Channel: 103						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	19	par64wfl		2020	274	
Channel: 104						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	20	par64wfl		2020	93	
Channel: 105						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	21	F101	n/c	95		
Channel: 106						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	22	C101	n/c	96		
Channel: 107						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	23	F101	n/c	97		
Channel: 108						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	24	par64wfl		2020	99	
Channel: 109						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	25	par64wfl		2020	265	
Channel: 110						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	26	par64wfl		2020	101	
Channel: 111						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	27	F101		103		
Channel: 112						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	28	C101	n/c	105		
Channel: 113						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	29	DW54	2020	115		
Channel: 114						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	30	26° Source	Four LED	n/c	107	
Channel: 115						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	31	par64wfl		2120	109	
Channel: 116						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	
3 Eléctrica	32	par64wfl		2120	111	
Channel: 117						
Position	#	Type	Color	Circuit	Use	

3 Eléctrica	33	par64wfl	2120	113
Channel: 118				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
3 Eléctrica	34	DW54	2020	115
Channel: 119				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	1	par64wfl	2020	132
Channel: 120				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	2	par64wfl	2020	130
Channel: 121				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	3	par64wfl	2020	128
Channel: 122				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	4	par64wfl	2120	126
Channel: 123				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	5	par64wfl	2120	124
Channel: 124				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	6	par64wfl	2120	122
Channel: 125				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	7	par64wfl	2020	120
Channel: 126				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	8	par64wfl	2020	118
Channel: 127				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	9	par64wfl	2020	117
Channel: 128				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	10	par64wfl	2020	119
Channel: 129				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	11	par64wfl	2020	121
Channel: 130				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	12	par64wfl	2120	123
Channel: 131				
Position	#	Type	Color	Circuit Use
4 Eléctrica	13	par64wfl	2120	125
Channel: 132				
Position	#	Type	Color	Circuit Use

4 Elétrica	14	par64wfl	2120	127	
Channel: 133					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
4 Elétrica	15	par64wfl		2020	129
Channel: 134					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
4 Elétrica	16	par64wfl		2020	131
Channel: 135					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
4 Elétrica	17	par64wfl		2020	263
Channel: 136					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	1	par64wfl		2020	280
Channel: 137					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	2	par64wfl		2020	278
Channel: 138					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	3	F101	n/c	152	
Channel: 139					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	4	F101	n/c	150	
Channel: 140					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	5	par64wfl		2020	148
Channel: 141					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	6	F101		146	
Channel: 142					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	7	26° Source Four LED		n/c	144
Channel: 143					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	8	F101		136	
Channel: 144					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	9	par64wfl		2020	134
Channel: 145					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	10	F101	n/c	151	
Channel: 146					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	11	F101	n/c	149	
Channel: 147					
Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	12	par64wfl		2020	145

Channel: 148

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
5Eletrica	13	par64wfl		2020	147

Channel: 149

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
CHAO	F101	n/c	284		

Channel: 150

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #1	1	par64wfl		2020	254

Channel: 151

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #2	1	par64wfl		2020	250

Channel: 152

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #3	1	par64wfl		2020	276

Channel: 153

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #4	1	par64wfl		2020	286

Channel: 154

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #5	1	par64wfl		2020	281

Channel: 155

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom # 1	1	par64wfl		2020	253

Channel: 156

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom # 2	1	par64wfl		2020	259

Channel: 157

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #3	1	par64wfl		2020	271

Channel: 158

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #4	1	par64wfl		2020	277

Channel: 159

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #5	1	par64wfl		2020	273

Channel: 160

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #1	2	36° Source Four			252

Channel: 161

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #2	2	36° Source Four			256

Channel: 162

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #3	2	36° Source Four			260

Channel: 163

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #4	2	36°	Source	Four	282

Channel: 164

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SL Boom #5	2	36°	Source	Four	288

Channel: 165

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom # 1	2	36°	Source	Four	251

Channel: 166

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom # 2	2	36°	Source	Four	255

Channel: 167

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #3	2	36°	Source	Four	267

Channel: 168

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #4	2	36°	Source	Four	279

Channel: 169

Position	#	Type	Color	Circuit	Use
SR Boom #5	2	36°	Source	Four	275

REFERÊNCIAS

AZOUS, Fernando. **Treinamento LXFREE**. <https://youtu.be/-nwZDU-gNxQ?list=PLV2L26RWI7WV4SuVdBujD14iQtWkhIJQS>

BIANCALANA, Gisela Reis. **A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação**. In Revista Brasileira de Estudos da Presença, v.1, nº.1, p.121-148. Porto Alegre: URGs, 2011

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos**. 2006, 181 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

_____. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 2a. ed. Tradução de Leonardo Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1985.

FORJAZ, Cibele. **À luz da Linguagem. A Iluminação Cênica: de Instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'** (Primeiro recorte: do fogo à Revolução Teatral). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008a.

HILU, Luciane. **Metodologia de Projeto com Abordagem em Design Thinking: uma proposta metodológica de aprendizagem colaborativa**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação. Curitiba: PUC-PR, 2016.

KELLER, Max. **Light Fantastic: the art and design of stage lighting**. Munique: Prestel Verlag, 2010.

LE GOFF, Jacques. **Memória-História**. In Enciclopédia Einaudi. V.1. Verbetes "História", "Memória", "Documento/Monumento". Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador**- Universidade de São Paulo, 2020. São Paulo: USP, 2020.

_____. **Sobre a Performatividade da Luz**. in O Mosaico - Revista Científica de Pesquisa em Artes, n. 8, (Julho/Dezembro) - Faculdade de Artes do Paraná, p. 87-101. Curitiba: FAP, 2012a.

MCCANDLESS, Stanley. 4. ed. rev. ampl. **A method of lighting the stage**. New York: Theatre Arts Books, 1984.

MCMILLS, E. Anne. **The Assistant Lighting Designer's Toolkit**. New York: Routledge, 2018.

PEREZ, Valmir. **Desenho de iluminação de palco: pesquisa, criação e execução de projetos**, 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

PEREZ, Valmir. **Linguagem e Alfabetismo Visual: A pesquisa no campo da estética aplicada a projetos de iluminação cênica.** In Revista A(l)berto, #3, p. 25 a 33. São Paulo: SP Escola de Teatro, 2012a.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança:** Bahia. Salvador: Casa de Jorge Amado, 2002

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

SANTANA, Lussilene. Martim Gonçalves: **Uma Escola De Teatro Contra A Província.** Salvador: PPGAC/ET/UFBA, 2011.

TEATRO CASTRO ALVES site: [Teatro Castro Alves \(tca.ba.gov.br\)](http://tca.ba.gov.br)

TUDELLA, Eduardo. **Design, cena e luz: anotações.** In Revista A(l)berto, #3, p. 11-24. São Paulo: SP Escola de Teatro, 2012.

_____. **A Luz na Gênese do Espetáculo.** Salvador: EDUFBA, 2017.