

ILUMINAÇÃO E COMPOSIÇÃO CÊNICA:

O espetáculo *Soft Porn* à luz de Artaud

Berilo Luigi Deiró Nosella¹

<https://orcid.org/0000-0002-3009-9836>

Laura de Paula Resende²

<https://orcid.org/0000-0002-6172-3814>

RESUMO

A partir do estudo da obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (2006), nela considerando suas reflexões sobre o uso da luz na cena, o presente artigo tem como objetivo realizar uma análise de caso sobre a iluminação cênica do espetáculo *Soft Porn*. Os procedimentos metodológicos tiveram como base o levantamento das características do processo criativo do espetáculo que contribuíram para associações com a proposta artaudiana sobre metodologias horizontais e a valorização da linguagem da cena, bem como os espaços não específicos de teatro. Desse modo, tornou-se viável a análise da iluminação do espetáculo pela perspectiva da experiência sensível compartilhada entre público e cena no espaço. O que se pretende, nesse contexto, é, a partir do olhar para uma obra cênica contemporânea, considerando seus processos e resultados, contribuir para um início de reflexão sobre um possível pensamento artaudiano referente à iluminação que pudesse orientar práticas contemporâneas no campo das artes cênicas – uma vez que o autor não deixou escritos definitivos nesse campo nem realizou experiências práticas a partir de suas ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação cênica; Processos criativos; Linguagens da cena; Antonin Artaud.

LIGHTING AND SCENIC COMPOSITION:

The Soft Porn theater from Artaud's perspective

ABSTRACT

Based on the study of Antonin Artaud's work, *O teatro e seu duplo* (2006), considering his reflections on the use of light on stage, the present paper aims to make a case analysis on the scenic lighting of the *Soft Porn* show. The methodological procedures were based on the survey of the characteristics of the creative process of the show that contributed to associations with Artaud's proposal about horizontal methodologies and the valorization of the scene language, as well as the non-specific spaces of theater. In this way, it became feasible to analyze the lighting of the show from the perspective of the sensitive experience shared between the audience and the scene in space. What is intended, in this context, is, from the look of a contemporary scenic work, considering its processes and results, to contribute to an initiation of reflection on a possible Artaudian thought regarding lighting that could guide contemporary practices in the field of scenic arts - since the author did not leave definitive writings in this field nor did he carry out practical experiences based on his ideas.

KEY WORDS: Scenic lighting; Creative processes; Languages of the scene; Antonin Artaud.

¹ **Berilo Luigi Deiró Nosella** é Doutor, Professor Associado de Iluminação Cênica e História e Historiografia do Teatro do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. E-mail: berilonosella@ufsj.edu.br.

² **Laura de Paula Resende** é Graduada em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: lauraresende7@gmail.com.



1. Introdução

O presente artigo³ propõe seu objetivo em duas frentes entrelaçadas: 1) a partir do estudo da obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (1896-1948)⁴, uma introdução à controversa e complexa reflexão do autor sobre a luz em cena; 2) tal estudo introdutório à luz em Artaud propõe-se a partir de uma perspectiva contemporânea, escolhendo, nesse sentido, ter como base a análise da iluminação do espetáculo performativo intitulado *Soft Porn*. Busca-se, desse modo, criar um diálogo com a iluminação do espetáculo *Soft Porn* pela perspectiva dos escritos de Antonin Artaud (2006) e seu teatro da crueldade, discutindo-se as relações entre um processo de criação em *site-specific* de caráter colaborativo e propostas de cena e luz em Artaud. Para tal análise, foram levantadas características dos processos de criação colaborativos e criação teatral em *site-specific*, de forma que esses modos de produção artística contemporâneos justificassem uma conexão entre o teatro performativo e o teatro da crueldade de Artaud. Para isso, partiu-se das propostas artaudianas sobre o fim da supremacia hierárquica da dramaturgia textual e da ocupação de espaços não específicos de teatro,⁵ que foram consideradas características centrais para essa possível conexão (ARTAUD, 2006, pp. 85-86).

Tal percurso, que propõe entrelaçar as análises da mencionada obra de Artaud, de 1938, e de uma obra cênica contemporânea, produzida em 2017, tem por finalidade sugerir, em caráter inicial, uma reflexão sobre a iluminação cênica na cena contemporânea a partir de algumas ideias indicadas por Artaud na década de 1930. É importante salientar que não se trata aqui de afirmar um ato premonitório ou visionário de Artaud, mesmo que assim muitos possam considerá-lo, mas de o ler com olhos e segundo as questões de hoje, buscando nas ideias dele, faróis que do passado nos guiem no presente.

³ Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa *Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional*, coordenado por Berilo L. D. Nosella, tendo Laura de Paula Resende como bolsista de Iniciação Científica e financiado pelos editais universais do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

⁴ Obra publicada originalmente em 1938 e que congrega textos produzidos pelo autor ao longo da década de 1930, particularmente entre 1932 e 1935. (SHISHIDO, 2015, pp. 26-27)

⁵ A expressão “espaços não específicos de teatro” foi escolhida neste texto para referir espaços cabíveis a manifestações cênicas que não são especificamente o edifício teatral.



É importante ressaltar que existe uma lacuna na obra do autor no que diz respeito à iluminação cênica. Artaud (2006) imaginava uma cena com aparatos tecnológicos para além de seu tempo, sendo que naquele momento, 1932, do qual data o primeiro “Manifesto da crueldade”, não havia uma diversidade de equipamentos de luz e refletores disponível para o teatro ou, pelo menos, dos que já havia grande parte era muito nova e de custo elevado e acesso restrito. Desse modo, tal lacuna tanto se deve ao fato de que Artaud deixou poucos escritos sobre esse tema específico quanto à inexistência de experiência prática realizada pelo autor sobre suas ideias.

O espetáculo *Soft Porn* foi um trabalho do grupo de pesquisa Transeuntes, vinculado ao programa Urbanidades: intervenções artísticas na cidade da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (DE GASPERI, 2019). O projeto funcionou de modo horizontal, os integrantes do grupo decidindo em conjunto desde a escolha da temática a ser abordada até os ajustes finais da montagem.⁶ Eram definidas funções para a criação e coordenação de cada linguagem da cena, sendo essas funções responsáveis pela proposição de figurino, sonoplastia, treinamento, iluminação, maquiagem, atuação, direção, dramaturgia e cenografia. No processo de composição do espetáculo, cada integrante ficou responsável por apresentar suas propostas criativas para o grupo, de acordo com suas respectivas funções. As propostas de cada integrante, dentro de sua função e na linguagem que lhe competia, eram apresentadas ao grupo para debates e possíveis alterações a partir dessas sugestões, considerando-se que, mesmo havendo a especificidade de função e linguagem, de caráter tanto criativo quanto técnico, elas deveriam dialogar no coletivo.

Ao pensar nesses diálogos entre as linguagens da cena que acontecem nos procedimentos criativos, entram em questão algumas técnicas contemporâneas que prezam a horizontalidade; e dentre elas se destacam o “processo coletivo” e o “processo colaborativo” de composição de espetáculos teatrais e *performances* na contemporaneidade. A horizontalidade desses métodos sugere outra forma de pensar

⁶ A aluna Laura de Paula Resende, coautora do presente artigo, participou da equipe de criação do espetáculo *Soft Porn* nas funções de performer e operadora de luz. Por esse motivo, tal experiência vivida da perspectiva da criação foi escolhida como objeto para análise a partir das reflexões teóricas empreendidas pela Iniciação Científica desenvolvida pela discente.



as linguagens da cena e possuem o entendimento de que todas as linguagens são necessárias e igualmente relevantes para a criação cênica.

Os processos coletivos de criação ganham destaque na década de 1970 e surgem como possibilidade criativa e política em que é dada mais liberdade para que todas as pessoas envolvidas na criação cênica possam opinar, propor e alterar o produto.

[...] chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam ideias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. Era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe (ABREU, 2003).

Apesar da importância dos processos de criação coletiva em seu contexto histórico e político, algumas dificuldades em sua estruturação impediram que ele ocorresse integralmente de modo coletivo. Por se tratar de um método informal de criação que se baseava na maior parte das vezes em experimentações, sem precisar passar por um esquema profissional nem enfrentar prazos e metas, por exemplo, havia no final do processo uma espécie de moldagem feita pela direção – ou seja, apesar de todo o compartilhamento de ideias, era a figura da direção que acabava por ficar responsável pela composição e montagem dessas ideias (ABREU, 2003).

Ainda de acordo com Abreu (2003), os processos colaborativos surgiram nos anos 90 como uma linhagem derivante dos processos coletivos, mas que, apesar da abertura para que todas as pessoas envolvidas pudessem participar ativamente da criação, a definição de funções se fazia necessária. Esse procedimento sugere uma reflexão prática sobre a criação e “pensa o teatro” como uma arte efêmera que acontece por meio da relação entre espetáculo e público.

De acordo com Antônio Araújo, diretor do grupo *Teatro da Vertigem*,⁷ os processos colaborativos funcionam horizontalmente a partir da definição de funções

⁷ Grupo teatral da cidade de São Paulo surgido em 1991, liderado pelo diretor Antônio Araújo. Na busca por desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o Teatro da Vertigem iniciou seu segundo projeto, intitulado O livro de Jó, que marcou o aprofundamento do grupo nas



dentro do processo criativo. Ao discorrer sobre essa singularidade do procedimento colaborativo em comparação com a forma coletiva, na qual todas as pessoas envolvidas podem propor criações para qualquer área, o autor afirma que:

[...] se olharmos para essas duas dinâmicas pelo viés do modo, percebemos que o como se opera a inter-relação entre os diferentes elementos de criação produz, aqui, processos distintos. Por exemplo, o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e as habilidades dos integrantes ou convidados. (ARAUJO, 2009, p. 49)

Esses dois modelos de criação apesar de valorizar a horizontalidade, tanto no que se refere às linguagens da cena quanto no que diz respeito à possibilidade de sugestão e criação de todo o grupo envolvido no processo, possuem maneiras diferentes de com ela lidar.

Essas colocações sobre a horizontalidade podem ser alinhadas aos escritos de Artaud (2006), com relação à valorização de todas as linguagens da cena e à ruptura com a hierarquização da dramaturgia textual. Ao discorrer sobre o lado físico do teatro e sua expressão no espaço, o autor aponta a necessidade de romper com a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de linguagem única entre o gesto e o pensamento. Segundo Artaud (2006, p. 102),

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, se desenvolvendo no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião, até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e com os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos.

possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local, influenciando diretamente todas as outras áreas de criação (disponível em: <<https://www.teatrodaverdigem.com.br/sobre>>, acessado em 15/04/2020)



Além das questões sobre a horizontalidade, que foram apontadas de forma sucinta, Artaud (2006) sugere a necessidade de que o teatro extrapole o espaço do edifício teatral; mesmo sem resolver na prática, a questão do espaço retorna de forma recorrente como amarra dos elementos que constituem a cena em seu potencial, do som, das palavras, da linguagem como um todo. Se essas afirmações não excluem a possibilidade de apresentação nesse espaço, ao menos apontam que o edifício teatral não é a única possibilidade de abrigo para o fenômeno cênico e que é preciso extravasar para além desse edifício a fim de que o teatro chegue a públicos diferentes, questão cara à modernidade e tão premente na contemporaneidade.

Essas características nos permitem conectar o teatro de Artaud (2006) e o teatro performativo, pelo fato de terem em comum uma estrutura que pensa e valoriza todas as linguagens da cena de modo horizontalizado, assim como buscam estabelecer uma relação com o público por meio do compartilhamento do sensível. O conceito de teatro performativo foi proposto por Josette Ferál (2008) para definir uma forma do fazer teatral contemporâneo que incorpora características da *performance art* e, também, mantém a narrativa presente, mas não de forma centralizada. Esses apontamentos, no seguimento da análise, darão suporte ao nosso objetivo central, ou seja, refletir sobre o modo como esses processos contemporâneos possuem potenciais de diálogo com as proposições cênicas artaudianas e, em decorrência, como estas últimas influenciaram de forma direta a criação da luz no espetáculo *Soft Porn*.

Para tal, serão levantadas características apresentadas por Artaud (2006) em *teatro e seu duplo* que fazem referência a seu pensamento sobre a linguagem da iluminação cênica, de modo que essas características possam ser relacionadas com os processos contemporâneos de criação e utilização da luz.

Ao considerar as provocações deixadas por Artaud (2006) sobre a iluminação cênica, é preciso pensar em soluções e possíveis alternativas para que a luz possa atingir o público de modo sensível. Atualmente existe uma gama de recursos a utilizar e que aumenta as possibilidades da iluminação cênica, como a ampla paleta de cores de gelatina, refletores de diferentes tipos capazes de criar efeitos variados, aparelhos profissionais de LED (*light-emitting diod* – diodo emissor de luz) que podem ser pré-configurados via sistema de computadores, entre outros. Esses recursos tecnológicos permitem experimentar hoje parte das ideias de Artaud sobre o uso da



luz na cena, ideias não aptas à experimentação na época em que foram apresentadas. Por outro lado, também, grande parte das ideias de Artaud no que concerne à necessidade de novas relações sensíveis na cena – entre elas a luz –, assim como suas proposições quanto à libertação das amarras do espaço do edifício cênico, nos faz levar a questão para além do universo tecnológico, potencializando a ação e o pensamento referentes à luz em situações como a integração da iluminação ao conjunto da criação em seus aspectos de produção e difusão, objetivos almejados por ambos os processos, coletivo e colaborativo.

No conjunto apresentado neste artigo, são trazidas referências do pensamento de Artaud (2006) sobre a luz, a fim de, como já mencionado, fazer uma ponte com a análise da iluminação do espetáculo *Soft porn*; na sequência avaliamos como a questão da espacialidade e de uma possível relação entre a noção contemporânea de teatro performativo e a de teatro da crueldade de Artaud podem ajudar a pensar questões referentes aos processos de caráter coletivo e colaborativo como modelo para nosso objeto; finalizamos com uma apresentação e breve análise do espetáculo *Soft porn* e sua iluminação, conforme se faz possível num artigo de extensão restrita e de alcance diverso da experiência artística sobre a qual se debruça. Para alcançar essa perspectiva analítica, são apresentadas características que compuseram o processo criativo do espetáculo com o objetivo de alinhar a experiência cênica como um todo às ideias artaudianas. Esse alinhamento do processo experimental do espetáculo que utiliza a horizontalidade e a criação em *site-specific* servirá, contudo, como base para a análise da iluminação cênica apresentada em *Soft Porn* e suas possíveis identificações com as ideias sobre a luz na cena de Artaud.

2. A luz para Artaud

Esse importante teatrólogo do século XX deixou um legado provocativo, que nos faz questionar o presente e gera pulso para novas descobertas com relação à criação artística. A obra de Artaud nos instiga e provoca, ainda que não indique caminhos para a realização prática de suas ideias com relação à luz. A criação de efeitos talvez fosse uma das sugestões mais claras sobre o objetivo da luz artaudiana. Tais efeitos seriam realizados a partir da comunicação entre diversos elementos



presentes na cena e deveriam causar sensações no público. No primeiro “Manifesto da crueldade”, Artaud recomenda que:

Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 2006, p.106).

Tal colocação ilustra a forma com que o autor pensava a relação entre as linguagens da cena durante um espetáculo e mostra como o teatro da crueldade buscava afetar o público. Na fuga de um teatro psicológico e textual, Artaud (2006) buscava a afetação do público de forma sinestésica a partir da geração de sensações, utilizando luzes e cores para fazer com que o público sentisse medo, felicidade, calor, por exemplo.

A luz aparece com grande destaque dentre as possibilidades que o autor apresenta para gerar tais afetações. Artaud (2006, p. 109) afirma que:

Os aparelhos luminosos atualmente em uso nos teatros já não podem ser suficientes. Entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem-se buscar efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias. A gama colorida dos aparelhos atualmente em uso deve ser revista de ponta a ponta. A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.

De modo figurativo, Artaud insinua que a luz precisa chegar ao público de forma material. “Como numa fuzilaria de flechas incendiárias”. Essa passagem nos dá abertura para pensar sobre quais usos da luz seriam possíveis dentro de um espetáculo e como o público – que por bastante tempo se viu apagado nas cadeiras do teatro – pode receber e estar incluso no processo de criação da luz. Como esse público percebe a iluminação da cena e é por ela afetado? Essa pergunta apresenta-se como horizonte tanto do trabalho proposto na elaboração da iluminação do espetáculo quanto da reflexão sobre ela aqui experimentada; porém, além da crença de que não há uma única resposta concreta que possa ser vista como absoluta, a



pesquisa que engendrou este artigo não partiu dessa premissa. Sendo assim, mesmo apontando para esse horizonte, não é disso que se trata aqui, mas antes de pensar, sim, o processo e alguns dos resultados da iluminação a partir do olhar, que não deixa de ser privilegiado, de sua criação, tendo, como artistas-pesquisadores, consciência da proposta de luz que intervém, tal como presente nas ideias de Artaud (2006, p. 92):

Nesses meios que se utilizam, a luz, por sua vez, intervém. A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões. E a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições sensoriais que a luz de um dia de ventania.

Considerando que a reflexão sobre iluminação na cena empreendida por Artaud (2006) é, como já dissemos, fragmentada e imprecisa, o que não a enfraquece, mas a potencializa de forma complexa, propomos aqui complementá-la com os conceitos de “visibilidade” e “visualidade”, que são contemporâneos e servem para definir escolhas de uso da luz, bem como para analisar o espetáculo *Soft Porn*. São conceitos centrais nos estudos sobre iluminação cênica na atualidade, como podemos verificar na leitura da tese de doutorado *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*, de Eduardo Tudella (2013), e nos guiaram na produção de sentidos por meio da luz, ilustrando de maneira mais definida a experimentação da luz que intervém e se relaciona com o público proposta por Artaud.

O conceito de visibilidade está diretamente ligado à função da luz de fazer ver; é preciso que haja luz sobre um objeto para que o aparelho óptico humano consiga decodificar esse objeto. O conceito de visualidade, por sua vez, é utilizado na iluminação para compreender uma luz pensada e executada a partir de proposições estéticas e sensoriais. Na cena, a visualidade se encontra na utilização de efeitos, cores, vibrações, variações de intensidades e outras possibilidades de signos e símbolos que podem ser criados para interagir com o público por meio das afetações. É essa relação com o público que faz com que, na cena, não exista iluminação sem esses dois conceitos. Como de alguma forma já chamava a atenção Artaud (2006, p.92) no trecho destacado da citação anterior: “A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões”.



É preciso luz para que possamos ver e é a partir desse fenômeno óptico que decodificamos de forma subjetiva o que estamos vendo.

Tornar algo visível, para além do elemento técnico mais primário – a luz incide sobre um objeto, é por ele refletida, captada por nosso olho e decodificada por nosso cérebro –, instaura, porém, um regime de visão específico, pois não só vemos, como vemos de uma determinada forma. Essa “determinada forma” podemos chamar de visualidade, ou seja, como se vê um determinado objeto iluminado por uma determinada luz. Nesse campo, imbricam-se duas questões: a primeira diz respeito ao modo como o objeto é iluminado; não basta dizermos que na incidência de luz ele se torna visível, pois como ele será visto dependerá da intensidade, do ângulo, da característica dessa incidência, além da cor e sua complexa relação com as capacidades reflexivas do objeto em si; a segunda trata da maneira como a luz codificada por nosso cérebro e tornada visão é “lida” pelo filtro da cultura. Assim, no processo de visão se encontram sobrepostos estas duas funções, visibilidade e visualidade, e para nós é importante entender que ambas conjugam um único fenômeno, que chamamos de visão (Nosella, 2018, p.27).

Entendendo o processo humano de visão e como os conceitos de visibilidade e visualidade são utilizados nesse processo, potencializando o papel sensitivo da luz, como já apontava Artaud, podemos prosseguir com o olhar para a iluminação cênica do espetáculo *Soft Porn*.

3. Ocupando espaços além do edifício teatral

Junto à proposta de horizontalizar o processo criativo a fim de não haver hierarquias que submetam as linguagens teatrais à dramaturgia textual, há na obra de Artaud a sugestão de ocupação de espaços não específicos de teatro. A saída do edifício teatral é um marco no que diz respeito a revolucionar as formas de fazer teatro, alterando desde o público que se deseja alcançar até as técnicas e os elementos que deverão ser utilizados.

Artaud propunha diferentes ocupações da cena para além do espaço do edifício teatral convencional, mas também a construção de um edifício teatral em que coubesse o teatro da crueldade. Sobre essa afirmação, Roubine aponta que, apesar de objetivar ocupações de espaços não específicos de teatro, Artaud visava revolucionar a forma em que a cena era vista, sendo a disposição entre público e cena uma das questões centrais para pensar uma nova espacialidade da cena. Nesse sentido, Roubine (1998, p. 85) argumenta que, já em 1924,



[...] Artaud aspirava a escapar às limitações da estrutura à italiana e sonhava em abolir o caráter fixo da relação entre espectador e espetáculo, em torná-lo ao mesmo tempo múltiplo e fluido: 'Seria necessário modificar a conformação da sala e fazer com que o palco pudesse ser deslocado de acordo com as necessidades da ação'.

Esse deslocamento do público para o centro da cena culminava numa inversão do modelo frontal até então vigente. Do mesmo modo que na visualidade da luz o público “vê de uma forma” e insere ali suas subjetividades, a mudança do ângulo de visão consequente dessa alteração espacial de público e cena também acarretaria mudanças na percepção sensorial desse público. “É por isso que no ‘teatro da crueldade’ o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 2006, p. 92)

O pensamento que deu à luz esse projeto de edifício teatral oferece brechas para pensar sobre a disposição do público em relação à cena e sobre as alterações sensoriais que essas disposições potencializam. Artaud (2006, p. 86) menciona um possível esvaziamento do público de teatro e afirma que se o público se afastou do teatro “foi porque se empenharam (os artistas cênicos) em fazer viver, em cena, seres plausíveis mas desligados, com o espetáculo de um lado e o público de outro – foi por se mostrar à massa apenas o espelho daquilo que ela é”.

Em busca do teatro da crueldade, um teatro vivo que fosse capaz de aproximar esse público por meio de afetações reais, Artaud sugere o rompimento com o edifício teatral à italiana que limita a visão do público, assim como o rompimento com o realismo. Apesar de não ter sido construído, o edifício teatral artaudiano movimenta a pesquisa acerca da espacialidade cênica.

Atualmente, há diversas possibilidades de composição cênica para além do edifício teatral. O teatro de rua, por exemplo, retoma com algumas variantes a representação teatral e performática em espaços públicos. André Carreira, pesquisador contemporâneo na área de teatro de rua mostra caminhos possíveis para um teatro em meios urbanos, as possibilidades de utilização de um espaço público e todas as características que envolvem esse espaço. Ao defender essa possibilidade, Carreira (2011, p. 8) conceitua como “ator invasor” a diversidade de artistas da cena que invadem esses espaços públicos e criam dramaturgias da cena a partir dessas espacialidades, pois



[...] invadir o espaço público é propor fissuras nas operações do cotidiano através de um teatro que não se conforma com sua condição de fala tradicional, e avança pelas fronteiras do performático, apesar de que isso não implique em afirmar o desaparecimento da condição de representação em favor do puro acontecimento. Estamos dentro de um território no qual a percepção do ator como sujeito estranho ao cotidiano tem uma grande importância na construção do acontecimento.

Essa afirmação de Carreira faz pensar sobre a forma com que espetáculos teatrais e *performances* cênicas poderão chegar e estabelecer uma relação de troca com o espaço. A questão é como criar em conjunto com um espaço público e não só utilizar esse espaço para reproduzir modelos tradicionais, como, por exemplo, a montagem de uma estrutura de palco, a relação frontal do público com a cena, o direcionamento da apresentação do espetáculo para um público específico, entre outras formas de reforçar os limites do edifício teatral também na rua.

4. O espetáculo *Soft Porn* e a iluminação em *site-specific*

As criações em *site-specific*, como o próprio nome indica, são produções artísticas realizadas em um determinado espaço (sítio específico).⁸ Esse modelo de criação surge nas artes plásticas com instalações artísticas pensadas para um espaço específico, em geral um espaço público fora das galerias de arte. Ao tratar dos processos criativos que utilizam *site-specific*, Michele Louise Schiocchet (2011, p. 132) aborda os desdobramentos referentes à territorialidade do espaço a ser utilizado:

*[...], alguns processos criativos que se focam na questão do espaço, acabam não só refletindo na maneira como este espaço é organizado e definido, mas também redefinindo territorialidades. Com o aparecimento do termo *site-specific*, se evidencia o aspecto relacional de uma série de pesquisas que se desenvolvem ao longo destas quase cinco décadas, revelando um diálogo onde a arte busca redefinir um espaço para si, porém ao mesmo tempo acaba sendo definida esteticamente por estas espacialidades. Em confronto com o termo *site-specific* e seus desdobramentos, uma mudança ocorrida na percepção e uso do espaço poderia ter criado uma abordagem à arte que acaba por refletir uma condição de desterritorialização.*

⁸ Apesar de considerarmos que o uso da expressão em português – sítio específico – seria o mais adequado, preferimos manter sua grafia estrangeira original, considerando que no conjunto de textos lidos para produção do presente artigo não se usa sítio específico, mas sim a denominação inglesa do conceito – *site specific*. Além disso, consideramos que na linguagem cotidiana, no Brasil, não usamos sítio para referir lugar, como acontece em Portugal.



No teatro, as criações em *site-specific* aparecem com grupos que buscam construir espetáculos teatrais ou *performances* em espaços determinados, como, por exemplo, no Brasil, o Teatro da Vertigem. O processo de criação acontece no próprio espaço e todas as características desse espaço são incorporadas na criação cênica.

Esse modelo se enquadra facilmente no que Carreira menciona sobre a invasão artística de espaços públicos, apesar de não utilizar o conceito *site-specific* para ilustrar a ideia de uma cena que se abastece do que o espaço público proporciona. O que diferencia um teatro de rua (invasor) desse teatro construído em *site-specific* é a funcionalidade que o produto da criação artística teria em diversos espaços.

No entendimento do que seria o espaço de um ponto de vista geográfico, Milton Santos (2005; 2012) o concebe como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações. O autor distingue objetos e coisas, e mostra que aqueles têm elaborações sociais enquanto estas são obras da natureza. Esses objetos funcionam por meio de sistemas e podem ser simbólicos ou sociais. Um objeto isolado só possui valor como coisa, pois adquire valor social pelas relações (SANTOS, 2005; 2012).

Para entender as criações em *site-specific* para além da relação que esse modelo de criação estabelece com o espaço, é preciso pensar no contexto cotidiano do espaço escolhido e do valor social que esse espaço possui. Nesse sentido, a definição geográfica de lugar auxilia a pensar essa relação social que envolve contexto e valor no processo de criação cênica.

Dessa forma, a definição de lugar formulada por Milton Santos (2005; 2012) apresenta a valorização das relações e de contexto social-político-econômico em paralelo à multiplicidade de escalas em níveis global, regional e local. O lugar é globalmente ativo. “Mais importante que a consciência de lugar é a consciência de mundo obtida através do lugar” (SANTOS, 2012, pp. 161-162).

Enquanto o teatro de rua defendido por Carreira (2011) pode ser adaptado e incorporado a diferentes espaços, a criação em *site-specific* em geral só é funcional no lugar antecipadamente escolhido, ou seja, esses espetáculos não “fariam sentido” em outros lugares, porque carregam todo o contexto e as relações sociais provenientes do lugar escolhido. Dados tais aspectos, é possível traçar uma ponte entre essas



criações e a proposta artaudiana de ocupação de espaços além do edifício teatral. Artaud sugere um teatro “válido”, no sentido de que possa penetrar o público de modo sensível. A partir do estabelecimento de uma relação entre público e a cena é que esse teatro emergiria, da procura de gerar uma resposta imediata sobre os modos de sentir atuais, e essa relação deveria ser buscada na rua (ARTAUD, 2006, pp. 83-85).

Neste ponto, apresenta-se uma questão que será muito cara ao trabalho desenvolvido em *Soft Porn* e que diz respeito ao pensamento de Artaud sobre cena e iluminação, que já abordamos. Se por um lado Artaud promove dura crítica aos equipamentos luminosos de seu momento histórico e, ao mesmo tempo, sabemos que houve avanços tecnológicos significativos no século XX capazes certamente de potencializar as ideias de muitos criadores daquele momento quanto à iluminação – Artaud, Appia, Craig e outros –, ao trazer à baila os temas da limitação espacial e da necessidade de nova sensibilização entre cena e público, Artaud coloca a questão da iluminação para além da questão tecnológica, potencializando características relativas aos modos de fazer e criar a cena que enfatizem essas novas relações humanas no espaço físico.

Conhecemos o potencial da luz para transformar e criar novas relações no espaço em que se propaga, tanto como energia quanto como elemento visual – basta pensar no próprio exemplo dado por Artaud (2006, p. 92) e já mencionado quanto à cor e à sensibilidade, a que chamamos de visualidade, da luz: “E a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições sensuais que a luz de um dia de ventania”. Os espaços da caverna e do dia de ventania podem ser propostos pela luz, independentemente do espaço concreto que o organismo ocupa, embora saibamos que esse espaço concreto interfere dialeticamente nessa mesma luz. Luz e espaço são potências que agem em conjunto; não há um sem o outro – mesmo que pensemos no escuro, ausência de luz. No caso dessas criações em *site-specific* a escolha do espaço é o passo inicial a ser dado, e toda a criação será modelada a partir dessa opção. Entende-se a complexidade que envolve a escolha fixa de um determinado espaço e todas as relações e características que, em decorrência, serão incorporadas no processo criativo. É preciso levar em consideração toda essa “bagagem” que virá junto com o espaço a ser utilizado, e, para isso, Luis Carlos Garrocho (2010, p. 2) chama atenção para o fato de que



[...] um espaço “encontrado” pode ser caracterizado, em primeira mão, como um lugar que não será “neutralizado”, “abstraido” ou colocado em “suspensão”. Desse modo, o lugar assume função proeminente na configuração poética da cena/performance. Remonta igualmente à ideia de um “cotidiano compartilhado”, cuja concretude não pode ser elidida e ignorada.

Em se tratando de projeto de pesquisa voltado para a formação de graduandos em teatro, o grupo Transeuntes buscou sempre trabalhar com processos criativos horizontalizados. Essa escolha decorre das características em que a estrutura acadêmica do curso de teatro da UFSJ é construída, oferecendo as disciplinas por eixos para opção dos estudantes de acordo com seus próprios interesses; eles escolhem as áreas que irão cursar, devendo apenas cumprir a carga horária de cada eixo. Devido a essa estrutura, a formação de graduandos é bastante diversificada, cada estudante voltando sua atenção e seu aprendizado para uma determinada área do teatro.

Essa característica enfatiza a relevância do processo horizontalizado, no sentido de que estudantes com interesse de pesquisa em diversas linguagens da cena podem contribuir para a criação de espetáculo de forma ampla, sem se restringir necessariamente a uma única linguagem preestabelecida. Desse modo, a escolha de um processo colaborativo, em detrimento de um processo coletivo, decorre do fato de, no processo colaborativo, os estudantes ganharem mais autonomia para a criação dentro das funções preestabelecidas e, assim, poderem ficar responsáveis pelo desenvolvimento de pesquisas para o processo de acordo com sua área de interesse.

Além desses aspectos, é preciso pontuar também que o Transeuntes era vinculado ao programa “Urbanidades: intervenções artísticas na cidade”, de forma que já havia um recorte estrutural do grupo sobre os espaços a utilizar nas composições. Apesar do recorte urbano, não havia nenhuma regra sobre quais especificidades de criação seriam utilizadas. A escolha de uma criação em *site-specific* foi tomada de forma coletiva pelo grupo junto ao coordenador; essa decisão poderia ter sido diferente, caso o grupo optasse por outra proposta. Assim, desde o início do processo com a escolha do espaço urbano e do tema, as propostas eram apresentadas e debatidas para só então ser definidas por meio de consenso do grupo.



Considerando essas colocações, a criação do espetáculo *Soft Porn* se deu de forma colaborativa, tendo todas as pessoas envolvidas no processo criado em conjunto, porém, cada qual responsável por determinada função. O diretor guiava a criação de modo que seus direcionamentos fossem somados às propostas dos demais responsáveis por outras funções – pelo figurino, pela maquiagem, pela preparação corporal, entre outras áreas. As linguagens da cena eram representadas e não havia hierarquia imposta de uma sobre outras, mas havia nesse espetáculo um eixo principal que se materializava na temática escolhida para a dramaturgia e na direção.

O espaço escolhido ou, nas palavras de Garrocho (2010), espaço encontrado foi um bosque localizado no Campus Dom Bosco, da UFSJ, que pertence à paróquia Dom Bosco, vizinha ao *campus*. O bosque estava em situação de semiabandono: não o utilizando com frequência, a igreja, responsável por cuidar do espaço, não promovia manutenção rotineira. Os postes de luz situados no bosque não funcionavam, e a única fonte luminosa durante a noite se constituía dos postes externos, cuja luz vazava, clareando parte do bosque (Imagem 01). Mais ao fundo a escuridão era quase total (Imagem 02), pois ali só entrava a luz natural.



Imagem 01: *Soft Porn*. Cena na parte do bosque em que havia luz vazada dos postes.
Foto: Frederico Reis

A iluminação artificial incorporada ao espaço pelo espetáculo provinha de lanternas de LED manuseadas por *performers*. A luz das lanternas servia para iluminar

as cenas, direcionar o olhar da plateia e guiar o público quando seu deslocamento se fazia necessário.

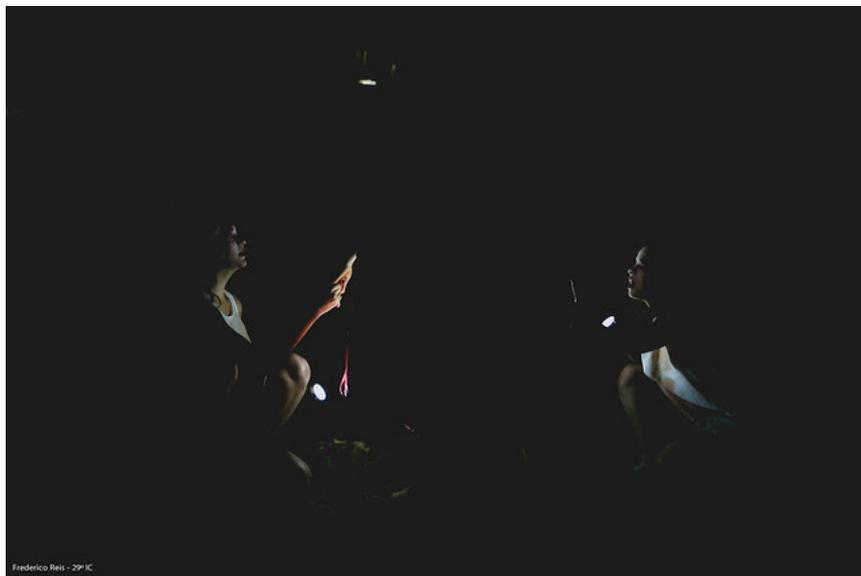


Imagem 02: *Soft Porn*. Cena que acontece na parte mais escura do bosque
Foto: Frederico Reis

O espetáculo era itinerante e composto por cenas que aconteciam ao longo de um percurso por diferentes partes do bosque. No início, o público se mantinha externo ao bosque, onde havia postes cuja luz, em tonalidade alaranjada, contrastava com a das lanternas, branca (Imagem 03).

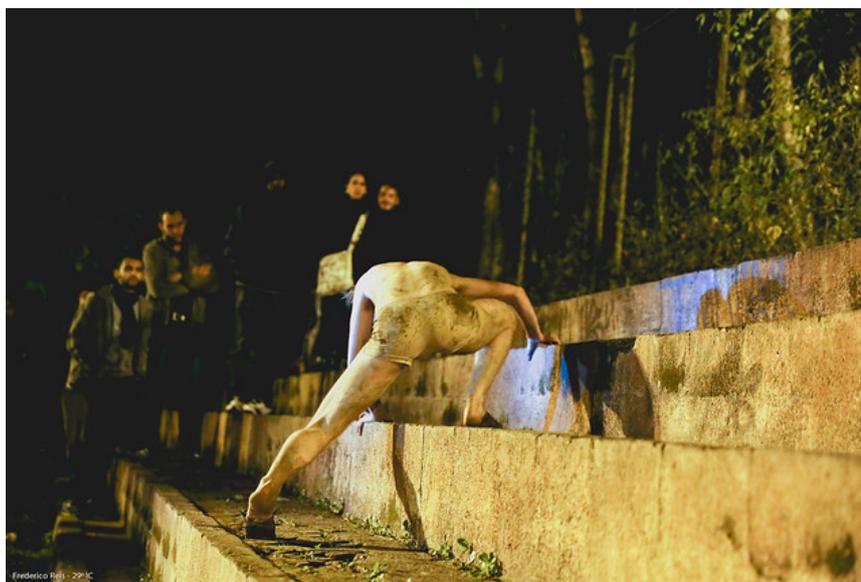


Imagem 03: *Soft Porn*. Cena na parte externa do bosque

Foto: Frederico Reis

A iluminação feita com lanternas de LED atendia às demandas do espaço e do tipo de proposição cênica, uma vez que com ela era possível iluminar pequenas partes, abrir pequenos caminhos e direcionar pequenos focos em meio à escuridão. O jogo com o lugar escuro e a relação entre público e *performers* se dava pela condução, tanto de deslocamento quanto de foco, apresentada pelos *performers* responsáveis pela luz. Nesse sentido, a escolha do espaço foi o que sugeriu a utilização de outras fontes luminosas, tendo a criação do espetáculo definido a necessidade de essas fontes serem móveis, leves e alimentadas por bateria.

A escolha da iluminação atendeu a uma série de demandas do espaço e da criação. Tratando-se do conceito de espaço encontrado, a ideia de utilizar as lanternas foi eficaz e surgiu a partir da relação do grupo de artistas com o espaço. É nessa perspectiva que Garrocho (2010, p. 2) enfatiza que:

[...] os espaços “encontrados” apresentam uma “semântica” e uma “sintaxe” que serão levados em conta, de algum modo, no discurso da cena-performance. Podemos definir a semântica dos espaços como sendo todos os vestígios e traços de uso ou abandono, assim como os trajetos, as apropriações anteriores ou atuais, as relações e conexões com a cidade etc. Já uma sintaxe dos espaços abrigaria, por sua vez, a arquitetura, as estruturas, passagens, vias de acesso, obstáculos, níveis etc. Tudo isso ocorre em termos de procedimentos de composição, de linhas de visibilidade, e de interação e compartilhamento entre criadores e público.

Entendendo o teatro performativo e a tendência contemporânea em utilizar processos horizontais de criação somados ao modelo de criação em *site-specific*, podemos dizer que no processo criativo do espetáculo *Soft Porn* a iluminação cênica tanto moldou a criação quanto foi moldada pelas necessidades do espaço, em tentativa de manter presente a iluminação durante todo o processo criativo e possa ser uma das principais responsáveis por gerar afetações no público.

Esse modo de pensar a luz num processo horizontal, em que o espetáculo é modelado a partir do espaço utilizado, acreditamos, estreita a relação entre a criação da luz e a cena, de modo a aumentar também a aproximação do público mediante sua afetação pela iluminação da cena.



Quando se opta, no processo inicial de criação, por um espaço com baixa iluminação, como no caso do espetáculo *Soft Porn*, inevitavelmente é preciso pensar em alternativas para o iluminar e jogar com a escuridão. Isso acontece, aliás, em todos os demais espaços, sendo eles não específicos de teatro ou os edifícios teatrais. Se a escolha espacial do grupo Transeuntes tivesse sido por uma praça com vários postes de luz, por exemplo, o espetáculo teria sido modelado de outra forma, mas, ainda assim, pensado a partir da iluminação que o espaço oferece – suas fontes, intensidades, cores, ângulos, entre outras características.

5. Conclusão

Entende-se a importância de pensar a luz durante o processo criativo cênico de acordo com o espaço a ser utilizado; em se tratando de espaços não específicos de teatro a luz existente nesses lugares e/ou sua falta deve ser pensada durante todo o processo. Quanto à criação em *site-specific*, as características dos lugares escolhidos demandam que a preocupação acerca da visibilidade e visualidade da cena aconteça desde a escolha desses espaços.

O que se pretendeu aqui foi analisar a proposta de luz do espetáculo performativo *Soft Porn*, considerando o modo como se deu sua criação por *site-specific*. No caso desse espetáculo, foram utilizados elementos simples e de fácil acesso que poderiam ser manuseados em espaços não específicos de teatro nos quais nem sempre há infraestrutura necessária para o uso de refletores. Mesmo com esse aparato técnico, a criação da luz que o grupo propõe pode ter características estéticas e sensoriais similares e devedoras às ideias de Artaud (2006) para o teatro da crueldade. A relação estabelecida com o público, que se deu a partir da necessidade de uma condução, por mais que apareça em um primeiro momento como a necessidade de tornar visível o trajeto e o que está sendo apresentado pelo grupo de *performers*, se estabeleceu como visualidade. A luz, mostrou o caminho para o público, mas também foi performativa e propôs elementos sensíveis para o afeto entre o público e a obra.



Artaud sugeriu essa troca sensível que se estabelece no signo, no jogo entre os elementos na cena como um caminho possível para o teatro. Ao abordar o compartilhamento do sensível no teatro da crueldade, ele observa que

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de espectadores.

Além disso, saindo do domínio dos sentimentos analisáveis e passionais, pensamos fazer com que o lirismo do ator sirva para manifestar forças extremas – e com isso fazer a natureza voltar ao teatro, tal como queremos realizá-lo (ARTAUD, 2006, p.97).

É preciso que haja alternativas acessíveis para esses espaços desprovidos de infraestrutura elétrica e que essas alternativas cumpram com o objetivo de iluminar e afetar o público. No caso de *Soft Porn*, o uso de lanternas de LED criou simultaneamente uma camada de luz contrastante com a luz amarelada dos postes e um jogo com o claro-escuro que, ora revela, ora esconde. Desse modo, a afetação do público com o espetáculo se deu nesse jogo com a iluminação, estando o público de certo modo vulnerável e dependente da iluminação proposta pelos *performers*, já que a escuridão do bosque não oferecia clara visibilidade, dificultando seu deslocamento.

Referências

- ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: Relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, São Paulo, v. 1, n. 2, pp.33-41, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 46-51, dez. 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 2, pp.13-25, dez. 2011.
- FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, pp.197-210, 28 nov. 2008. SIBiUSP. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>>. Acesso em 15 março 2020.



- GARROCHO, Luis Carlos. A cena nos espaços encontrados. Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, **Anais...**, pp. 1-4. Campinas: Abrace, 2010.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano. **Urdimento**, v. 1, n. 31, pp.20-37, 27 abr. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101312018020>>. Acesso em 15 março 2020.
- DE GASPERI, Marcelo Eduardo de Rocco. Arte e comunidade: programa de extensão “urbanidades – intervenções”. **Revista Expressa Extensão**, v. 24, n. 3, set.-dez. 2019, pp. 46-59. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/14949/pdf>>. Acesso em 15 março 2020.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 7 ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- SCHIOCCHET, Michele Louise. Site-specific art? Reflexões a respeito da *performance* em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. **Urdimento** [s.l.], v. 2, n. 17, pp.131-136, 2011. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102172011131> >. Acesso em 15 março 2020.
- SHISHIDO, Cesar Augusto de Oliveira. **O teatro e seu duplo de Antonin Artaud: uma outra cena do inconsciente**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- TUDELLA, Eduardo A. da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler, Salvador, 2013.

Recebido em 19 de setembro de 2019
Aceito em 14 de março de 2020

