

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA - DEPARTAMENTO DE DESIGN E EXPRESSÃO GRÁFICA
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN CENOGRÁFICO

KYRIE LUCAS ISNARDI

ILUMINAÇÃO CÊNICA NA CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE:
propriedades identitárias no espetáculo Benguelê (1998) do Grupo Corpo

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Porto Alegre

2021

1

KYRIE LUCAS ISNARDI

ILUMINAÇÃO CÊNICA NA CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE:
propriedades identitárias no espetáculo Benguelê (1998) do Grupo Corpo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Design Cenográfico do Departamento de Design e Expressão Gráfica - DEG - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Pinto Bem

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Isnardi, Kyrie Lucas
Iluminação cênica na construção da visualidade:
propriedades identitárias no espetáculo Benguelê
(1998) do Grupo Corpo / Kyrie Lucas Isnardi. -- 2021.
32 f.
Orientadora: Claudia Pinto Bem.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Arquitetura, Design Cenográfico, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. Cenografia. 2. Design Cenográfico. 3. Luz
cênica. 4. Grupo Corpo. 5. Dança. I. Bem, Claudia
Pinto, orient. II. Título.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Especialista em Design Cenográfico. O trabalho obteve o **conceito A** e foi aprovado em sua forma final pelo Orientador e pelo Coordenador da Especialização em Design Cenográfico, Departamento de Design e Expressão Gráfica, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares
Coordenador EDC/DEG/UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Claudia Pinto Bem (Belas Artes-SP, IPOG-DF), orientadora

Prof. Dr. César Bastos de Mattos Vieira (UFRGS)

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares (UFRGS)

Porto Alegre, março de 2021.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

Este artigo teve como objetivo verificar propriedades identitárias na visualidade do espetáculo *Benguelê* (1998), da companhia de dança mineira Grupo Corpo, a partir da investigação da concepção cênica do seu diretor artístico, Paulo Pederneiras. Entendendo que a qualidade visual conferida às imagens cênicas está intrinsecamente relacionada à utilização da luz na concepção da obra, nos dedicamos a examinar a técnica e os sistemas utilizados na composição visual da iluminação, de forma a compreender como estes afetam a visibilidade e a tridimensionalidade do corpo e do espaço e como a luz propõe espaços articulando a produção de sentidos a partir da sua expressividade. Como consequência da análise de cinco trechos pré-selecionados da obra, foram identificadas seis características recorrentes no uso da iluminação, apontadas como as propriedades identitárias da visualidade do espetáculo. Constatou-se que estas características conferem uma qualidade visual excepcional para a obra, indicando uma produção que prioriza um excelente padrão técnico e visual para os seus espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: Visualidade, iluminação cênica, Grupo Corpo, propriedades identitárias.

ABSTRACT

This article aimed to verify identity properties in the visuality of the show *Benguelê* (1998), from Grupo Corpo, a dance company from Minas Gerais, from the investigation of the scenic conception of its artistic director, Paulo Pederneiras. Understanding that the visual quality conferred on the scenic images is intrinsically related to the use of light in the work's conception, we dedicated to examine the technique and systems used in the visual composition of the lighting design, in order to understand how they affect the visibility and three-dimensionality of the body and space and how light proposes spaces articulating the production of meanings from its expressiveness. As a consequence of the analysis of five pre-selected excerpts of the work, six recurrent characteristics were identified in the use of lighting, pointed out as the identity properties of the visuality of the show. It was found that these characteristics confer an exceptional visual quality for the work, indicating a production that prioritizes an excellent technical and visual standard for its shows.

KEYWORDS: Visuality, Lighting Design, Grupo Corpo, identity properties.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 8

O MEU LUGAR COMO ARTISTA: O QUE EU OBSERVO?, 10

A ESCOLHA DO ESPETÁCULO: BENGUELÊ (1998), 12

METODOLOGIA, 13

ANÁLISES, 14

Cena 1: Canto de Wemba, 15

Cena 2: Pixinguinha 10 X 0, 17

Cena 3: Urubú Malandro, 19

Cena 4: Benguelê + Benguelô + A Travessia Nº 1, 21

Cena 5: A Travessia Nº 3, 24

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 28

REFERÊNCIAS, 31

INTRODUÇÃO

O Grupo Corpo é uma das mais célebres companhias de dança brasileiras. Em seus 45 anos de história já produziu 40 espetáculos, dos quais 19 seguem em seu repertório. O grupo de dança mineiro mantém cerca de 70 apresentações por ano, já tendo circulado por mais de 40 países. A direção artística é de Paulo Pederneiras, que assina também a iluminação (desde 1981) e o cenário (desde 1996 em parceria com o artista plástico Fernando Velloso e a partir de 2004 sozinho) das obras. Helena Katz¹, professora e crítica de dança, afirma sobre Paulo Pederneiras que “o seu comando dá a forma ao modo de ser tão particular das produções do Grupo Corpo” (KATZ, 1995 p. 125). Em diversas produções encontradas sobre a companhia, é recorrente que o seu nome apareça em evidência, especialmente quando se trata de concepção, na maioria das vezes dividindo essa posição com o irmão Rodrigo Pederneiras, coreógrafo residente da companhia, a quem se deve creditar o trabalho desenvolvido na criação de movimento. O repertório do Grupo Corpo representa um patrimônio cultural artístico no que diz respeito ao movimento e a visualidade, portanto merece ser objeto de pesquisa e fomento para as artes cênicas.

Diante disso, verificar propriedades identitárias na visualidade do espetáculo Benguelê² (1998), é uma forma de registrar e investigar os aspectos compositivos, criativos e processuais do design cênico de um espetáculo de uma das maiores companhias de dança do país e que representa um legado para a dança brasileira. O termo visualidade aqui será atribuído em acordo com o conceito de Eduardo Tuddella³ (2017, p. 42), que o indica como “qualidade estética conferida as imagens cênicas a partir dos aspectos constitutivos da incidência de luz sobre o espaço, os objetos e os corpos”. Sendo assim, a partir desta definição pode-se inferir que a qualidade visual do trabalho cênico está diretamente ligada ao trabalho do iluminador.

¹ Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP. Graduiu-se em Filosofia na Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971), e exerceu a função de crítica de dança, de 1977 a 2017, no jornalismo cultural impresso e na televisão. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Artes do Corpo e Políticas para a Cultura e as Artes

² FICHA TÉCNICA:

coreografia: Rodrigo Pederneiras

música: João Bosco

cenografia: Fernando Velloso e Paulo Pederneiras

figurino: Freusa Zechmeister

iluminação: Paulo Pederneiras

³ Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1979) e mestre em Theater Design – Lighting – pela New York University (1993). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – PPGAC. Professor Associado da Universidade Federal da Bahia.

Pensando nessa investigação, é preciso considerar a Equipe de Criação⁴ da companhia, responsável pela elaboração dos elementos compositivos do design cênico - coreografia, iluminação, figurino e cenário. Saraiva (2009, p.154) aponta a equipe de criação como sendo a responsável pela construção da identidade do Grupo Corpo, indicando a palavra do diretor artístico como determinante para o conjunto da obra. Ainda afirma:

A sintonia entre os membros do grupo é alta e há um consenso de que o resultado final é o que define onde o conjunto deve ser modificado. Apesar de não se ter uma ideia clara do que será o resultado, o grupo desenvolveu uma sensibilidade estética apurada para examinar elementos dos conjuntos e descartar aqueles que, na percepção deles, poderão influenciar negativamente o resultado. Essa visão de futuro construído *a posteriori* é o que influencia a decisão do núcleo de criação sobre a permanência, alteração ou exclusão de elementos componentes seja do cenário, seja da iluminação, do figurino ou da coreografia. (SARAIVA, 2009, p. 157)

Aponta-se como aspecto relevante desse estudo a tentativa de nomear aquilo que se observa como um registro visual no trabalho de Paulo Pederneiras, aquilo que é considerado por uma grande maioria da crítica especializada como uma marca, uma característica do que ele faz. Não é preciso acompanhar o Grupo Corpo por muito tempo para perceber que há algo na visualidade dos seus espetáculos que os identificam como sendo da companhia brasileira. Sobre esses elementos é que este estudo pretende se aprofundar, como forma de nomear aquilo que será chamado neste artigo de “propriedades identitárias da visualidade da obra”. É sobre o movimento, mas principalmente sobre como e onde podemos vê-lo.

Portanto, isso é um estudo sobre identidade e também sobre identificação. Sobre identidade, por tratar não apenas de identificar e agrupar os elementos da visualidade, mas também de analisar a maneira com que iluminação, espaço, objetos e corpos se integram. Sobre identificação, por abordar uma aproximação no que diz respeito ao entendimento da obra em toda sua complexidade e como essa forma de pensar o espetáculo acaba por determinar as práticas adotadas na sua produção. É nessa concentração que se determina um reconhecimento quase instantâneo do trabalho da companhia e, como afirma Ernani Saraiva em sua tese, consolida a imagem do grupo como maior expoente da dança brasileira (SARAIVA, 2009, p. 148).

⁴São parte da Equipe de Criação: Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia, responsável pelo cenário e iluminação dos espetáculos; Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do grupo, responsável pela criação de movimento; e a figurinista Freusa Zechmeister.

Esse estudo é relevante por sistematizar, através da análise, os aspectos que interferem na visualidade de um espetáculo de uma das mais importantes companhias de dança do Brasil, articulando saberes a partir da observação da integração de diferentes elementos visuais da composição de uma obra cênica.

O MEU LUGAR COMO ARTISTA: O QUE EU OBSERVO?

Ao longo de vários anos, enquanto atuava como bailarino, me relacionei intimamente com a iluminação dos espetáculos. Era uma relação bastante sensível, mais ligada ao calor da luz do que ao seu brilho. Estes processos colocavam a luz e o trabalho do iluminador como algo ativo na poética da obra. Era uma forma de negar uma metodologia em que a luz simplesmente é produzida de forma independente e adicionada sobre o trabalho coreográfico já estruturado. Em *Conceito de Iluminação Cênica*, Roberto Gill Camargo⁵ aponta esse tipo de procedimento como uma característica corrente a vários trabalhos contemporâneos e discute este assunto um pouco mais profundamente, tratando da participação da luz nos processos de criação (CAMARGO, 2012). Foi a partir desta aproximação com as ideias do autor e da articulação de conceitos que a minha participação em processos criativos foi, aos poucos, se moldando.

Com o tempo passei a estudar iluminação e me interessar mais pelo efeito que a luz provocava, ora escondendo, ora revelando coisas. E foi nesse ponto que comecei a perceber a luz de maneira diferente. Em algum momento da minha trajetória como artista - não sei exatamente precisar quando - eu comecei a trabalhar com criação em dança. Processos de criação e métodos de composição coreográfica, grandes períodos de laboratório e, durante o período em que cursei a minha graduação, muito tempo dedicado a experimentos cênicos. Foi nesse momento que passei a dedicar mais tempo ao estudo do tratamento plástico provocado pela interferência da iluminação em vez de explorar seu uso como motivação criadora. Deixei de lado um processo criativo mais ligado a sinestesia, onde o brilho e o calor das luzes seriam como motivadores para o movimento, orientando a concepção coreográfica e os caminhos escolhidos para mover, posicionar e deslocar para me ater ao tratamento visual por intermédio da integração do espaço e dos corpos através de pro-

⁵ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor de iluminação nos cursos de graduação em Teatro e Design da Universidade de Sorocaba; professor convidado repetidas vezes para seminários de Design de Iluminação Cênica da ESMAE (Portugal) e em diversas capitais brasileiras.

cedimentos de investigação com a iluminação. Este novo modo de trabalho acabou provocando questionamentos quanto as metodologias de criação que estavam sendo operadas e acabaram apontando para um novo caminho, em que trazer unidade a obra usando a iluminação como recurso passou a ser um ponto determinante.

Com o tempo, estes estudos foram se desenrolando para a manipulação do espaço dramático, que segundo Camargo (2012, p.65) é o espaço onde transcorre a cena e que está contido no espaço físico do palco, sendo neste lugar que acontece a dinâmica da cena. Todos esses ensaios que ainda tinham como objetivo apenas fazer existir um espaço cênico mutável dentro do espaço teatral, simplesmente trazendo partes desse espaço físico para o campo do visível, foram tomando outra forma e logo comecei a explorar as possibilidades de transformar a imagem.

Acredito na experimentação como forma de produzir uma obra artística e, no momento em que deixo o palco e passo a ocupar o espaço do espectador como parte de uma equipe de criação, passo também a me ligar ao processo através da sensibilidade visual e não mais através do toque e do movimento. Há um afastamento de uma metodologia que privilegiava a sensibilidade tátil provocada pelo estímulo luminoso e um investimento em práticas associadas a explorar espaços onde se pudessem projetar sombras e esculpir os corpos dos bailarinos com a luz.

Para mim a luz é isso: é o conduto da visibilidade, mas também um veículo de visualidade. A luz está para as artes cênicas como o *photoshop* está para o designer gráfico. É uma ferramenta muito versátil, capaz de transformar uma imagem (ou uma sequência delas), por onde se pode começar, modificar ou finalizar um processo. É uma ferramenta que pode dar suporte, por exemplo, conectando fragmentos soltos de um processo ou metamorfoseando-o em um novo trabalho. Através da luz é possível recortar, colar, destacar, colorir, ajustar contrastes... É uma ferramenta fundamental para o tratamento e apreensão da imagem conforme sugere a *lighting designer* brasileira Cláudia de Bem⁶:

Como falar de luz sem falar de imagem, se uma é inerente à outra? É através da luz que a imagem se revela. Tudo é imagem em construção. O mundo é feito de imagens impregnadas de luz, e nós as construímos diante do que interpretamos e escolhemos ver. (BEN, 2020, p. 33)

E são essas coisas que eu procuro perceber sempre que assisto à uma obra de dança, por exemplo. Os usos da luz, a forma como ela se relaciona com o corpo e o

⁶ Lighting designer brasileira, artista multimídia, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo – USP/ECA.

espaço, como ela projeta sombras, cria atmosferas, cria destaques, integra elementos, facilita ou dificulta a visibilidade. Ao tratar disso, estamos tratando justamente de perceber os ângulos de incidência da luz, contrastes de intensidade, cromaticidade e integração da iluminação com os demais elementos da obra.

A partir desse histórico de relação com o movimento, os processos criativos e a iluminação é que se evidencia meu interesse pelo trabalho de Paulo Pederneiras. Compartilho com ele um pensamento não só sobre procedimentos compositivos, mas também sobre a liberdade que a Equipe de Criação tem para atuar dentro de um processo que é colaborativo e que não se repete, porque cada obra vai pedir um determinado recurso que, por sua vez, vai produzir uma prática específica. Esse pensamento que compartilho com ele também se estende ao cuidado com a obra na sua totalidade, onde a unidade assume uma posição de grande valor e o processo, a experimentação, acabam por determinar os encaixes necessários para que a obra assumira esse caráter unitário, onde parece que tudo foi feito pela mesma pessoa. Percebo aqui uma ideia permeada pelo entendimento do desenvolvimento de um projeto de iluminação, figurino, cenário ou arte gráfica como forma de viabilizar os elementos expressivos que integram a essência da obra artística.

A ESCOLHA DO ESPETÁCULO: BENGUELÊ (1998)

Benguelê (1998) foi o primeiro espetáculo do Grupo Corpo que eu assisti ao vivo. Ganhei o ingresso de presente de aniversário da minha mãe. Era 2012 e a companhia estava vindo para Porto Alegre para apresentar Benguelê e o seu novo espetáculo (na ocasião, Sem Mim, que havia estreado no ano anterior - 2011). A partir dali nunca mais parei de assisti-los.

Eu sempre fui muito ligado as coisas visuais, apegado aos detalhes, as formas, as texturas. A minha primeira experiência como espectador diante do Grupo Corpo foi um marco para a minha pesquisa como bailarino. A partir de então, comecei a dedicar minha atenção aos outros elementos de um espetáculo de dança que não fossem o corpo. Entender que existe muito mais, que as coisas são complementares, afetam e são afetadas. Elas se compõem. No documentário produzido pelo Itaú Cultural em seu projeto Ocupação no ano de 2015, como parte das comemorações

de 40 anos da companhia, Iracity Cardoso⁷, um dos grandes nomes da dança brasileira, intitula essa composição de elementos na cena como “a produção”.

Entendo que um espetáculo de dança não é só o corpo dos bailarinos, mas também como vemos esse corpo, como vemos o espaço. Então, quando falo de iluminação (como vemos), de figurino (o corpo) e de cenário (o espaço), estou falando da interação desses componentes na cena, uma vez que ao longo do espetáculo eles só existem em relação. Outro fator que compõe a visualidade do espetáculo é aquilo que está posto antes dele, como o material gráfico por exemplo. É a partir desse material de divulgação, seja ele gráfico ou audiovisual, que o espectador muitas vezes toma conhecimento dos espetáculos e temporadas e, também, através dele que o diretor artístico prepara o espectador, deixando-o predisposto a buscar uma visualidade específica.

Apesar de ter estreado em 1998, esse espetáculo segue no repertório da cia e é bastante apresentado, fazendo com que a disponibilidade de material sobre ele também seja abundante. Neste período, Paulo Pederneiras já ocupava o lugar de cenógrafo/iluminador há alguns anos, o que sugere que tenha havido tempo suficiente para que ele já tivesse desenvolvido um método particular de operar, capaz de gerar características com uma identidade própria. Outro fator que determinou a escolha deste espetáculo foi a quantidade de vezes que eu já o assisti ao vivo, o que me permite usar o vídeo como referência, usando concomitantemente as imagens virtuais e a memória daquilo que o meu olho captou nas performances ao vivo.

METODOLOGIA

A ação metodológica se deu primeiramente na seleção de cinco fragmentos do espetáculo “Benguelê”. Os fragmentos, batizados aqui com os títulos das músicas que compõem a trilha em cada trecho, foram escolhidos de acordo com a disponibilidade de acesso. Os cinco excertos que fazem parte dessa pesquisa estão disponíveis para livre acesso na página oficial da companhia na plataforma digital YouTube. Pode-se inferir que, assim como apresenta cuidado em todo o resto da sua produção, o diretor artístico seja também muito cauteloso na escolha do material que será

⁷ Formada pela Escola Municipal de Bailado, atual Escola de Dança de São Paulo. Foi professora do Ballet Stagium, diretora do Balé da Cidade de São Paulo, assistente de direção e bailarina no Ballet Du Grand Theatre de Genebra, onde em 1988 tornou-se Diretora Artística Adjunta. Depois de 1996 passou a trabalhar como Diretora Artística do Ballet Gulbenkian em Portugal. Foi Assessora de Dança da Secretaria Municipal da Cultura de SP e Diretora Artística Fundadora da São Paulo Companhia de Dança.

disponibilizado para acesso livre, levando em consideração que seus espetáculos podem ser alugados na íntegra na plataforma digital Vimeo. Baseando-se nisso, aceitou-se nessa pesquisa que o material referente ao espetáculo Benguelê desempenha uma função de apresentar ao espectador os trechos que a própria companhia identifica como expressivos deste balé.

Com base nos fragmentos selecionados, foi feita uma análise fundamentada na observação de três variáveis da iluminação: os ângulos de incidência, os contrastes de intensidade e a cromaticidade e suas possíveis influências na visualidade do espetáculo. Os principais pontos considerados foram os efeitos provocados em relação a visibilidade do corpo e do espaço; a tridimensionalidade do corpo e do espaço; e a maneira como se apresenta como espaço, propondo novas perspectivas na cenografia.

Com base nos resultados dessa investigação, foi produzida uma análise crítica. Apresentou-se algumas considerações sobre os efeitos provocados à visualidade do espetáculo a partir da interação desses recursos com os demais elementos da cena e como esses resultados se relacionam ao que pode ser encontrado em críticas e artigos especializados sobre a companhia. O intuito foi de verificar a recorrência dessas características e possível associação a uma identidade na visualidade do espetáculo Benguelê.

As análises feitas através de vídeos, apesar de permitirem a consulta inúmeras vezes, podem não ser precisas, uma vez que não são vídeos de registro e passam por diversos tratamentos ao longo da edição. Esses vídeos fazem parte do antigo VHS (posteriormente DVD) comercializado pela própria companhia com o espetáculo na íntegra. Atualmente é possível alugar os espetáculos da companhia através da plataforma de *streaming* Vimeo em uma versão atualizada e com resolução muito superior. Outra questão que deve ser levantada é que, independentemente da qualidade, ao analisar iluminação através de vídeo é preciso levar em conta que para o registro da imagem a luz passa através da lente de uma câmera - que diferentemente do olho humano, não faz qualquer tipo de compensação - o que pode provocar diferentes resultados caso o espetáculo tivesse sido assistido somente ao vivo. Portanto, os vídeos assumem aqui a tarefa de auxiliar no resgate da memória daquilo que foi percebido ao vivo.

ANÁLISES

A seguir serão analisadas as cinco cenas do espetáculo, que foram estruturadas da seguinte forma: logo após o título da cena segue uma descrição da mesma, relatando toda a ação que acontece, situando-a espacial e temporalmente, indicando movimentação dos bailarinos, da iluminação e como a imagem chega aos olhos do observador. A seguir vem a análise da cena, onde serão discutidos os recursos utilizados na iluminação a partir da observação das três variáveis e como atuam na construção da visualidade.

Cena 1: Canto de Wemba ([assista aqui](#))

Inicialmente o espaço está vazio, apenas com um corredor de luz branca no primeiro plano do palco. Entra um bailarino pela lateral esquerda (para todas as análises será estabelecida a convenção americana, onde direita e esquerda são do ponto de vista do espectador) movimentando-se no nível baixo da cinesfera⁸ e deslocando-se para o sentido oposto ao que entrou. Aproximadamente quando chega no que seria a metade da trajetória, acende uma luz alaranjada no fundo do palco em um outro plano, mais elevado, revelando sombras de corpos que se movem em uníssono também no nível baixo da cinesfera. Essas sombras que aparecem no plano mais elevado vão entrando pela direita e deslocam-se para o sentido contrário ao que entram, ou seja, para a esquerda.

No momento em que o grupo que aparece como sombra se aproxima da metade da sua trajetória, outro bailarino entra em cena, no corredor de luz do primeiro plano do palco, no lado direito. Ambos vestem apenas uma calça preta, bem justa ao corpo e sapatilhas em uma tonalidade próxima da tonalidade da pele deles. Os dois rapazes que estão nesse corredor de luz dançam em uníssono por alguns instantes e, em seguida, o bailarino que está à esquerda sai de cena. O outro rapaz que fica no corredor de luz executa seu fragmento coreográfico enquanto o grupo que está no nível elevado da cena seguem seu deslocamento. Este bailarino atravessa o palco de um lado a outro e, quando está prestes a sair do espaço cênico, cruza com o rapaz que havia entrado anteriormente e que, agora, volta para o palco. Ele dança

⁸."a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada estendendo-se os membros facilmente sem afastar-se do lugar que chamamos de ponto de apoio quando em pé sobre uma perna (LABAN, 1966, p.10) (tradução nossa). No original: "the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot" (LABAN, 1966, p.10)

mais um pequeno fragmento coreográfico e sai de cena, restando apenas a linha de bailarinos que aparece como sombra no plano mais elevado do palco. Final da cena.

Análise:

Ângulos de incidência: no primeiro plano do palco, o corredor de luz é afinado em ângulo zenital, ou seja, em um ângulo de 0° em relação ao corpo, produzindo sombras logo abaixo do corpo do bailarino o que acentua as curvaturas do corpo. Neste caso a iluminação interfere na imagem sublinhando, por exemplo, os membros dobrados, fazendo com que pareçam ainda mais dobrados, uma vez que a parte superior do corpo projeta sombras na parte inferior. Os bailarinos que aparecem no plano mais elevado da cena são iluminados por uma contraluz⁹ indireta, ou seja, por uma luz que é projetada de baixo para cima sobre o ciclorama¹⁰ que está atrás do grupo. O fato de os bailarinos não receberem luz direta é que faz com que os percebamos apenas como sombras. O rebatimento da luz que banha o ciclorama revela apenas as dimensões horizontal e vertical dos corpos e, portanto, torna-os completamente bidimensionais. As fontes de luz, além da orientação oposta – ou seja, uma projetada de baixo para cima e outra em ângulo zenital – incidem nos corpos de formas distintas, sendo uma de forma direta e outra indireta e, neste trecho, este é o fator responsável por destacar a tridimensionalidade nos corpos de quem ocupa o primeiro plano da cena em contraste com a bidimensionalidade dos corpos que passam no plano mais elevado, ao fundo. Os recortes utilizados na iluminação também alteram a maneira como percebemos a perspectiva na cena. A orientação da luz que desenha o corredor no primeiro plano projeta os rapazes mais para o chão, enquanto a orientação da luz que banha o ciclorama faz com os bailarinos que estão mais elevados pareçam em um plano ainda mais alto. Além disso, a luz projetada no ciclorama também ajuda a mascarar a superfície por onde este grupo se desloca, fazendo com que eles pareçam flutuar na cena.

Contrastes de intensidade e movimento de luz: os contrastes de intensidade desta cena não são muito acentuados. Pode-se perceber as bordas do corredor de luz

⁹ Termo oriundo da pintura, muito utilizado também na fotografia. É o efeito conhecido por apresentar os objetos em silhueta, contornados por um halo. Esta impressão é resultante de todo objeto que é iluminado apenas por trás.

¹⁰ Fundo curvo, geralmente de cor clara, que ocupa toda a extensão do fundo do palco, pode ser fixo ou móvel (SANTANA, 2016, p.84)

no primeiro plano do palco não muito definidas, o que indica o uso de uma fonte de luz difusa. Tal luz difusa pode ser obtida através de refletores com lentes do tipo Fresnel¹¹, refletores do tipo elipsoidal¹², através do uso de filtros difusores, ou então da combinação de ambos. É possível perceber a luz do corredor no primeiro plano do palco levemente mais intensa que a contraluz que ilumina os bailarinos que estão no plano elevado da cena. Essa percepção talvez se deva ao fato de os bailarinos que aparecem como sombras não serem iluminados de forma direta e, portanto, não estarem refletindo nenhuma luz. Nota-se também que a luz projetada no ciclorama perde intensidade à medida que se afasta do centro, fazendo um *fade-out*¹³ de acordo com que se aproxima das bordas laterais da cena, o que indica o uso de luz difusa também neste recurso. O único movimento de luz que acontece nesta cena é visto quando surge a contraluz no ciclorama. É um movimento feito de maneira sutil, acompanhando a métrica musical. Essa entrada da luz sugere um nascer do sol.

Cromaticidade: esta variável apresenta um contraste bem acentuado entre a luz do corredor no primeiro plano do palco e a luz projetada no ciclorama. Observa-se no corredor de luz do primeiro plano do palco uma iluminação de tonalidade branca neutra, ou seja, com uma temperatura de cor de aproximadamente 4000K. Já a luz projetada sobre o ciclorama faz uso de filtros cromáticos que conferem uma tonalidade bem saturada de âmbar, ou seja, um tom alaranjado formado por pigmentos vermelho e verde. Nesta situação a proporção de pigmento vermelho é bem maior que a proporção de pigmento verde. O uso dessas duas tonalidades de luz, branco e âmbar, na composição desta cena adiciona complexidade a leitura da mesma, uma vez que torna o espaço em primeiro plano mais frio, apesar do uso de uma luz neutra. Essa sensação pode ser motivada pela comparação do branco ao âmbar que compõe o fundo do quadro, que por ter um alto grau de saturação sugere uma temperatura muito quente.

Cena 2: Pixinguinha 10 X 0 ([assista aqui](#))

¹¹ Este tipo de lente na “sua parte interna possui ranhuras, e sua parte externa, saliências circulares, sulcos prismáticos concêntricos. (...) A luz que é projetada pelo refletor, ao passar por ela, se torna difusa, não apresentando contornos definidos” (SANTANA, 2016, p. 113)

¹² “O elipsoidal é um refletor que permite uma melhor e maior variedade no controle sobre seu fecho de luz. (...) Por causa de seu sistema óptico, o elipsoidal pode ser considerado um ‘projektor de luz’. Com seu espelho refletor em formato elíptico (razão de seu nome), praticamente todos os feixes de luz produzidos pela lâmpada são aproveitados e redirecionados para as lentes. Essas por sua vez, alinham os feixes em direção a um eixo específico” (SANTANA, 2016, p. 16)

¹³ Termo utilizado para designar um desaparecimento gradual. Neste caso, não é um desaparecimento total, mas uma diminuição gradual no fluxo luminoso da luz âmbar.

A cena inicia com uma área delimitada pela iluminação. Esta área contempla quase toda a largura do espaço cênico e tem uma profundidade considerável, apesar de não abranger a profundidade total da área cênica. Já existe um casal em cena. É uma dança de movimentos rápidos e cheios de rebotes que, coreograficamente, privilegia os movimentos nos membros inferiores, uma das marcas do trabalho coreográfico da companhia. Também é possível observar vários giros e portagens (quando um bailarino carrega outro bailarino) e grandes deslocamentos. Os figurinos são calças pretas para ambos, sendo que os rapazes usam apenas a calça e as moças ainda usam uma malha justa em um tom bege muito próximo do tom de pele delas. Todos calçam sapatilhas em uma tonalidade próxima de cada pele.

Entra uma terceira moça e a coreografia fica um pouco mais frenética, sendo possível observar movimentos mais saltados e os deslocamentos ainda maiores. O casal sai de cena, a moça que entrou por último dança sozinha por um instante e logo entra uma quarta bailarina. As duas dançam com movimentos vigorosos, mas que parecem menos frenéticos, mais controlados. A terceira bailarina a entrar na cena sai enquanto a outra continua sua coreografia. Em seguida entra um rapaz. Eles dançam separados por um instante até que, em algum momento começam a mesma frase coreográfica, de forma espelhada. Em seguida sai esse e volta o primeiro casal. Dançam uma frase curtíssima e saem de cena, girando, o rapaz carregando a moça nos ombros. Final da cena.

Análise:

Ângulos de incidência: nota-se nesta cena a luz frontal e a contraluz afinadas de maneira a provocar poucas sombras. A contraluz devolve a tridimensionalidade espacial que a luz frontal tende a achatar, imprimindo uma profundidade para a perspectiva da cena. Destaca-se aqui a luz lateral, que está no plano médio do palco, ou seja, destacando a altura média do corpo dos bailarinos e esculpindo suas musculaturas, conferindo tridimensionalidade aos corpos e, conseqüentemente, ao movimento.

Contrastes de intensidade e movimento de luz: esta cena não tem movimentação na iluminação, começando e terminando com a mesma luz. É uma iluminação bastante difusa, ou seja, de bordas não definidas. A qualidade difusa para a iluminação que marca o piso ajuda a conferir a sensação de infinito ao espaço cênico, uma vez que a luz vai se diluindo de forma equilibrada, sem bordas delineadas marcando o

limite entre a área cênica que está iluminada e a que não está. A iluminação frontal e a contraluz estão bastante equilibradas em termos de intensidade, fazendo com que a luz lateral apareça em destaque já que essa está levemente mais intensa. Esse destaque sugere uma preocupação em realçar a tridimensionalidade dos corpos, favorecendo a plasticidade da compleição física dos bailarinos, valorizando o corpo e o movimento. A forma como a iluminação preenche o espaço também revela um cuidado na maneira de apresentar as dimensões da área cênica, o que evidencia os deslocamentos coreográficos, que podem ser percebidos com mais clareza.

Cromaticidade: esta cena não apresenta o uso de filtros cromáticos, empregando apenas a iluminação branca em um tom neutro.

Cena 3: Urubú Malandro ([assista aqui](#))

A cena começa com um espaço vazio delimitado por uma iluminação suave, que abrange praticamente toda a extensão do palco, tanto na dimensão lateral quanto na profundidade. Entra em cena, da esquerda para a direita, um grande grupo de bailarinos. Alguns deles se deslocam no nível médio, outros no nível alto da cinesfera. Enquanto estão entrando, uma cortina sobe no fundo do palco e revela um painel que atravessa o palco, de um lado a outro. É um painel composto por tiras verticais de cores sólidas. Cada tira tem uma única cor e as cores que podem ser observadas são: azul, amarelo, vermelho, verde e branco. Os figurinos desta cena são iguais, exceto pelas cores das faixas que cruzam peito e costas, e são constituídos por malhas pretas inteiriças, de mangas compridas e, sobre elas, calças brancas de um tecido bem leve e com alguma transparência. No cóis das calças há ainda uma pequena “saia” e, nas pernas, as calças são amarradas em duas alturas. Faixas coloridas saem do cóis das calças, cruzando peito e costas. Cada bailarino tem uma única cor nas faixas, sendo as possibilidades azul, amarelo, vermelho ou verde. Todos calçam sapatinhos de jazz pretos.

O grupo de bailarinos atravessa o palco até sair de cena e, então, entra uma única bailarina do lado onde saíram os demais. Ela se desloca de forma veloz e com movimentos amplos. Dança por alguns segundos sozinha e entram três rapazes que dançam mais ao fundo, com deslocamentos mais contidos. A bailarina, em primeiro plano, segue com deslocamentos maiores, atravessando o palco de um lado para o outro. Os quatro dançam juntos até que, em algum momento, saem de cena. O último rapaz que vai deixar o palco, se vira num último instante e volta a se deslocar

para o centro do palco no mesmo momento em que um grande grupo volta para a cena revezando entre movimentos no plano médio e no plano alto da cinesfera, deslocando-se da direita para a esquerda. Dançam um momento ocupando uma grande área do palco e então saem pela esquerda. O palco fica vazio por alguns segundos e então, na esquerda, ao fundo, entra um bailarino sozinho. Ele faz deslocamentos longos e vigorosos, com grandes saltos e amplos movimentos de braços. Em algum momento ele recua para a posição em que entrou e recomeça sua trajetória, desta vez seguido por um grupo de bailarinos. Eles apenas atravessam o palco e, ao sair o grupo, fica um casal. A moça que dançava sozinha no início da cena e o rapaz que entrou por último antes de entrar o grupo novamente. Eles dançam em uníssono por um momento até que saem um para cada lado. Nesta saída, entram dois grupos de bailarinos, cada um por um lado. Eles começam a se cruzar pelo espaço, entre entradas e saídas frenéticas e sempre em duplas. Aqui, mesmo quando há grupos, é possível percebê-los como grupos formados a partir de duplas (em um momento, por exemplo, haviam seis em cena, mas em vez de ler um sexteto, ficou mais evidente a leitura de três duplas).

Dançam e se cruzam por um tempo até que se formam duas filas no plano frontal do palco, com os bailarinos intercalados. Estas filas, que podem ser percebidas como uma só, dependendo da perspectiva da plateia, vão se deslocando com o mesmo movimento para fora do palco, da direita para a esquerda. É como se nunca mais fosse parar de passar gente por ali. Por fim, quando faltam apenas cinco bailarinos saírem de cena, eles se voltam para o centro do palco e dançam mais um pouco. Um dos rapazes sai de cena, outro entra pelo lado oposto mantendo o desenho do quinteto. Aos poucos o quinteto vai se desfazendo e apenas o rapaz que entrou em cena por último fica no palco. De repente, da esquerda para a direita, o grupo entra em cena e atravessa o palco. No fim restam apenas um casal. A moça pula de costas para o rapaz e cai entre os braços dele, como uma boneca de pano. Final da cena.

Análise:

Ângulos de incidência: observa-se nesta cena a luz frontal e a contraluz afinadas de maneira a provocar poucas sombras. Pode-se inferir com isso que a afinação está em um ângulo bem pequeno, considerando também a posição das sombras dos bailarinos, que ficam logo abaixo deles. Este tipo de angulação, quando ganha um

pouco mais de intensidade, privilegia a altura da cena dando destaque a sua dimensão vertical. Essa dimensão se torna ainda mais evidente se observarmos no painel que surge logo no início, até onde a luz incide sobre ele. Assim como na cena anterior, a luz lateral opera destacando o corpo dos bailarinos e evidenciando a movimentação.

Contrastes de intensidade e movimento de luz: a iluminação não tem nenhum movimento nesta cena. Luz frontal e contraluz estão muito bem balanceadas, sendo a frontal responsável por suavizar a sombra que a luz lateral joga para o centro do corpo dos bailarinos e a contraluz devolvendo a dimensão de profundidade para a cena. Nesta cena a iluminação lateral apresenta-se discretamente mais intensa que a iluminação frontal e a contraluz, o que não a coloca em uma posição de tanto destaque. Este tipo de recurso evidencia um cuidado em relação a tridimensionalidade do corpo, mas principalmente do espaço. É possível que, neste caso, interesse mais sublinhar o fluxo e os desenhos coreográficos, com grupos entrando e saindo e um grande volume de bailarinos se movimentando ao mesmo tempo do que delinear cada movimento de forma mais individual. Observou-se também o uso da iluminação difusa, percebida através das bordas indefinidas dos fachos de luz tanto no piso quanto no painel colorido. Tal tipo de luz favorece o acabamento da iluminação projetada sobre o painel, uma vez que os fachos de luz vão se diluindo suavemente, mascarando a parte superior dele e, desta forma, integrando-o ao fundo preto.

Cromaticidade: esta cena não apresenta o uso de filtros cromáticos, empregando apenas a iluminação branca. Neste caso, especificamente, a luz branca foi percebida com uma temperatura de cor mais fria, que pode ter sido motivada pelo uso da luz branca com uma intensidade maior do que a usada nas cenas anteriores como também pode indicar o uso de filtros corretivos¹⁴.

Cena 4: Benguelê + Benguelô + A Travessia Nº 1 ([assista aqui](#))

A cena inicia com um espaço não muito amplo demarcado por uma contraluz alaranjada. Um bailarino já está em cena e vai saindo para a esquerda, de costas, deslocando-se no plano médio da cinesfera. Ao mesmo tempo, entram outros seis bailarinos, divididos em duplas. É possível observar, neste pequeno fragmento, um ganho na intensidade da luz. Os bailarinos continuam dançando com movimentos no

¹⁴ Filtros utilizados especificamente para modificar a temperatura de cor da luz. Podem ser CTO (*Full Color Temperature of Orange*), que imprime uma temperatura de cor mais quente quando utilizado, a depender da sua densidade; ou CTB (*Full Color Temperature of Blue*), que imprime uma temperatura de cor mais fria quando utilizado, a depender da sua densidade.

plano médio da cinesfera, dividindo-se em uma dupla no primeiro plano do palco e duas duplas mais ao fundo, revezando momentos de uníssono e momentos em que cada dupla dança uma célula coreográfica. Em algum momento as duplas localizadas mais ao fundo da cena formam uma linha à esquerda da cena enquanto a dupla da frente ocupa o canto direito. Aos poucos vão se deslocando para a esquerda até que o quarteto sai de cena e a dupla começa um *pas-de-deux*¹⁵. Neste momento é possível observar uma mudança na intensidade e na temperatura de cor da iluminação.

Os bailarinos vestem o mesmo figurino da segunda cena analisada neste artigo: calças pretas para homens e mulheres, sendo que os rapazes usam apenas a calça e as moças ainda usam uma malha justa em um tom bege muito próximo do tom de pele delas. Todos calçam sapatilhas em uma tonalidade próxima da pele.

O casal dança o dueto com deslocamentos médios e muitos giros, alternando entre o plano médio e o plano alto da cinesfera. Saem em um deslocamento mais rápido para a direita, enquanto um segundo casal entra da esquerda. Esse outro casal dança uma coreografia com uma movimentação mais fragmentada, também cheia de giros e saltitos, até que mais um casal entra em cena e a dupla se transforma em um quarteto. Dançam por alguns segundos e um terceiro casal entra em cena, formando um sexteto.

A coreografia tem uma movimentação que parece menos fracionada, com movimentos um pouco mais contínuos. Um casal sai de cena e volta a dançar apenas um quarteto. Se deslocam e se cruzam diversas vezes pelo espaço até outro casal deixar a cena e restar apenas um casal. Eles dançam juntos por algum tempo, até que a moça se lança de costas para o rapaz e cai entre os braços dele, como aconteceu no final da cena analisada anteriormente. Eles saem de cena pela direita enquanto começa a entrar, pelo mesmo lado, um grupo de bailarinos para a cena seguinte. Final da cena.

Análise:

Ângulos de incidência: percebe-se através da observação das sombras no início da cena, ligeiramente a frente dos bailarinos, que a contraluz âmbar está afinada a mais ou menos 45°, diferente da contraluz branca, que parece estar afinada em um ângulo menor, já que projeta menos sombra. As laterais são de observação difícil

¹⁵ Termo francês comumente utilizado nos balés para designar os duetos.

pois, apesar de estarem evidentes nos corpos, não estão projetando sombras para lugar nenhum, o que pode indicar que estejam afinadas em um ângulo de 90° em relação ao corpo dos bailarinos e em um plano mais alto da cena, o que evita a projeção de sombras no espaço. Esta luz lateral também sublinha, durante a coreografia, quando a movimentação sai do plano médio da cinesfera e passa para o plano mais alto. Também foi detectado o uso de iluminação lateral âmbar, essa afinada a aproximadamente 90° em relação ao corpo dos bailarinos, mas em um plano mais baixo do espaço cênico. Ela pode ser percebida logo no início da cena, no primeiro movimento de luz. Esta lateral, ao misturar-se no piso com a contraluz, ajuda a mascarar qualquer resquício de sombra que possa vir das laterais brancas e da luz frontal, devido à soma das intensidades de âmbar ser superior a intensidade do branco, eliminando as sombras que pudessem ser projetadas por ele.

Contrastes de intensidade e movimento de luz: esta cena tem algumas pequenas movimentações na luz, executadas de maneira muito sutil, e talvez imperceptíveis, não fosse o fato de esta análise observar justamente esse fator. O primeiro movimento de luz acontece logo no início da cena, acrescentando intensidade a luz âmbar. O segundo movimento de luz acontece quando a iluminação âmbar da lateral é dimerizada¹⁶. Esse movimento acompanha a mudança na trilha sonora e faz a transição do grupo que estava em cena para o início de um dueto. Logo após isso já se manifesta o terceiro movimento, que é a entrada da contraluz branca. Pelo resto da cena a luz se mantém sem outros movimentos. Observou-se que todos os movimentos de luz desta cena acompanharam a métrica musical. Nesta cena também foi possível perceber o uso de uma iluminação bem difusa e em intensidade média, o que acentua a forma como as sombras se camuflam. As luzes laterais nas tonalidades branca e âmbar tem uma boa diferença de intensidade. No início da cena a luz branca, menos intensa, delinea o corpo, principalmente as costas e os membros superiores dos bailarinos, destacando a movimentação no plano médio da cinesfera. À medida que a cena avança e os movimentos passam a acontecer no plano mais alto da cinesfera a luz lateral branca vai ganhando intensidade enquanto a âmbar vai se apagando.

¹⁶ Dimerização é o controle do fluxo luminoso de uma lâmpada através do aumento ou diminuição da quantidade de corrente elétrica que chega na mesma, o que implica em maior ou menor fluxo luminoso. Quanto maior a corrente, maior o fluxo luminoso.

Cromaticidade: Esta cena destaca-se pelo uso de filtros cromáticos na tonalidade âmbar e, também, pela manipulação da cor através da mistura de luzes. Inicialmente destaca-se a temperatura quente do âmbar da contraluz que propõe um espaço em semicírculo no palco. Neste momento, as laterais brancas têm uma temperatura de cor quente, provavelmente pelo seu uso em uma intensidade baixa. O uso de diferentes intensidades no branco fornece ao iluminador uma gama de variedades de temperatura de cor, mais quente quanto menor a intensidade da luz. Um recurso que merece destaque nesta cena é a mistura da contraluz branca com a contraluz âmbar. Este recurso convida o espectador a mergulhar em uma gama de cores refletidas pelas peles dos bailarinos conforme eles se movem. Evidentemente que a diferença no ângulo de inclinação das fontes de luz reforça o efeito. A tonalidade conferida ao piso através dessa mistura de luzes também é digna de nota, sugerindo uma ambiência que se aproxima dos terreiros angolanos, caracterizados geralmente por estas variações de ocre, e reforçando uma visualidade que celebra o passado africano enraizado na cultura brasileira.

Cena 5: A Travessia Nº 3 ([assista aqui](#))

Esta coreografia inicia na escuridão total. Não é possível determinar um espaço até que entre o primeiro bailarino. Eles vão surgindo um a um, equidistantes, deslocando-se da esquerda para a direita no plano alto da cena. É como se eles estivessem caminhando no ar. Vai se formando uma fila que atravessa a área cênica, sempre entrando pela esquerda, e saindo pela direita. Esta fila fica passando por quase dois minutos. Não é possível perceber limites físicos até então. Os figurinos desta cena são compostos por calças de malha pretas bem ligadas ao corpo. Sobre essas malhas há outra calça, branca, de um tecido bem leve, com transparência e soltinha no corpo. As mulheres usam uma malha bege bem ligada ao corpo, em uma tonalidade próxima dos seus tons de pele, na parte superior do corpo, com mangas compridas. Todos usam sapatilhas beges, cada um na tonalidade mais próxima da sua pele.

Um novo corredor de luz acende, revelando o plano do piso do palco. Este novo corredor de luz sugere que quem está no plano alto da cena caminha sobre uma plataforma cenográfica. Uma mudança musical propõe uma modificação também na forma como se movimentam, e uma segunda fileira de bailarinos começa a se formar nesse novo corredor. Enquanto essa segunda linha vai se formando, a fila que apa-

rece acima começa a sair até que não tenha ninguém mais passando. Quando a fileira de baixo está chegando ao fim, mais um corredor de luz surge, um pouco mais a frente, e então começam a entrar bailarinos, também em fila, neste novo espaço, desta vez no sentido oposto, da direita para a esquerda. Também voltam a aparecer bailarinos no plano alto. Ambas as fileiras atravessam o espaço cênico, cada uma em um sentido.

Nova mudança musical. Na fileira de baixo uma bailarina acompanha a música com o movimento, saltando para um novo corredor de luz que surge um pouco mais à frente do corredor em que ela andava. Agora pode-se observar uma linha de corpos no plano alto do palco, e no plano baixo, três corredores de luz. O grupo ocupa o corredor mais a frente e o corredor do meio. Enquanto os bailarinos que estão embaixo saltam de um corredor para o outro, quem está na fila de cima seguem na sua caminhada, atravessando o palco da esquerda para a direita. Todos os bailarinos da linha no plano alto passam, até que não haja mais nenhum. Agora só ocupam o primeiro corredor do nível baixo. Este corredor está no primeiro plano do palco. Neste espaço o grupo também se desloca da esquerda para a direita. Quando esta fileira está prestes a acabar e sair completamente de cena, entram dois bailarinos no último corredor do plano baixo, da direita para a esquerda e, no plano alto, no sentido oposto volta a entrar uma nova fila. Ao mesmo tempo, entram no primeiro plano do palco uma dupla, do lado oposto onde saem os últimos bailarinos da primeira fileira. A linha de cima segue na sua travessia enquanto as duas duplas, embaixo, dançam deslocando-se entre giros e pequenos saltos.

Quando a fila do plano alto se encaminha para deixar a cena, uma nova dupla entra no plano baixo, pelo corredor de luz central. Aos poucos essa dupla se desloca mais para o centro do palco, enquanto as outras duas duplas que ocupavam os demais corredores saem de cena. As duas bailarinas que ficam no espaço cênico dançam em uníssono por um tempo até que, em algum momento da coreografia, uma nova dupla entra, na direita, no corredor do plano baixo, ao fundo. O que parecia ser uma dupla entrando ao fundo, logo se revela uma nova fila de bailarinos, que vai se deslocando para o lado direito, como se fosse sair de cena novamente. Quando chegam no limite do espaço cênico, saltam para a frente, passando pelo corredor de luz central e chegando ao corredor de luz do primeiro plano do palco, onde continuam sua sequência coreográfica, desta vez andando para o sentido oposto. Em du-

plas, todos os bailarinos que entram na fila do fundo vão seguindo a mesma lógica. Já os que chegam no corredor do primeiro plano, ao alcançar o limite esquerdo do palco, saltam para o fundo, passando pelo corredor central e voltando para o último corredor, mantendo um fluxo de gente sempre passando, como se dançassem sobre o perímetro de um retângulo.

Em algum momento dessa coreografia, voltam a surgir bailarinos no plano alto da cena, sendo que dessa vez o deslocamento deles acontece com o corpo dobrado, no nível médio da cinesfera. De repente o grupo que está no plano baixo sai em caminhada, os mais ao fundo para a direita e os mais a frente para a esquerda, fazendo pequenas pausas no trajeto. Enquanto isso, os bailarinos no plano alto seguem sua caminhada.

Todo o grupo que ocupa o nível baixo sai de cena. A atenção volta para o plano alto, mas por breves segundos, quando no último corredor do plano baixo volta a entrar uma nova fila, com bailarinos em uma caminhada mais apressada e com um espaçamento maior entre eles. Eles entram pela direita e saem pela esquerda. É apenas uma passagem. Por fim, saem todos e fica apenas a fila do plano alto passando. Isso dura aproximadamente 20 segundos, até que se pode notar uma leve diminuição na intensidade da luz dos corredores do plano baixo, e em seguida, voltam a entrar, desta vez se deslocando através de saltos no nível baixo da cinesfera, pelos dois corredores da frente. Esta é a última passagem de ambos os grupos. Quem está no plano baixo da cena se desloca mais rápido e, portanto, sai do espaço cênico antes. O grupo que está no plano alto vai deixando a cena mais devagar, com passos curtos. Conforme vão saindo os últimos bailarinos de cena, todos os corredores de luz vão se apagando, exceto o corredor central no plano do piso do palco. Fim da cena.

Análise:

Ângulos de incidência: os bailarinos que passam pelo plano alto da cena estão recebendo uma iluminação lateral alta, possivelmente provenientes de refletores dispostos nas varas de luz do teatro e afinados em um ângulo de aproximadamente 45°. É uma iluminação que projeta poucas sombras, o que permite que os bailarinos fiquem relativamente próximos sem projetar sombras nos colegas adjacentes. Já a iluminação que faz os recortes dos corredores do plano baixo da cena é afinada em ângulo zenital. Esta angulação de afinação interfere diretamente na visibilidade dos

corpos que passam por essas áreas, já que se espalha pelas calças brancas e apenas contorna os membros superiores e a parte superior da cabeça e do tórax, transformando-os em figuras sem rosto e dando total destaque para a movimentação.

Contrastes de intensidade e movimento de luz: nesta cena a iluminação parece menos difusa que nas cenas anteriores. Tal sensação pode ter sido provocada pelo uso dos recortes que projetam os corredores, por exemplo. Os movimentos de luz observados são referentes a projeção dos corredores do plano do piso do palco. São movimentos feitos de forma rápida e delicada, ou seja, ele surge de forma ágil e gradual. O primeiro movimento revela o corredor mais ao fundo e eles vão surgindo sucessivamente no sentido do primeiro plano do palco. Além de determinar o espaço onde os bailarinos dançam, os recortes de luz projetados no piso sugerem pequenas estradas, caminhos da roça, vistos no campo sempre que há um grande volume de pessoas que passa por aquele trajeto. Algumas vezes deslocam-se entre esses corredores para ir de um para o outro. A intensidade da luz que os ilumina somada ao branco dos figurinos faz com que os bailarinos não desapareçam nos intervalos sem luz direta. Já na plataforma a intensidade parece um pouco mais baixa. Este efeito se deve ao uso de um tecido que fica entre a plataforma e o resto do espaço cênico. Este tecido se assemelha a um tule e tem o objetivo de evitar que a luz refletida pelo piso da plataforma e pelo corpo dos bailarinos vaze para fora daquele espaço. No final desta cena, a luz dos três corredores diminui de intensidade num movimento muito sutil e enquanto eles não estão sendo ocupados por nenhum bailarino. Essa dimerização fica mais evidente quando os bailarinos voltam para este espaço. Os últimos movimentos de luz nesta cena são dos corredores do fundo e da frente, que saem em um movimento, deixando apenas o corredor central. A luz direcionada para a plataforma também se mantém já que é possível perceber o último bailarino passando. Esse movimento é muito curto e logo o último bailarino deixa a cena, com ele sai a iluminação da plataforma, restando apenas o corredor central do plano do piso do palco.

Cromaticidade: esta cena não faz uso de filtros cromáticos, trabalhando apenas com as variações da luz branca. O branco, neste fragmento, parece fazer uso de filtros corretivos, esfriando a temperatura de cor da luz. Este tipo de correção de cor evita o amarelamento da cor branca das calças que o corpo de baile veste. No final da cena, a dimerização da luz branca que projeta os três corredores do plano baixo

propõe uma visualidade de tonalidade mais amarelada, podendo indicar uma leitura próxima de um entardecer ou anoitecer, quando o sol já está bem baixo. É uma travessia cansativa e duradoura onde, no início, se vai com o tronco ereto, mas à medida que o tempo vai pesando sobre este corpo, vai dobrando-o até força-lo a se deslocar quase deitado. O uso da cor branca nos figurinos auxilia muito na percepção dessas pequenas variações na intensidade e conseqüentemente, na temperatura de cor da luz branca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando identidade como um conjunto ajustado de elementos visuais que compõem determinado produto, instituição ou grupo, permitindo sua imediata identificação, pode-se apontar algumas unidades que compõe uma identidade na visualidade do espetáculo Benguelê. Destaca-se aqui o uso recorrente de luzes difusas, que ajudam a mascarar tanto as sombras como a origem da fonte luminosa. Isto reforça a qualidade estética e torna os efeitos mais eficientes, uma vez que fica difícil de perceber como acontecem.

Outro fator de destaque é que, assim como a coreografia tem uma partitura que explora muito a musicalidade, a luz também acompanha essa lógica. A iluminação sugerida por Pederneiras é econômica em seu movimento. É uma luz que ajuda a dar unidade ao espetáculo e, muitas vezes, atua nas transições entre as cenas. Por vezes, deixa de se relacionar com a espacialidade assumindo a situação que se instaura em cena. Sobre isso, concordo também com Helena Katz (1995, p. 105) que afirma que para Paulo Pederneiras o palco “é sempre um contexto e nunca um lugar”.

Ainda nesta obra, é possível perceber o uso da luz para sublinhar planos e profundidades na cena e também para modificar a tridimensionalidade dos corpos, ora transformando-os em figuras completamente bidimensionais, ora em matéria volumosa. A verticalidade da iluminação entrega uma dimensão de altura a cena que provoca a sensação de que os cenários, ainda que não tenham medidas extraordinárias, pareçam sempre muito grandes. Este recurso também é utilizado para projetar as sombras dos bailarinos para baixo deles mesmos, tornando a cena mais limpa.

Os efeitos provocados a partir da manipulação da forma como os planos chegam aos olhos do espectador também são um fator que pode ser observado nessa obra.

Tanto na cena *Canto de Wemba* quanto em *A Travessia Nº 3*, este domínio no uso da luz como recurso capaz de provocar ilusão é peça chave, uma vez que pode colocar o espectador em uma situação de deslocamento.

Lembro-me da sensação que tive quando assisti pela primeira vez a este espetáculo. Quando iniciou a cena *A Travessia Nº3* tive uma sensação de deslocamento muito intensa, pois neste fragmento é que a plataforma cenográfica é usada pela primeira vez na cronologia do espetáculo. A percepção que tive foi de que o palco inteiro tinha sido elevado ou, de alguma forma, eles tinham colocado a plateia mais para baixo. Este tipo de ilusionismo é muito característico do trabalho do Grupo Corpo e pode ser observado também em outros espetáculos. Lembro que cheguei a pensar que aquilo poderia estar sendo projetado em alguma espécie de tela. Esta ilusão permaneceu até o momento em que abriu o primeiro corredor de luz do plano do piso do palco e então pensei que poderia ser uma estrutura cênica, mas ainda com a dúvida de que aquilo poderia ser virtual.

O uso do tecido em frente a plataforma faz com que percebamos a luz que incide nos bailarinos que andam sobre ela de forma distinta da que percebemos ao longo do espetáculo, uma vez que toda a luz refletida é retida no meio do trajeto até nossos olhos. A construção da imagem nesta cena é muito adequada para se observar o uso integrado de recursos cenográficos, iluminação, cenário e figurinos, conjuntamente com recursos coreográficos, o que confere uma visualidade única a obra. É uma cena que sugere uma tela em movimento, com um espaço recortado e figuras que se deslocam *ad infinitum* em um plano superior ao plano do solo, mas sem nenhum chão perceptível sob seus pés.

Além do ilusionismo, a iluminação também revela planos no espaço, trazendo diferentes perspectivas para a espacialidade cênica. No episódio 8 do documentário histórico dos 40 anos da companhia, que trata da criação deste espetáculo, Paulo Pederneiras comenta sobre como planejou a cenografia a partir da ideia de trabalhar profundidade e planos, e oferecer ao coreógrafo outras possibilidades de ocupar o espaço. A iluminação, neste caso, surge como um fator que ajuda a dar unidade na criação, trazendo também para o corpo dos bailarinos a ideia de trabalhar com planos e profundidade, visivelmente expressa em *Canto de Wemba*, onde a tridimensionalidade nos corpos dos bailarinos em primeiro plano contrasta diretamente com a bidimensionalidade dos corpos que passam ao fundo como sombras.

Outra situação recorrente na iluminação deste espetáculo é a opção da iluminação neutra no que diz respeito a temperatura de cor e a qualidade de luz em determinados fragmentos, colocando o movimento em evidência, sem efeitos que possam mascará-lo ou transformá-lo em algo além daquilo que ele é na sua essência. Em geral, se pode observar essa neutralidade na luz branca no que diz respeito a luminosidade, movimento e angulação, provocando poucas sombras e cumprindo a função de visibilidade do todo. É o tipo de luz que se observa em momentos de *pas-de-deux*, por exemplo, considerado por grande parte dos críticos de dança como a especialidade do coreógrafo, Rodrigo Pederneiras. Nos momentos em que há muita complexidade na movimentação de grandes grupos, também é possível observar essa neutralidade na iluminação, indicando uma maneira de balancear a dinâmica da cena, mais ligada ao fluxo da movimentação do que as formas que o movimento apresenta. Esta situação pode ser observada em *Urubú Malandro* onde a abundância na movimentação dos corpos é contraposta pela ausência de movimentação na iluminação. Em uma situação com uma iluminação afinada de forma cruzada, por exemplo, dificilmente se poderia balancear essa dinâmica, já que a luz geral cruzada em diagonal joga as sombras do bailarino sobre seu próprio corpo, fazendo com que os movimentos pareçam sempre mais complexos do que de fato são, além de fazer os deslocamentos parecerem mais movimentados, devido aos diferentes ângulos de incidência da luz no corpo do bailarino.

Importante salientar o uso do recurso de dimerização da luz branca para acentuar diferentes temperaturas de cor. Neste espetáculo, particularmente, há pouco uso de cores. Predominantemente é uma obra que usa luz branca e filtro cromático âmbar, variando entre tons do pigmento mais saturado para alguns efeitos e outros tons intermediários, feitos através da mistura da luz branca e da própria dimerização da luz âmbar, para outros. As sensações com relação a temperatura da cena se dão sempre com base na relação da luz branca com a pigmentada. Isto ocorre nas alternâncias de dimerização da luz que refletem por vezes mais potência de fluxo luminoso, dando a sensação de branco e outras pela diminuição deste fluxo alterando a temperatura de cor para o quente, conferindo-lhe um tom mais amarelado.

Por fim, podemos apontar como características identitárias na visualidade do espetáculo *Benguelê* a concepção de uma luz geral branca, bem distribuída e com qualidade difusa, com poucas marcas no corpo e no espaço; pouco uso de cores;

intenções de temperatura manifestadas nas nuances produzidas a partir da manipulação da intensidade da luz branca; pouco movimento na iluminação, oferecendo unidade para a obra e auxiliando na sua organização cronológica através da articulação das transições entre as cenas; a verticalidade da iluminação, que entrega uma dimensão de altura para a cena que faz com que tudo pareça sempre muito majestoso e; a manipulação minuciosa dos planos e profundidades do espaço cênico.

Essas características referidas apontam para uma expressividade que está em acordo com outros estudos sobre a obra da companhia e de seu diretor artístico, Paulo Pederneiras, indicando uma produção que prioriza a qualidade técnica e visual dos seus espetáculos. Este é um estudo primário. Considero que a partir dele surjam novos estudos e pesquisas que tragam outras perspectivas sobre esta temática para o fomento da área de iluminação cênica e das artes cênicas, aprofundando sobre o tema luz e visualidade atribuída à qualidade estética e visual do espetáculo.

REFERÊNCIAS

ALMASCULINA #3 - Paulo Pederneiras (Grupo Corpo). Produção de Paulo Azevedo. Realização de Comcultura. Roteiro: Paulo Azevedo. 2019. (55 min.), Podcast, son., P&B. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sDnk2ZuNt_Q&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=1. Acesso em: 25 set. 2020.

BEN, Cláudia Pinto de. A Luz Além da Cena: vestígios do olhar de uma iluminadora. 2020. 337 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CAMARGO, Roberto Gill. Conceito de Iluminação Cênica. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2012. 138 p.

ESPETÁCULOS - Ocupação Grupo Corpo 40 anos (2015). Produção de Roberta Roque. Realização de Itaú Cultural. São Paulo, 2015. (4 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9hSOuxNLps&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=8>. Acesso em: 25 set. 2020.

FIGURAS da Dança 2014 - Paulo Pederneiras. Direção de Inês Bogéa. Produção de Spcd, Vaca Amarela, Gabriela Lima, Maria Clara. Realização de SPCD. Roteiro: Inês Bogéa, Charles Lima. Música: André Mehmarí. 2014. (37 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s8XE9wl-wAg&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=6>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO CORPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo635927/grupo-corpo>. Acesso em: 15 de Nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GRUPO Corpo - Benguelê (1998). Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte, 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j06zeUrBqx0&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=10>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO Corpo - Benguelê (1998). Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte, 2015. (4 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGgNvCNWtQo&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=11>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO Corpo - Benguelê (1998). Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte, 2015. (5 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-AJqJXbkuA&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=12>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO Corpo - Benguelê (1998). Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte, 2015. (8 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQ-R-srF8WU&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=14>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO Corpo - Benguelê (1998). Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte, 2015. (5 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9M8iVW3RGf0&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=13>. Acesso em: 25 set. 2020.

GRUPO Corpo 40 anos - Benguelê (1998). Direção de Janaína Patrocínio, Cláudia Ribeiro. Realização de Grupo Corpo. Música: João Bosco. Belo Horizonte: Jpz Comunicação, 2015. (6 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cwlu3hhNR4E&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=9>. Acesso em: 25 set. 2020.

KATZ, Helena. Grupo Corpo companhia de dança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

LABAN, Rudolf. 1966. *Choreutics*. Edited by Lisa Ulmann. London: Macdonald and Evans.

PAULO PEDERNEIRAS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14617/paulo-pederneiras>. Acesso em: 15 Nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PAULO Pederneiras - Ocupação Grupo Corpo 40 anos (2015). Produção de Roberta Roque. Realização de Itaú Cultural. São Paulo, 2015. (7 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pb111RL_J-0&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=7. Acesso em: 25 set. 2020.

SANTANA, Marcelo Augusto. Haja Luz: manual de iluminação cênica. Brasília: SENAC DF, 2016. 184p.

SARAIVA, Ernani Viana. Um "Pas de deux" da Estratégia com a Arte: as práticas da companhia de dança grupo corpo. 2009. 388 f. Tese (Doutorado) - Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração, Departamento de Ciências Administrativas, Universidade Federal do Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9A3J29>. Acesso em: 28 ago. 2020.

TRIÂNGULO das Geraes - Grupo Corpo. Direção de Nara Sbrebow. Uberlândia: Close, 2015. Son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V397cad3SAc&list=PLYRKDIcHT1H8RoPWS1b4GxcbrYDv6CCo&index=2>. Acesso em: 25 set. 2020.

TUDELLA, Eduardo. A Luz na Gênese do Espetáculo. Salvador: EDUFBA, 2017. 614 p.