



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Rastros de Luz, Traços de Ofício: bases para análise da documentação da iluminação cênica

Berilo Luigi Deiró Nosella
Fabiana Siqueira Fontana

Para citar este artigo:

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; FONTANA, Fabiana Siqueira. Rastros de Luz, Traços de Ofício: bases para análise da documentação da iluminação cênica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0112

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Rastros de Luz, Traços de Ofício: bases para análise da documentação da iluminação cênica¹

Berilo Luigi Deiró Nosella²
Fabiana Siqueira Fontana³

Resumo

O artigo apresenta os fundamentos teóricos e metodológicos de uma pesquisa sobre a documentação da iluminação cênica como expressão de saberes técnico-artísticos. Propõe uma abordagem arquivístico-artística a partir de entrevistas e coleta de documentos junto a profissionais do Brasil, Argentina e Itália. São delineados conceitos operacionais, critérios para estudo de tipologia documental e procedimentos metodológicos, além de reflexões iniciais sobre os significados atribuídos a esses materiais. A proposta contribui para o reconhecimento desses documentos como parte da história do espetáculo.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Documentos técnico-artísticos. Ofícios teatrais. História do espetáculo. Arquivologia.

Traces of Light, Marks of Craft: foundations for the analysis of stage lighting documentation

Abstract

This article presents the theoretical and methodological foundations of a study on the documentation of stage lighting as an expression of technical-artistic knowledge. It proposes an archival-artistic approach based on interviews and the collection of documents from professionals in Brazil, Argentina, and Italy. Operational concepts, criteria for the study of document typologies, and methodological procedures are outlined, along with initial reflections on the meanings attributed to these materials. The proposal contributes to recognising these documents as part of the history of performance.

Keywords: Stage lighting. Technical-artistic documents. Theatrical trades. History of performance. Archival science.

Huellas de Luz, Rastros de Ofício: bases para el análisis de la documentación de la iluminación escénica

Resumen

El artículo presenta los fundamentos teóricos y metodológicos de una investigación sobre la documentación de la iluminación escénica como expresión de saberes técnico-artísticos. Propone un enfoque arquivístico-artístico a partir de entrevistas y de la recopilación de documentos con profesionales de Brasil, Argentina e Italia. Se delinean conceptos operacionales, criterios para el estudio de la tipología documental y procedimientos metodológicos, además de reflexiones iniciales sobre los significados atribuidos a estos materiales. La propuesta contribuye al reconocimiento de estos documentos como parte de la historia del espectáculo.

Palabras clave: Iluminación escénica. Documentos técnicos y artísticos. Oficios teatrales. Historia del espectáculo. Archivística.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Maria Helena Torres. Socióloga com Mestrado pela Universidade Candido Mendes (luperj). Graduação pela PUC-Rio, e jornalista registrada no Ministério do Trabalho.

² Doutorado em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq.  berilonosella@ufsj.edu.br
 <https://lattes.cnpq.br/2696544764397266>  <https://orcid.org/0000-0002-3009-9836>.

³ Doutorado, mestrado e bacharelado em artes cênicas pela Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (Unirio). Arquivologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora na Universidade Federal de Santa Maria, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.  fontana.fabiana@ufsm.br
 <http://lattes.cnpq.br/5182148167386952>  <https://orcid.org/0000-0003-1110-9880>



Primeiros rastros: aproximações e princípios

Quando se fala de acervos ligados às artes da cena, é comum atribuir-lhes determinado caráter exótico que os distingue dos demais conjuntos documentais oriundos de outras atividades humanas. Um dos motivos dessa prática diz respeito ao fato de os documentos ligados às artes cênicas serem, normalmente, lidos como a expressão da subjetividade criativa de um/uma artista. Logo, esses acervos ganham aura singular, e sua preservação, assim como a análise dos documentos que compõem esses acervos, passa, muitas vezes, pela evocação de trajetórias individuais notáveis, constituídas em torno de funções criativas tradicionalmente investidas de mais prestígio: atuação, encenação e dramaturgia. Neste artigo, entretanto, pretendemos direcionar um olhar diferente em direção a uma parcela de documentos originados pelo fazer teatral: aqueles ligados à iluminação cênica. Trata-se de os discutir, em vista da apresentação de questões de caráter conceitual e metodológico, como representação de práticas e saberes partilhados e sistematizados em torno dos ofícios relacionados a essa área.

Nesse contexto, o presente artigo apresenta os fundamentos teóricos e metodológicos da pesquisa “A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos”,⁴ com ênfase na construção de um referencial que permita compreender os documentos técnicos da luz cênica como práticas epistêmicas e registros do fazer teatral. Desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena (Netoc) do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC), sediado na Universidade Federal de

⁴ O presente artigo é fruto de pesquisa que só pôde ser realizada graças aos financiamentos recebidos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e das Pró-reitorias de Pesquisa e Pós-graduação e de Extensão e Cultura da UFSJ. Desenvolvida entre 2022 e 2025, coletou documentos de iluminadores de quatro estados do Brasil; de Buenos Aires, Argentina; e da Itália, principalmente do norte (Milão, Parma, Pádua e Gênova). Contou com o trabalho de três pesquisadores-coordenadores, Berilo L. D. Nosella, Fabiana S. Fontana e Marcelo A. Santana (bolsista DCT&I/Fapemig); uma mestranda, Gabriela Ciancio; oito bolsistas de Iniciação Científica (CNPq, Fapemig e UFSJ), Isabela Francisconi, Franciele de J. dos A. Borges, Victor Sanches, Mel de L. Pereira, Leidiane das G. Assis, Michael S. de Sousa, Ana Beatriz Franfes e Maria Paula H. de M. Araujo; dois bolsistas de extensão, Ernane G. Rodrigues Filho e Isabela F. de Andrade (PROEX/UFSJ); e dois bolsistas em Desenvolvimento Científico, Tecnológico & Inovação/Fapemig, Leonardo G. da Silva e o coordenador, já citado, Marcelo A. Santana – o que não teria sido possível sem os financiamentos que recebeu.

São João del-Rei (GPHPC/UFSJ),⁵ a partir de entrevistas e da coleta documental com profissionais da iluminação cênica do Brasil, Argentina e Itália, essa investigação buscou o delineamento de princípios conceituais que possam nortear a análise dessas materialidades e discutir, de forma inicial, os sentidos a elas atribuídos pelos sujeitos criadores. Embora este texto não se dedique de imediato à análise sistemática dos dados coletados, ele constitui um passo essencial na consolidação do percurso metodológico e na proposição de uma abordagem arquivístico-artística para o campo da iluminação cênica.⁶

Na primeira etapa do referido projeto, o objetivo foi entrevistar profissionais da iluminação cênica, iluminadores, criadores, técnicos, operadores, ou seja, aquelas pessoas que, de alguma forma, realizam o trabalho da luz na cena e, nesse trabalho, produzem e utilizam aquilo que estamos chamando de documentos da iluminação cênica. O intuito era aprofundar o entendimento a respeito de quais são esses documentos, como os identificar, e estudar sua tipologia. Tal escolha deu-se pela aposta de que olhar para os documentos de uma área do fazer técnico-artístico da cena, no caso a iluminação cênica, era um primeiro passo no sentido de construir uma história do espetáculo por uma perspectiva diversa, a de seu fazer e não apenas da estética, da visualidade final, ou seja, dos resultados desse fazer; ou não apenas pela perspectiva do fazer do ator, do diretor e/ou do dramaturgo.

Ainda nessa etapa, além das entrevistas, outro objetivo conjunto foi realizar a coleta de documentos, como amostragem, junto aos profissionais entrevistados. Entre a fala dos profissionais e o trabalho analítico do material coletado, pudemos conhecer esses documentos e os compreender no cruzamento de duas perspectivas: a partir da relação idiossincrática do seu produtor com o documento produzido, e naquilo que esses documentos têm em comum, e, portanto, revelam

⁵ www.ufsj.edu.br/gphpc. O objetivo fundador do Netoc/GPHCP é estudar a história do espetáculo pelo viés de seu fazer técnico-artístico e dos ofícios técnicos da cena, a partir da percepção de que tal visada não é comum no campo dos estudos cênicos em nosso país.

⁶ Este artigo constitui o segundo de uma trilogia de textos oriunda da mesma pesquisa, conforme previsto no projeto original. O primeiro artigo, publicado na *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n. 49 (Nosella, 2023), apresenta as motivações iniciais e as questões conceituais preliminares em torno da documentação da iluminação cênica no campo da história do espetáculo. O presente artigo propõe as bases teóricas, temáticas e metodológicas para o estudo desses documentos, já incorporando as primeiras análises de campo. O terceiro, atualmente em elaboração, será dedicado à apresentação dos resultados analíticos centrais e tem publicação prevista para 2026.



sobre modos de trabalho e produção da luz da cena, práticas e conhecimentos compartilhados e transmitidos sobre a própria cena. Por exemplo, existem diversas formas de se elaborar um roteiro de operação de luz, mas há algo que perpassa a estrutura básica de todos os roteiros de operação de luz como documento. São, aliás, essas características comuns que definem aquele documento como um roteiro de operação de luz. Essa tal estrutura básica relaciona-se com a função do documento, seus objetivos, para que ele serve, de forma que seu uso reflète tanto como ele é feito quanto sua constituição final.

Com base nesses objetivos, o presente artigo estrutura-se em três frentes principais: apresentação dos conceitos operacionais que fundamentam a noção de documento da iluminação cênica; explicitação das escolhas metodológicas e do percurso de campo realizado; e delineamento de alguns temas emergentes a partir dos materiais coletados, com vistas à consolidação de uma abordagem arquivística dos fazeres da luz. Esperamos, com esse percurso, contribuir com um quadro teórico-prático inicial de análise de documentos técnico-artístico, destacando suas implicações para o campo dos estudos teatrais e da história do espetáculo.

Documentos e profissionais da iluminação cênica: conceitos, métodos e *corpus* da pesquisa

Dito isso, iniciaremos exatamente por esclarecer o que é um documento da iluminação cênica, na compreensão da presente pesquisa e seus pesquisadores; e para pensar sobre o que é um documento da iluminação cênica, vamos retroceder um pouco e apresentar o que, nesse contexto, estamos chamando de documento no geral.

Documento é palavra extremamente polissêmica, e as maneiras de com ele lidar como registro, informação ou fonte de pesquisa envolve saberes e práticas de diversos campos e ciências. Para tratar de documento na presente pesquisa, precisamos, portanto, aderir a um sentido definido e claro, que servisse a seus propósitos, e, para atender a tal necessidade, partimos de noções da arquivologia. Segundo o Glossário da Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq, 2008, p. 11), documento é a “unidade de registro de



informações, qualquer que seja o formato ou o suporte”, sendo documento arquivístico aquele que é “produzido e/ou recebido por uma pessoa física ou jurídica, no decorrer das suas atividades, qualquer que seja o suporte”.

Tais definições foram importantes para a pesquisa desde o início, pois estabeleciam um princípio científico e universal para o tipo de material com o qual nos propusemos a trabalhar, em oposição a nomenclaturas que consideramos de senso comum e generalistas, mesmo que muitas vezes mais corriqueiras, como notação ou registro. Ainda que isso significasse enfrentar incompreensão inicial, fosse dos/as profissionais, fosse de pesquisadores/as com quem dialogamos no decorrer da pesquisa, a opção por chamar todo e qualquer registro do trabalho da luz de documento, considerando-os documentos arquivísticos, fosse um rabisco ou um esboço temporário, imprimiu papel político pedagógico importante para a própria metodologia da pesquisa – pois foi possível abolir hierarquias no que diz respeito à atribuição de importâncias a determinados documentos, já que qualquer um utilizado no fazer da luz cênica passou a ser defendido como registro de determinado saber-fazer envolvido em uma prática cênica.

Isso assim se deu porque o documento, nessa perspectiva, é entendido como um instrumento ou o resultado de uma ação ou de uma atividade humana. Então, se alguém precisa realizar alguma ação e, conseqüentemente, registra algo relativo à tal ação, está criando um documento. Nessa compreensão, documento é um registro que, basicamente, atua de duas formas em relação à atividade humana: auxilia nas ações ao mesmo tempo que resta como representação delas, já que foi útil e necessário para sua realização. A noção fundamental que norteia esse modo de ver o documento é a de “necessidade”.

Essa primeira ideia da pesquisa é o que nos permite considerar o documento representação da práxis da iluminação cênica porque mostra sua conexão direta com as atividades, as ações e os saberes dessa área artística. Pensar nessa direção é entender que não se produz um documento para a posteridade, mesmo que depois ele venha a integrar acervos admitidos como patrimônio histórico-cultural e informacional. A produção dos documentos se dá para atender às necessidades do agora, pois eles se fazem necessários à realização de algumas atividades, incluídas as artísticas. Logo, se um artista elabora um caderno de anotações



durante a criação de uma obra, o faz pela necessidade de anotar as ideias, as dúvidas, as referências importantes para aquele determinado trabalho, como suporte à memória, por exemplo. Nesse sentido, o documento oriundo do fazer artístico tem natureza igual à de qualquer documento que utilizamos no nosso cotidiano, como uma certidão de nascimento, um histórico escolar etc.

A segunda ideia diz respeito ao fato de que são essas necessidades do fazer, organizadas em ações, que definem a configuração final desse documento, ou seja, como visualmente ele é apresentado, que elementos o compõem, qual é seu conteúdo, que informações contém, assim como seu gênero (textual, iconográfico etc.). Tudo isso é definido por essas necessidades do fazer que o engendraram, as necessidades vinculadas a seu uso. Na arquivologia, essa conformação final é o que nos permite entender o que é aquele documento em razão do seu tipo. O tipo documental, portanto, caracteriza coletividades porque corresponde a atividades que não estão atreladas a um indivíduo, mas sim a uma função, como afirma Bellotto (2008, p. 72):

O tipo documental é a configuração que assume a espécie documental de acordo com a atividade que ela representa. Nessa definição é possível discernir que o tipo documental, correspondendo a uma atividade administrativa, tende a caracterizar coletividades; sua denominação será sempre correspondente à espécie anexada à atividade concernente e vale como conjunto documental representativo da atividade que caracteriza.

Para pensar os documentos ligados ao fazer teatral, no caso aqui preciso da iluminação cênica, a partir da relação com o fazer que o engendrou, foi preciso pensar paralelamente nas funções que constituem o processo de construção e apresentação do espetáculo, pois é em torno delas que se organiza o trabalho da criação cênica. Ou seja, pensar na função do documento é pensar na própria função profissional que está em sua gênese, atentando-se para as competências que a definem e considerando seu contexto histórico, geográfico e artístico. Dito isto, é importante olhar o documento pela perspectiva dos ofícios teatrais:

As funções e os ofícios teatrais, fundamentais na análise das espécies e tipos documentais identificáveis no seio da memória documental do teatro brasileiro, revelam que, no âmbito dos documentos pessoais de artistas, originários da preparação do espetáculo, a individualidade do sujeito está expressa, em grande parte dos casos, apenas no que varia

quanto às informações presentes no conteúdo de um documento. O formato, a razão da origem e o universo de assuntos dos registros de criação são aspectos de considerável estabilidade e, conseqüente, recorrência nos arquivos pessoais dos artistas da cena. O que quer dizer que os documentos oriundos dos processos criativos, no âmbito das artes cênicas, são representativos da ação de um artista no desempenho de uma função, de seu ofício (Fontana, Schmidt, 2020, p. 435-436).

Quanto às funções teatrais, podemos distinguir algumas por ordem alfabética: atuação, cenografia, contrarregragem, dramaturgia, encenação, iluminação, produção, sonoplastia, entre outras. A partir delas, é possível entender os ofícios, então definidos pelas atividades, competências, noções e responsabilidades que os caracterizam (Zavadski, 2015).⁷ Por exemplo, na função iluminação cênica, existe o/a iluminador/iluminadora,⁸ operador/operadora, programador/programadora, a equipe que monta a luz, assistentes etc. Em cada função, cada ofício tem suas necessidades de usar e gerar documentos, e/ou de produzir especificidades num documento de uso comum a diversos ofícios. Nessa percepção, já há uma pista importante do caráter histórico geográfico desses documentos, pois os resultantes do fazer cênico, sempre gerados no desempenho de ofícios teatrais, são determinados por dinâmicas de produção específicas. Ou seja, a questão que norteia a observação dos documentos é: como se organizam a criação e a produção de um espetáculo em um dado contexto?

Em nosso caminho metodológico, às noções da arquivologia atrelada à atenção aos ofícios teatrais, somam-se preceitos dos estudos de genética, que nos serviram de base para a compreensão do documento no campo dos estudos teatrais. Nessa perspectiva, os documentos são vistos como registro de um processo de trabalho criativo, ou seja, como um rastro do pensamento-ação do

⁷ Deixamos aqui o *link* para uma lista de funções (e ofícios) no campo das atividades artísticas e técnicas disponibilizada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (Sated) do Rio Grande do Sul: <https://satedrs.org.br/funcoesprofissionais#:~:text=CAMAREIRA%20%2D%20Encarrega%2Dse%20da%20conserva%C3%A7%C3%A3o,figurinos%2C%20em%20caso%20de%20viagem>. Percebemos nessa listagem que não há distinção, no âmbito da nomenclatura, entre função e ofício, demonstrando que nesse campo de trabalho, muitas vezes a nomenclatura do ofício engloba a função, como é o caso de camareiro/a, que designa um ofício para o qual não temos uma função denominada, apenas descrita.

⁸ Uma das questões com que nos deparamos nas entrevistas foi a falta de padronização, principalmente no Brasil, quanto ao nome das funções, em especial da função de criação principal do trabalho com a luz em cena (iluminador, light designer, desenhista de luz); como esse importante debate não é objetivo deste estudo, optamos por utilizar no individual para cada participante sua forma de autodenominação profissional; e, para a pesquisa, a forma mais tradicional entre nós, cunhada no final da década de 1970: “iluminador”/“iluminadora”.



artista em seu momento de trabalho na concepção e realização de sua obra:

A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso. Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista (Salles, 2004, p. 33).

Essa ênfase nas ações da/do artista, desenvolvidas no decorrer do processo de criação foi, então, investigada nessa pesquisa não com foco no ato criativo de uma pessoa, mas em vista da relação de artista e técnicos/as-artistas com seu ofício, com os ofícios ligados à iluminação cênica.

Articulando a noção de tipo documental e do documento como rastro do processo criativo, defendemos a ideia de que o conhecimento gerado no e pelo fazer teatral não é subsidiário, mas central, e que o artista/técnico – ou técnico-artista, que temos considerado a melhor forma de denominar esses profissionais da iluminação cênica – é um agente epistêmico, um produtor de teoria e pensamento, com afirmação Jorge Dubatti (2016, p. 127): “Chamo de artista-pesquisador o artista, incluindo o técnico-artista, que produz pensamento a partir da sua práxis criadora, da sua reflexão sobre os fenômenos artísticos em geral e da docência”. Neste contexto, é preciso afirmar, por observação pessoal enquanto profissionais e pesquisadores, cada um em sua área correlata no âmbito deste estudo – história, arquivologia e iluminação cênica –, que não é comum encontrar documentos de luz e som (Mervant-Roux, 2024)⁹ como fonte ou objeto de estudos e pesquisas atuais.

Quanto aos procedimentos metodológicos, já brevemente mencionados, eles se resumem na intersecção de dois grandes eixos: a decomposição analítica dos documentos recolhidos, em vista de uma atenção à configuração dos tipos documentais mais representativos dos ofícios ligados à iluminação cênica e o diálogo direto com quem elabora e usa esses documentos. Sendo assim, o *corpus* documental da pesquisa formou-se na união entre os documentos cedidos e pelas

⁹ Citamos mais diretamente arquivos de iluminação e sonoplastia por serem tanto o campo documental investigado na pesquisa central deste artigo quanto na pesquisa Arquivos sonoros de teatro (Fapesp) do Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo (<https://www.cdtusp.com.br/artigos/projeto-arquivos-sonoros-de-teatro>), na qual o Netoc/UFSJ atua como colaborador.

entrevistas registradas em áudio ou vídeo e, posteriormente, transcritas. Esse corpus revela o principal intuito da pesquisa: descobrir por que os documentos se constituem de um determinado modo, com uma determinada forma, tendo em vista como essa forma atende à necessidade dos/as artistas, dos/as técnicos/as que os produziram e os utilizaram. Isso significa que os estudamos perscrutando as atividades e ações que eles representam, privilegiando ouvir quem os produz – seria o mesmo que dizer: nosso interesse residia em entender as práticas e os saberes que esses documentos carregam quando explicados pelas pessoas que desenvolvem os conhecimentos ligados à iluminação cênica no exercício de seus ofícios.

Quando pensamos em quem selecionar para conversar, buscamos entender distintos lugares de atuação, tendo em conta sempre, reiteramos, as funções e os ofícios. A etapa de entrevistas com esses profissionais considerou não apenas os diversos lugares – geográficos e ofícios –, mas as diversas características e linhagens de transmissão desse conhecimento pelo tempo e pelo espaço. Nesse sentido, as práticas metodológicas das entrevistas, embasadas por práticas, princípios e métodos da história oral,¹⁰ adentram nossa proposição de investigação não apenas como instrumento fundamental de acesso a um conhecimento não registrado, mas também como ato político de acesso a determinados sujeitos sociais.

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. [...] Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. [...] Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radial do sentido social da história (Thompson, 1992, p.44).

¹⁰ Em duas etapas da pesquisa realizaram-se o primeiro e o segundo Seminário de História Oral, aquele com o Neho/USP (<https://nehousp.wordpress.com/>), este com o LIS/UFSJ (<https://ufs.edu.br/lisufsj/>), responsável pelo embasamento teórico e metodológico nesse campo. Para compreensão do papel da metodologia da história oral no âmbito do Grupo de Pesquisa em História Política e Cena da UFSJ em geral e, em específico, do Netoc no que concerne à pesquisa em história do espetáculo pelo viés das técnicas e ofícios, verificar as publicações Moreira e Nosella, 2017 e Nosella, 2025.

Nesse sentido, a pesquisa definiu como seu recorte, tanto de participantes quanto de documentos, um conjunto de profissionais da iluminação que estivessem hoje atuantes, trabalhando em luzes para espetáculos de teatro, dança e ópera, considerando pelo menos três ofícios/funções: criador ou desenhista, técnico ou realizador e operador, no Brasil, Argentina e Itália.¹¹ A lista final de participantes, registrada adiante, foi definida considerando-se os critérios do recorte, a indicação de parceiros e pesquisadores e, por fim, a aceitação e efetiva disponibilidade dos/das profissionais; e a cada profissional foram solicitados pelo menos uma entrevista, em alguns casos uma segunda também, e documentos relativos a um ou dois de seus trabalhos.

BRASIL

Participante	Função executada e localidade
Aurélio de Simoni	Iluminador (RJ)
Beto Bruel	Iluminador (PR)
Carlos Kury	Iluminador e cenógrafo do Teatro Guáira (PR)
Cibele Forjaz	Diretora, Iluminadora e Professora da ECA USP (SP)
Denilson Marques	Iluminador e técnico de iluminação cênica da Universidade de São Paulo (SP)
Fernanda Matos	Iluminadora (RJ)
Francisco Turbiani	Iluminador e professor do curso de iluminação cênica da SP Escola de Teatro (SP)
Geraldo Octaviano	Iluminador e coordenador do curso de iluminação do Cefart (MG)
Guerreiro	Operador de luz do Ballet Guáira (PR)
Guilherme Bonfanti	Iluminador e coordenador do curso de iluminação cênica da SP Escola de Teatro (SP)
Jeronimo Cruz	Técnico de luz aposentado, sócio fundador da GCB Brasil (SP)
Karina Figueiredo	Iluminadora e coordenadora do curso de iluminação cênica da MT Escola de Teatro (MT)

¹¹ As entrevistas na Itália foram coletadas durante o pós-doutorado do coordenador da proposta entre dezembro de 2022 e junho de 2023, na Università degli Studi di Padova, sob supervisão da professora Cristina Grazioli, com bolsa PDE do CNPq; as da Argentina foram coletadas em três missões curtas de uma semana a 15 dias cada, financiadas pela Fapemig e pela Proex-UFSJ, contando com o suporte da Universidad Nacional de las Artes, em Buenos Aires, Argentina, na figura de Gonzalo Cordova e Leandra Rodrigues, professores dessa Instituição e, no caso de Leandra, coordenadora da graduação em desenho de iluminação de espetáculos. No Brasil, para coleta das entrevistas e documentos, a pesquisa contou ainda com o apoio da SP Escola de Teatro (Guilherme Bonfanti e Francisco Turbiani), Unespar (Nádia Luciani), Art Light-RJ (Paulo Cesar Medeiros) e Escola de Tecnologia da Cena do Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Arte-MG (Geraldo Octaviano).



Leonardo Pavanello	Iluminador (MG)
Luiz Paulo Nenem	Iluminador (RJ)
Marcelo Andrade	Iluminador, técnico e operador de iluminação do Teatro das Artes (RJ)
Marina Artuzzi	Iluminadora (MG)
Marisa Bentivegna	Iluminadora e cenógrafa (SP)
Melissa Guimarães	Iluminadora (SP)
Nadia Luciani	Iluminadora e professora de iluminação da Universidade Estadual do Paraná (PR)
Nadja Naira	Iluminadora (PR)
Nezito Reis	Iluminador e técnico de luz aposentado do Centro Cultural SP (SP)
Paulo Cesar Medeiros	Iluminador (RJ)
Taty Kanter	Iluminadora e técnica de iluminação cênica da Universidade Estadual Paulista (SP)
Tainá Rosa	Iluminadora e técnica de luz (MG)
Wagner Correia	Iluminador (PR)
Wladimir Medeiros	Iluminador e técnico de luz (MG)
Yuri Simon	Iluminador e designer, professor da Escola de Design da UEMG (MG)

ITÁLIA

Entrevistado/a	Função executada
Alice Colla	Iluminadora
Andrea Giretti	Iluminador e coordenador de iluminação do Teatro alla Scala di Milano
Claudio de Pace	Iluminador e coordenador de iluminação do Piccolo Teatro di Milano
Fabrizio Crisafulli	Diretor teatral e iluminador
Liliana Iadaluca	Iluminadora e professora nas Academias de Belas Artes de Brera, em Milão, de Turim e de Gênova
Luigi Biondi	Iluminador
Marco Filibeck	Iluminador e coordenador de iluminação do Teatro alla Scala di Milano (recém-aposentado)
Valeria Lovato	Iluminadora, programadora de iluminação do Teatro alla Scala di Milano (foi durante oito anos coordenadora de iluminação do Theatro Municipal de São Paulo, SP, Brasil)

ARGENTINA

Entrevistado/a	Função executada
Eli Sirlin	Iluminadora e professora da Universidad Nacional de las Artes e da Universidad de Buenos Aires
Gonzalo Cordova	Iluminador, presidente da Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina e professor da Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires
Jorge Pastorino	Iluminador e professor da Universidad Nacional de

	las Artes, Buenos Aires
Leandra Rodrigues	Iluminadora e coordenadora da graduação em desenho de iluminação de espetáculos da Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires
Matías Sendón	Iluminador
Ruben Daniel Conde	Chefe da equipe de iluminação do Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina

Além do recorte dos participantes, também definimos o conjunto de documentos que buscaríamos em dois grupos diretamente ligados ao trabalho da luz: documentos produzidos no decorrer do processo de criação da luz pelo/a iluminador/a para uso próprio, como suporte de memória ou anotações temporárias de ideias que acabaram sendo modificadas ou substituídas; e documentos produzidos para registrar e informar a luz, tanto como suporte para transmissão de informações entre os membros da equipe durante a realização do trabalho coletivo quanto para registro de seu resultado final. Haveria ainda um terceiro grupo relativo aos documentos que, embora não produzidos para a luz, são de alguma forma utilizados ou guardados pelos profissionais do trabalho com a luz, como programas de espetáculos, críticas teatrais, fotografias de recordação etc. Ainda que apresentem profundo interesse para o estudo da luz e da própria história do espetáculo, na presente pesquisa, porém, esses documentos não compuseram o corpus de análise.

De forma geral, mas ainda não detalhada, os documentos que mais encontramos em cada um dos grupos e foram problematizados no decorrer de nossas conversas foram:

DOCUMENTOS DE SUPORTE CRIATIVO Documentos produzidos no decorrer do processo criativo pelo/a iluminador/a para uso próprio	<ul style="list-style-type: none"> ● Texto/dramaturgia com anotações do processo de criação ● Diário de processo ● Desenhos e/ou <i>storyboards</i> ● Vídeos e fotografias
DOCUMENTOS DE REGISTRO DA LUZ Documentos produzidos para registrar e informar a luz	<ul style="list-style-type: none"> ● Planta/mapa de iluminação ● Roteiro de operação ● Roteiro de gravação ● <i>Rider</i>



Apesar de essas duas categorias servirem para atender às necessidades de organização da pesquisa e esboçarem algumas ideias sobre a produção documental no fazer da luz, muitos desses documentos transitam entre os dois grupos, não sendo estanque e definitiva essa separação, pois correspondem a modos específicos de trabalho de cada profissional, principalmente em seu exercício de criação. Outro fator que determina a porosidade entre elas diz respeito às diferentes dinâmicas de produção dos espetáculos, as quais, muitas vezes, guiam a elaboração, ou não, de determinado documento, podendo outro servir a uma atividade para a qual não estava necessariamente previsto. Um exemplo sumário, relatado no decorrer de alguns diálogos, é o uso do texto teatral com anotações feitas pelo/a iluminador/a na operação da luz, excluindo-se a necessidade de elaboração do roteiro quando a/o mesma/o profissional está envolvida/o tanto com a criação quanto com a operação da luz de um determinado espetáculo.

Possíveis conclusões teóricas: com a palavra os profissionais da luz

Apresentamos, a partir de algumas falas dos profissionais entrevistados e de seus documentos coletados, algumas questões temáticas centrais relativas a esse tipo de documentação levantado para a pesquisa. Não se trata ainda de uma análise detalhada e ampla que configure a apresentação efetiva desses documentos coletados; tal empreitada constituiria a continuidade deste trabalho investigativo ainda em fase conclusiva, não cabendo, portanto, no escopo do presente artigo – deverá, todavia, ser publicada futuramente pela coordenação e equipe da pesquisa. Ainda assim, delinear tais temas é já um direcionamento das questões levantadas pelos documentos em questão, assim então se apresentando como base de sua leitura.

Iniciemos com uma premissa de caráter geral a ser delineada: ainda que os tipos documentais estudados sejam em sua gênese determinados pelas competências, atividades e ações que caracterizam um ofício teatral em um contexto específico, as pessoas que com eles se relacionam podem servir-se deles



de formas distintas – isso, entretanto, não significa que o tipo documental perca sua função ou possa ser associado apenas a quem o produziu. Pois, mesmo que os documentos sejam utilizados de maneira diferentes, os tipos documentais têm correspondência direta com os ofícios já que é em torno deles que o trabalho artístico se organiza. Essa questão é a base de leitura desses documentos. Vejamos.

A principal função da documentação da iluminação, daquela que registra a luz em si, é a transmissão das informações básicas, mais ou menos precisas, da própria luz. Registrar e transmitir informações técnicas e estéticas, que possibilitem a realização da luz na montagem e em remontagens do espetáculo torna-se preocupação fundamental para quem trabalha com iluminação cênica. Guerreiro, operador de luz do Ballet Guaíra, em Curitiba, há mais de 30 anos, explica por que mantém, por exemplo, mapas de iluminação e roteiros de operação sempre a seu alcance:

Eu guardo isso comigo, às vezes numa pasta, às vezes não cabe numa pasta, eu guardo no armário, mas está lá guardado. Quando vai montar o espetáculo de novo, pega toda a documentação, eu e a equipe técnica, meus colegas, e montamos de volta, sem a presença do iluminador seguimos o roteiro e a chance de errar é muito pequena.¹²

Ainda que possa parecer óbvio, é importante ressaltar a radicalidade dessa finalidade dos documentos, a da transmissão das informações, no caso da iluminação cênica, visto ser essa uma função teatral que depende de várias pessoas diferentes para acontecer, sendo em torno dela acionados diferentes ofícios. Basta aqui lembrar alguns fatores que caracterizam os cotidianos dos/das artistas e técnicos/as quando se trata do fazer da luz. Primeiro fator a ressaltar: não é incomum que quem criou a luz de um espetáculo não a opere ou, em algum momento, passe essa atividade a outra pessoa. Sua montagem, realizada como etapa importante do cronograma de trabalho, envolve uma equipe que, geralmente, dispõe de um tempo muito preciso para a realização de diferentes

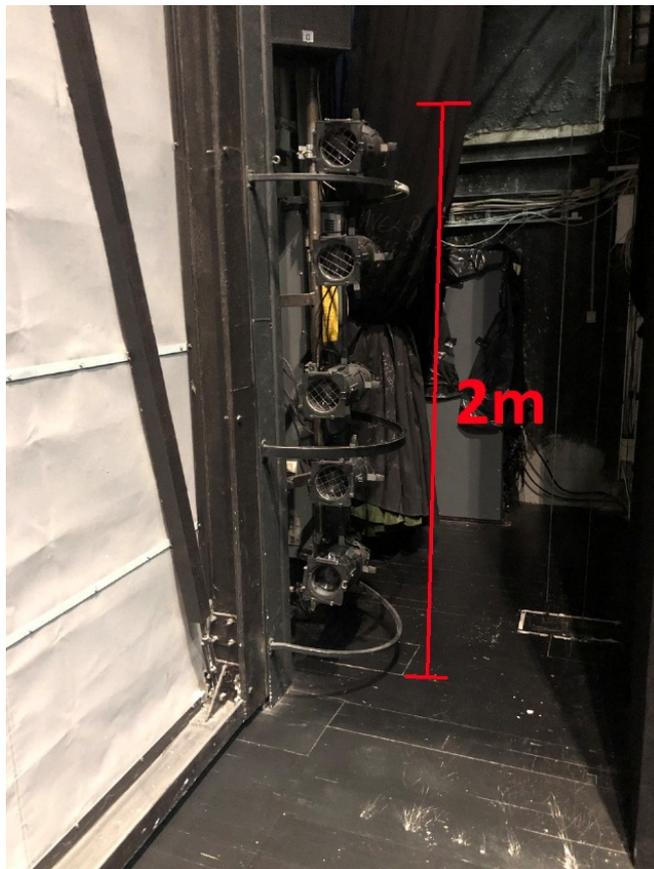
¹² Os trechos citados a seguir no presente artigo são transcrições diretas das entrevistas coletadas pela pesquisa, tendo passado apenas por possíveis pequenos ajustes textuais. O conjunto das entrevistas, ainda em processo de trabalho pela pesquisa, passarão por um tratamento de revisão inicial e serão disponibilizadas para consultas num repositório do GPHPC/UFSJ ainda em desenvolvimento.

ações. A disponibilização dos equipamentos necessários, como números e tipos de refletores, é uma preocupação que envolve a comunicação constante de diferentes profissionais: técnicos/as de salas de espetáculos, pessoal da produção do espetáculo, além de iluminadores/as e seus/suas assistentes. Todas as ações que devem ser realizadas em torno dessa cadeia pela qual se dá a realização da iluminação cênica são mais bem desempenhadas quando amparadas por documentos que lhes dão suporte. É do que trata a iluminadora Leandra Rodrigues: “Há uma coisa que descobri: é que onde há um problema é porque falta um documento e não tenho dúvidas disso. Quando há um problema técnico é porque falta um documento...”.

Quanto ao fato de a documentação ser suporte do próprio processo criativo, percebemos que diferentes formas de lidar com os documentos revelam procedimentos específicos do processo criativo de determinada pessoa. Citamos dois exemplos. Gonzalo Cordova afirma que o espaço concreto e seus aspectos técnicos são fundamentais; assim, para iniciar o processo de criação, ele dispõe de fotografias do espaço em que se dará o espetáculo com anotações pessoais sobre medidas exatas, posições reais dos objetos, tanto da estrutura técnica quanto da cenografia, além da planta arquitetônica do espaço.

Tenho uma etapa que é receber os planos do teatro, fotos do teatro, porque eu sempre realizo um estudo sobre posições a partir de fotos [...], basicamente sempre há muito problema com a boca de cena, sempre é muito difícil entender na planta, porque tem muitas diferenças, tem muita tecnologia, cortinas corta-fogo, de segurança, têm muitas coisas, então sempre tenho que pedir imagens [...], é a mesma coisa com o teatro, eu tenho que conhecer isso e isso são vários arquivos que quando eu tenho um teatro completo, que é uma parte, e quando eu tenho a cenografia completa, que é outra parte, aí eu trabalho a infraestrutura do teatro. Aí eu falo de consoles, varas, posições, o que tem um teatro para se fazer ou não, possibilidades reais ou não, para ter acesso [...]. Com tudo isso, eu tenho a minha primeira reunião com o diretor, ele tem uma obra, eu tenho um teatro, então podemos falar bem disso, sem problemas. É uma etapa que eu adoro fazer. Depois começam as ideias da luz. [...] A transcrição da infraestrutura, a elaboração da minha planta leva muito tempo, mas muitas vezes é importante.

Figura 1 - Documento cedido por Gonzalo Cordova. Foto de equipamento de luz do Teatro Estonian Opera (Tallinn, Estônia), utilizada no processo de criação do espetáculo *A viúva alegre* (2021)



Já Guilherme Bonfanti afirma que a materialidade do próprio espetáculo – por exemplo, os objetos que irão compor a cena – é definidora de seus primeiros passos criativos. Desse modo, os documentos que ele apresenta como iniciais são exatamente fotografias de objetos de cena ou com potencialidade para vir a ser. Em seu caso, não há preocupação inicial com informações técnicas, mas sim com a visualidade da cena, definindo uma estética material para a luz e para os próprios equipamentos de luz que poderão compor a visualidade do espaço. Em sua opinião,

É muito importante para a minha experimentação, por exemplo, com a cena, para que se construa um roteiro, para que a luz surja daquilo que está acontecendo ali, não do que eu fui inventando... [...] Não do que eu estou inventando. Eu não invento nada. Eu me articulo a partir do que a cena me dá. Eu tenho muita dependência da cena. Então, a cena, para mim, é uma coisa muito importante.

Figura 2 - Documento cedido por Guilherme Bonfanti. Foto que compõe o dossiê do espetáculo *Os Capuletos e os Montéquios* (Theatro São Pedro, São Paulo, 2022)



Ambos os casos relatados revelam uma relação específica do trabalho artístico de cada iluminador com os documentos e, conseqüentemente, com o processo de criação da iluminação cênica. No caso de Gonzalo, trata-se de uma relação em que as características técnicas específicas do espaço, que dão suporte ao espetáculo, são a base para seu pensamento sobre a luz que futuramente ali se realizará. No caso de Bonfanti, a materialidade do espaço, por sua vez, é um elemento constitutivo do espetáculo e de sua luz, estabelecendo bases de pensamento sobre a futura visualidade dessa luz.

Seguindo nesse sentido, a tecnologia também é sempre um ponto que influi diretamente na produção dos documentos da iluminação cênica enquanto reorganiza funções e relações de produção. Pasquale Mari e Beto Briel apresentam quadro em que o avanço da tecnologia da iluminação traz um elemento novo de conhecimento específico para produção dos documentos que vai além do conhecimento mobilizado em seu ofício criativo da luz. Produzir os documentos envolveria, portanto, conhecimento especializado da computação e

do trabalho com softwares específicos, não necessário, entretanto, para o processo criativo individual de ambos. No caso desses dois iluminadores, essa mudança empreende, aliás, a inserção de um novo profissional específico para essa produção, geralmente um assistente que fica responsável por gerar toda a documentação de registro. Como expõe o próprio Pasquale Mari,

fiz todo um aprendizado de autodidata. Então, um autodidata muito ligado à escritura, ao documento. Documentos que, porém, tenho de dizer, Berilo, eu sempre fui ligado, e ainda hoje o faço quando tenho de propor um projeto, é a uma descrição mais literária do que técnica. Ou seja, eu explico exatamente o que quero fazer em textos escritos. Tento fazer entender a luz que quero fazer, por exemplo, para um projeto, e coloco por escrito. Como dizer, não faço uma planta-luz, ou não faço um *file* de 3D, de visualização, de que coisa... Não, também porque não sei fazer. Também porque eu, além da analogia, devo dizer que, ainda hoje, eu desenho com lápis. Desenho com lápis com papéis bem grandes que hoje ninguém usa mais. [...] Mas agora tenho um assistente que, por sorte, me traduz em arquivos dvg e AutoCAD o que faço.

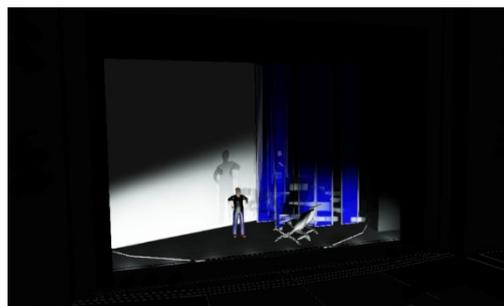
E Beto Bruel complementa:

É nos ensaios, [...] de repente entra uma coisa, você vai assistindo o ensaio com a luz, e daí eu faço a planta, e a minha planta é na caneta, depois a Sarah, o outro assistente, transforma, passa para o computador, mas eu faço na caneta.

Por outro lado, há iluminadores que relatam ter os documentos técnicos mediados pelas novas tecnologias não apenas como registro do resultado final, mas como suporte ao processo criativo, sendo, para alguns, já a própria criação. Ou seja, criar a luz e produzir esses documentos constituem um único ato. É o caso que a fala de Gonzalo Cordova traz, de se “pensar” a luz já durante a produção dos próprios documentos digitais. Nesse caso, confundem-se as categorias “documentos para o suporte criativo” e “documentos de registro e transmissão das informações da luz”. Tal forma de pensar traz a ideia de que o mapa de iluminação e o roteiro de operação, principalmente, funcionam quase como uma partitura musical, que ao mesmo tempo é o registro (notação) final do processo de criação da música e um código tão incorporado, que para Gonzalo já é música, no caso, a luz:

Não, não é um recurso, porque não é uma ferramenta [...]. Por isso, eu tento colocar a ideia aí. [...]. Não, não é ferramenta. É uma concepção do trabalho. Você deve entrar no trabalho dessa maneira. [...] para mim, desenhar no computador é criar. É o desenho de iluminação. Se depois disso é possível ou não, é outra coisa.

Figuras 3 e 4 - Imagens cedidas por Gonzalo Cordova, documentos referentes ao espetáculo *Quando nosotros los muertos despertamos* (Quando despertarmos de entre os mortos) de Ibsen. (Teatro Cervantes, Buenos Aires, 2022)



Nesse ponto da entrevista Gonzalo está falando a respeito do trabalho de elaboração do projeto digital (com a maquete virtual) da luz em processo de criação, incluindo seu processo meticuloso de elaboração da planta técnica espacial, como já destacamos.

Seguindo no sentido da produção de rabiscos que materializam ideias de luz, Paulo César Medeiros relata um entendimento parecido quando narra o modo como faz do roteiro de operação uma espécie de diário de processo. Esse seu modo de criar demonstra que o roteiro de operação, que tem sua estrutura fundamentada nas mutações da luz e nas deixas, materializa uma forma de pensar a luz:

É quando eu vou começar a anotar os momentos em que eu acho que a luz deve mudar ou pode mudar. É o meu pré-roteiro. E nesse pré-roteiro, pra mim, ele funciona como um diário de bordo. Então, por exemplo, quando eu escrevo uma deixa, do lado da deixa, eu anoto coisas que o diretor diz, coisas que eu pensei, eu anoto palavrão, eu anoto expressões adjetivas, eu anoto coisas de figurino, coisas de maquiagem, porque esse pré-roteiro vai sendo elaborado durante os ensaios. Então, se num primeiro momento eu anoto, Marcelo senta na cadeira e olha pra frente, vamos dizer que isso fosse uma deixa, do lado dessa deixa eu vou anotar todas as coisas relacionadas a isso, o que eu quiser, livre. É como se fosse um diário secreto, um diário que só eu tenho acesso. E isso lá na frente



vai me servir muito, são as memórias que eu tenho daquele espetáculo para gravar aquela luz, para pensar aquela luz.

Ainda nesse sentido, outra questão, relativa à tecnologia, relaciona-se com a não permanência desses documentos nos arquivos de seus/suas produtores/as, porque, sendo considerados versões atualizadas de um mesmo documento, são sobrepostos no decorrer do processo criativo por suas novas versões virtuais.

Bonfanti trata do assunto quando o relaciona às mudanças impostas pela troca da tecnologia analógica para a digital:

O que mudou foi que o Vertigem atravessa tecnologicamente do analógico para o digital, ele começa no analógico e vem parar no digital. Então as plantas mudam, eu tenho planta do Jó até hoje guardada comigo. [...] Essa é uma questão para a documentação, porque você vai gravando e vai alterando, e vai alterando, e vai alterando, e você não vai salvando no teu roteiro, e nem vai gerando um documento do roteiro do início, que você elaborou no início e depois ele no meio do caminho e depois ele no final, [de forma] que seja um documento interessante para você entender o percurso da gravação, ela vai se alterando.

Há um aspecto muito significativo sobre os documentos analisados e debatidos, que incide sobre a hipótese central no trabalho investigativo aqui exposto: é o potencial pedagógico dos documentos. Trata-se da relação direta da produção documental com a pedagogia, tanto como suporte e consciência quanto como instrumento pedagógico. Nesse sentido, fica nítido o fato de os documentos constituírem expressões ou traduções de diversos saberes-fazer que participam da produção e promoção do conhecimento sobre a iluminação cênica e, conseqüentemente, sobre a cena. As fotos a seguir são representativas desse aspecto. Elas mostram um dos momentos da oficina da iluminadora Nadia Luciani, com a presença da coordenação da pesquisa, em que diferentes etapas do fazer da luz são ensinadas aos alunos por meio da prática pedagógica de confecção de um documento do trabalho da luz, no caso, o mapa de iluminação:

Figuras 5, 6, 7 e 8 - Imagens da Oficina de Iluminação Cênica oferecida pelo Labic – Laboratório de Iluminação Cênica/Unespar, sob coordenação da professora Nadia Luciani, durante visita da equipe da pesquisa ao Teatro Guáira, Curitiba-PR em 2022



Uma percepção muito clara que nos fica ao trabalhar com o corpus documental dessa pesquisa é de que os documentos, uma vez que se relacionam com o fazer da iluminação, acabam tendo um aspecto comum no todo do conjunto de profissionais, ligado às dimensões técnico históricas, e um aspecto pessoal, ligado ao processo criativo de cada profissional. Tal aspecto pessoal configura-se mais em detalhes nas formas finais dos documentos, ou seja, em determinadas questões formais, como tipo de simbologia utilizada, característica de cada informação, por exemplo. Essa idiosincrasia, no entanto, se estabelece sempre em relação às características que definem os tipos documentais, os quais são redefinidos por dinâmicas culturais e tecnológicas mais amplas, pois ainda que cada pessoa opte pelo modo de elaborar um determinado documento, este deve ser reconhecido e servir como um mapa de iluminação, um roteiro de operação etc. O *light designer* Denilson Marques, de São Paulo, que é também



servidor na USP, atuando no Teatro Laboratório da Escola de Comunicação e Artes e da Escola de Artes Dramáticas, afirma:

Eu costumo dizer, quando eu dou *workshops*, oficinas ou quando eu dou aula, que cada um tem que criar o seu próprio documento, porque eu tenho uma leitura, uma forma de trabalho, você tem outra, e ciclano tem outra, então eu não padronizo [...]. Eu criei meu próprio mapa dentro do Illustrator, eu criei uma prancha minha dentro do Illustrator, onde eu coloco o equipamento que eu quero colocar no meu mapa, então eu não fico restrito ao fabricante ou restrito ao que o programa me oferece, então eu criei minha própria ferramenta de fazer mapa. E o roteiro, eu criei uma planilha ou no Excel ou no Word, na qual eu monto colunas e aí eu coloco cenas, deixas, o efeito que eu vou acender e as observações, então eu acho que é um documento muito particular, por mais que tenha semelhança com outros documentos, claro que a gente busca fontes em vários lugares, mas eu acho que quando se trata de um documento, é muito pessoal de cada um.

Nesse sentido, também é interessante o depoimento da *light designer* Alice Colla, da Itália, em que afirma o desenvolvimento de uma notação particular para uma simbologia específica para sua documentação, no caso o roteiro de operação, argumentando mais rapidez de “leitura” de símbolos visuais do que de letras, de escritos, principalmente no roteiro:

Então, quando tem uma memória em *follow*, quando duas memórias partem contemporaneamente, quando eu tenho que dar o áudio e o vídeo, ou *chase*, ou *stop*. Quando eu olho uma coisa, eu já sei tudo, eu escrevo como um programador de *websites*. Então, como eu escrevo, eu vejo os símbolos, vários tipos de parênteses, pontos de exclamação, flechas, etc., não preciso ler. Eu ensinei há um par de anos, [...] em Milão, em uma escola de teatro, [...] eu dizia, a imagem é mais rápida do que uma palavra escrita, que você tem que ler, traduzir. Se é uma imagem, você entende imediatamente. [...] Eu preciso da síntese, porque cada um tem feito do seu jeito, e eu preciso de símbolos.

longa e com trabalhos muito relevantes, então eu achava que precisava ter alguma coisa registrada em relação à luz. Entra também nesse campo, nessa batalha de que a luz ocupe o lugar do pensamento, também. Então, aí o registro ele entra nesse sentido. E eu vou percebendo a necessidade de que esse registro seja o mais completo possível. [...]. Então, eu vou tentando contemplar essas etapas. Não sei se é claro. [...]. Então, entra a primeira versão de planta, depois vai e entrar a segunda versão de planta, até chegar à versão final, que é a que foi montada, que ficou. Entra roteiro, uma primeira versão de roteiro, entra uma segunda versão de roteiro, entra alguns experimentos que surgiram num dado momento.

[...]

É o entendimento do nosso papel na construção dessa história, ...a gente tanto reclama da falta de espaço que a gente tem, é uma coisa... é difícil. É um exercício que eu acho que ainda não faz parte da gente, sabe? Eu sinto que a gente não entendeu totalmente a importância disso para os pesquisadores e tal. Talvez por achar que o nosso trabalho não tem a relevância e não vai interessar.

Ao longo deste artigo, buscamos consolidar uma perspectiva que reconhece os documentos da iluminação cênica não apenas como registros operacionais, mas como expressões de práticas e saberes técnico-artísticos historicamente situados, que revelam modos próprios de pensar e produzir conhecimento sobre o espetáculo. A articulação entre arquivologia, história oral e estudos do processo criativo permitiu à pesquisa em fase de conclusão delinear fundamentos para uma abordagem metodológica que valoriza os rastros do fazer como formas legítimas de conhecimento. Mais do que instrumentos de trabalho, esses documentos revelam-se suportes de memória, pensamento e invenção, conformando territórios de leitura ainda pouco explorados nos estudos da cena. Ao propor uma leitura arquivística desses materiais técnico-artísticos, reafirmamos a centralidade epistemológica desses saberes e a urgência de sua legitimação como parte integrante da história do espetáculo. O presente artigo, ao sistematizar os princípios metodológicos desse olhar, desenvolvidos numa trajetória de quatro anos de pesquisa coletiva, pavimenta o caminho para uma leitura crítica mais aprofundada dos documentos da luz, permitindo compreender como, por meio da documentação, a luz pensa o teatro e o teatro se deixa pensar pela luz, pois, como diz o mestre Aurélio de Simoni, “tudo informa a luz”,¹³ o que também significa dizer que a luz, informa algo, sempre, sobre o todo, que é o espetáculo.

¹³ “Tudo informa a luz em teatro, tudo, tudo. Não tenha dúvida. O que é direção de teatro? O que é um cenário? O que é um figurino? O que é uma direção musical, uma direção de movimento, sabe?” (Fala de Aurélio de Simoni, importante iluminador do Rio de Janeiro, durante a entrevista cedida à pesquisa.)

Referências

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Diplomática e tipologia documental em arquivos*. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2008.

CONARQ, Conselho Nacional de Arquivos. *Glossário – Central Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE)*. Rio de Janeiro: Conarq, 2008. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/camara-tecnica-de-documentos-eletronicos-ctde/2008_ctdeglossario_v4.pdf. Acesso em: 25 maio 2025.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2016 (e-book).

FONTANA, Fabiana Siqueira e SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos. O teatro, os arquivos pessoais e os registros dos processos de criação. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi. *Arquivos pessoais: fronteiras*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo – ARQ-SP, 2020, p.421-445.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. De um ‘passado audível’ a outro, um mesmo protocolo de escuta? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 14, n. 4, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/144602>. Acesso em: 25/05/2025.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. História, política e cena: questões de oralidade e história na pesquisa cênica. Encontro Regional Sudeste de História Oral: alteridades em tempos de (in)certeza: escutas sensíveis, 12. *Anais...* Belo Horizonte: ABHO, 2017. Disponível em: [http://sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074528_ARQUIVO Te_xto_BeriloeCarina.pdf](http://sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074528_ARQUIVO_Te_xto_BeriloeCarina.pdf). Acesso em: 25/05/2025.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o Vestido de noiva de 1943. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 49, p. 1–28, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24408>. Acesso em: 25/05/2025.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Conhecimento e oralidade dos fazeres técnicos dos bastidores/coxias como dimensão extensionista nas artes cênicas: a proposta e o trabalho do Netoc/GPHPC/UFSJ. Reunião Científica da Abrace, 11, *Anais...*, 2025 (no prelo).

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.



THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZAVADSKI, Carole. La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant. *Théâtre Public*, Paris, n. 217, p. 49-53, juillet-septembre 2015.

Recebido em: 09/06/2025

Aprovado em: 16/07/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br