

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**SIDNEI HONÓRIO MARQUES DOS SANTOS**

**DE ELETRICISTA A ILUMINADOR CÊNICO**

Os profissionais que trabalham nos bastidores da cena,  
formação e (in)visibilidade

**BELO HORIZONTE**

**2022**

**SIDNEI HONÓRIO MARQUES DOS SANTOS**

**DE ELETRICISTA A ILUMINADOR CÊNICO**

Os profissionais que trabalham nos bastidores da cena,  
formação e (in)visibilidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de concentração:** Arte e Tecnologia da Imagem

**Linha de Pesquisa:** Artes da Cena

**Orientador:** Professor Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino

**Coorientador:** Professor Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues

**BELO HORIZONTE**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG**

**2022**

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.025 Honório, Sidnei, 1979-  
H774d De eletricista a iluminador cênico [manuscrito] : os profissionais que  
2022 trabalham nos bastidores da cena, formação e (in)visibilidade / Sidnei Honório  
Marques dos Santos. – 2022.  
317 p. : il.

Orientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.  
Coorientador: Cristiano Cezarino Rodrigues.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Iluminação de cena – Teses. 2. Teatros – Iluminação – Teses. 3. Teatros –  
Cenografia e cenários – Teses. 4. Profissões – Discursos, ensaios, conferências  
– Teses. I. Paulino, Rogério Lopes da Silva, 1965- II. Rodrigues, Cristiano  
Cesarino. III Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.  
Título.

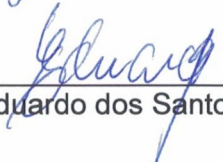
Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **SIDNEI HONORIO MARQUES DOS SANTOS** - Número de Registro - **2020681417**.

Título: **"DE ELETRICISTA A ILUMINADOR CÊNICO: Os profissionais que trabalham nos bastidores da cena, formação e (in)visibilidade"**

  
Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Orientador – EBA/UFMG

  
Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues – Coorientador – EBA/UFMG

  
Profa. Dra. Heloisa Marina da Silva – Titular – EBA/UFMG

  
Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 18 de novembro de 2022

(Via do aluno)



*Dedico a Helena. Foi ela quem me deu a luz. É ela quem me guia, qual um farol, atravessando sombras e penumbras, até que, enfim, alcancemos a Luz Maior. Sem esta forte luminescência, nada disso teria sido possível, e eu jamais teria chegado tão longe.*

## AGRADECIMENTOS

À Luz Maior, que sempre está a *full*, a pino e bem afinada, esperando pacientemente que este pobre ator errante se posicione corretamente no foco por ela produzido;

Às Forças e às criaturas da Natureza;

Às minorias, contra a tirania;

Ao ator, professor e diretor de Teatro Alexandre Toledo. Foi ele quem me iniciou nas artes dramáticas, e praticamente me “colocou” na turma de 2004 de Teatro do então CEFAR. Junto a ele, o espetáculo “Perdoa-me por me traíres”, performado pela Cia. *Luna Lunera* (2000, Dir.: Kalluh Araújo, Belo Horizonte/MG/Brazil) a partir do texto homônimo de Nelson Rodrigues, foram os responsáveis por despertar em mim o Amor pelo Teatro;

À memória e ao legado do iluminador Jorge Luiz da Silva (*in memoriam*);

Ao professor Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino, meu orientador neste trabalho, que nunca abriu mão do rigor acadêmico, mas sempre imbuído de bom humor e leveza;

Ao professor Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues, meu coorientador, que me apontou caminhos possíveis. Seus comentários e sugestões, apesar da aparente sutileza e falta de pretensão, auxiliaram-me a definir como esta pesquisa poder-se-ia ser configurada;

À Lei de Cotas para Afro-brasileiros, que favoreceu minha aprovação no processo seletivo, diminuindo assim (apesar de muito pouco) os impactos causados por mais de 350 anos de escravidão, e minimizando, mesmo que irrisoriamente, as cicatrizes deixadas por este triste período. Contra o racismo estrutural, por exemplo, temos que lutar dia após dia. Vale ressaltar que não só eu, mas o profissional cuja trajetória artística será estudada nesta dissertação, o orientador e o coorientador deste trabalho são homens pretos;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos a mim concedida. Este auxílio financeiro foi imprescindível para a realização deste trabalho. Ressalto que a seleção para a distribuição das bolsas, além de ter utilizado o Barema, levou em consideração a situação sócioeconômica dos estudantes;

À Pró-Reitoria de Pós-graduação da UFMG, que viabilizou minha pesquisa através do empréstimo de um *notebook* e de um auxílio financeiro para a aquisição de pacote de dados de internet;

À Patrícia Avellar Zol e à Fundação Clóvis Salgado, pelo riquíssimo acervo que me foi disponibilizado para que este trabalho fosse realizado. Patrícia não mediu esforços e tomou esta pesquisa como sua. Ela, à época em que era Diretora de Ensino e Extensão da Fundação Clóvis Salgado (FCS, Belo Horizonte/MG), e a produtora executiva Simone Rangel, foram determinantes para que eu tenha me tornado um iluminador cênico. As duas possibilitaram que eu realizasse um estágio supervisionado pelos técnicos de palco dos espaços teatrais da FCS e me ofereceram uma bolsa de estudos para participar da oficina *Luz e Cor* (2009), ministrada por Raul Belém Machado (*in memoriam*) e Telma Fernandes no Centro Técnico de Produção (CTP) da FCS;

Ao Adilson Francisco Ferreira, servidor da MEDIATECA João Etienne Filho da Fundação Clóvis Salgado. Seu trabalho de “escafandrista” descobriu “pérolas” sobre Jorge Luiz, escondidas em caixas empoeiradas e esquecidas;

A Pedro Paulo Cava e Walmir José, que forneceram-me valiosas informações sobre os primórdios da Iluminação Cênica em Minas Gerais;

Ao professor Dr. Eduardo dos Santos Andrade, à professora Dra. Heloísa Marina da Silva e à professora Dra. Marina Marcondes Machado, que aceitaram, com muito amor, compor a banca para a defesa desta dissertação. É possível perceber, nas linhas e entrelinhas do texto e na defesa, um pouco de cada um dos três;

Ao professor Dr. Eduardo Tudella (UFBA). Apesar de ainda não termos nos conhecido pessoalmente, este professor soteropolitano sempre esteve disponível a me auxiliar;

À profa. Nilza MontSerrat, pela revisão final desta dissertação; e às indicações preciosas de Fernanda Scussel;

À querida Vanessa, que gentilmente revisou a versão em língua inglesa do resumo desta dissertação; e à sua mãe, a queridíssima Olga. Considero-a como uma de minhas diversas mães;

Ao meu pai, Hilton Marques dos Santos, o “Kalé”, por sempre ter proporcionado uma estrutura familiar – da mais tenra infância à minha pós-graduação. Os holofotes dos estádios de futebol paraminenses iluminaram, por décadas, este grande centro-avante, considerado o melhor futebolista do centro-oeste mineiro de todos os tempos e um artilheiro de destaque, segundo a Liga Desportiva local. Ele driblava com maestria todas as adversidades da vida, para que não nos faltasse nada, inclusive Educação;

À família Honório e à família Marques dos Santos. Ressalto Maurinho e Eneida. Esta é minha tia cacula materna; aquele, meu tio cacula paterno. Ambos contavam com 18 anos de idade quando nasci, e ajudaram meus pais a cuidar de mim. Tia Lúcia Alves, apesar de ter sido casada com o irmão de meu pai, considero-a como se fosse minha tia “de sangue”. Também não posso me esquecer dos saudosos vovô Miguel, vovó Mulata, vovó Lourdes e vovô José Marques (*in memoriam*);

À Marisa Monte, Silva, Clara Nunes, Zeca, Erik Satie, Edward Elgar, Antonín Dvořák, Haydn, Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, Maria Callas e Erik Monroy, por terem me fornecido a trilha sonora perfeita para o processo de escrita;

À Escola Estadual Manoel Batista, à Escola Estadual Professor Pereira da Costa e ao Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) Geraldo Martins Ferreira Melo, de Pará de Minas/MG, pela Educação Básica;

Ao Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART; CEFAR, na época) da Fundação Clóvis Salgado (MG), ao Instituto de Ciências Exatas (ICEEx) e à Faculdade de Educação (FaE) da UFMG, que, através de seus professores e demais servidores, foram responsáveis por minha formação acadêmica inicial. Agradeço, também, o trabalho dos professores, secretários e bibliotecários da Escola de Belas Artes da UFMG. Agradeço especialmente à professora Dra. Mariana Lima Muniz e ao professor Dr. Amir Brito Cadôr, coordenadores do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG durante meu curso;

Aos meus colegas das mais diversas instâncias educativas às quais tive acesso: estudantes de Física na UFMG; da pós-graduação no CECIMIG/FaE/UFMG; de Teatro, Dança e Música no então CEFAR; e, agora, na Pós-graduação em Artes da UFMG;

Aos meus pupilos das diversas instituições de ensino onde lecionei. Com aquela “molecada”, eu sentia-me vivo e importante – para eles e, sobretudo, para nossa sociedade. Agradeço também a cada professor e servidor de cada um destes educandários. Ressalto o nome da professora Silvana Fernandes, com quem eu dividia a sala dos professores de uma escola paraminense. Ali nasceu uma profunda amizade;

Aos técnicos e/ou artistas (em cena ou nos bastidores) Raul Belém Machado (*in memoriam*), Gisele Petty (com quem dividi não somente o orientador, mas experiências e trocas mútuas), Mário Nascimento, Rosa Antuña, Arnaldo Alvarenga, Raul Belém Machado (*in memoriam*), Tainá Rosa, Elaine Vilela, Bruno Cerezoli, Fábio Costa, Rogério Araújo, Cristiano Oliveira, Bruno Reis, Amauri Nunes, Zé Walter Albinati, Odilon Esteves, Nicole Blach, Cyntia Reyder, Eliatrice Guichewiski, Jésus Lataliza, Rodrigo Marçal, Cristiano Peixoto, Istéfani Pontes, Lúcia Ferreira, Telma Fernandes, Milena Pitombo, Yuri Simon, Leonardo Pavanello, Lenine Martins, Igor Ayres, Marina Arthuzzi, Átilla Gomes, Geraldo Octaviano, Richard Zaira, Júlia Tizumba, Wladimir Medeiros, Alexandre Galvão, Guilherme Bonfanti, Fabiana Martins Mouchrek, Michelle Carvalho (autora do projeto gráfico do convite para a defesa), Thales Cruz, Daniel Ducato, Rodolfo Buarque e Paulinho Babré, Emi Avó, Bruno Colares Figueroa, Gisele Jota, João Batista, Delev (*in memoriam*), Fran Reis, Daniel Hazan, dentre tantos outros, pelas inspirações e por participarem, diretamente ou não, desta pesquisa;

À todas as “pessoas do Teatro” (leia-se: “todos os profissionais das artes da cena”);

A Harley Santos, Valéria Mascarello, D. Lúcia Silva, Gláucia Varella, Andrea Teixeira, Sr. Waldemar, Márcia, Raphael, Kebé, Denise, Sandra, D. Lena, Ministra Glória, Patrícia, D. Raimunda, Izabel Moraes, Mãe Jeannine de Tempo (*in memoriam*), Gilda, Geórgia, Rosi, Maicon Felipe, Wesley “Snipes”, Marcilene, Glória “Eterna”, Marcilene da Cirúrgica, Daniel e Daniela Faria, D. Isabel e sua família, pelo suporte espiritual. Todos foram determinantes para que a Luz Maior fosse colimada, para que seus raios chegassem a mim com maior intensidade;

A Gustavo Castro; Daniel Rocha Silveira; Milton Abreu; Vinícius Geraldo; Ismael Eliezer; Diogo Monte-mór; Paulo Sardinha, Viviane e Júnia (Oliveira/MG); Bianca Vieira, Cristiano Lopes, Viviane, Mariana Teixeira, Alexandra, Érika, Jaqueline Amaral, Simone, Neuza, Natalie e Rafael (CAPS Pará de Minas/MG); Conceição (TFD); Marina Saraiva; Maria Camilo, Vivian e Rosânia Aparecida; profissionais da saúde que possibilitaram o mínimo de equilíbrio para que eu levasse a cabo este empreendimento, realizado quase que totalmente durante um período de profundo obscurantismo pandêmico e político;

À Ed’ma, ao Alê e à Fernanda Montealegre, meus professores de Yoga. O equilíbrio veio, também, daqui;

Ao Paulão e ao Tadeu, meus “pais afetivos”;

Às professoras Marilene e Márcia Maia (F.O.), Lilian Leles, Tetê *Ensina*, Patrícia McQuade, Andrea Zica, Cássia Camargos, Angélica Couto, M<sup>a</sup> Helena do Negro e Rosa Mota; aos professores Inácio e Edward (F.O.), Cidinho e Cássio Felipe. À diretora Marília Sarti e às pedagogas Ângela Machado Teles e Marinêz (IEMG). De fato, o início e a finalidade de todas as coisas está na Educação;

A dois grandes amigos e professores universitários: o professor Dr. Carlos Henrique Silva de Castro (UFVJM) e professora Dra. Élvia Nascimento (UFMG). Eles sempre estiveram prontos a me ajudar a “arrumar a casa”, todas as vezes que a bagunça se instaurava;

À professora Dra. Maria Elisabeth Gouvêa (ICEx/UFMG) – a professora Beth –, a mais grata lembrança dos tempos de estudante de Física. Além de exímia professora, ela formou centenas de professores de Física. Perdi as contas de quantas vezes fui até seu gabinete para que ela me ajudasse a resolver os problemas dos livros do Halliday;

Às amigas Josi B.; Simone L.; Tatiana O.; Imaculada; Letícia; Ana B.; Rose; Amanda F.; Marcilene T.; Eicy L.; Juliane C.; Márcia L.; Débora V.; Daniele A.; Guilherme Gandra; Thais Campbell (Guida); Rg “Lôra”; Gabriela Dias; Giovana C.; Arlete; Eliana M.; Patrícia L.; Milene (F.O.); Dra. Aline Oliveira Fonseca (pela assessoria em Direito do Trabalho); Natália D.; Ivani “Caipora”; D. Aparecida; Bia (a Gisele); D. Nídia; D. Augusta; D. Terezinha, Dani, Ivone, Edilene, D. Zilah, Lúcia, D. Eva e tantas outras carolas da luminosidade “das Graças”; Beatriz; Marcela; Preta do Bitaca e sua filha Cristiane; Míriam; Mariana D.; Juraci “Feiticeira”; Pretinha (*la mia seconda mamma*), suas filhas Danielle, Michelle, Emanuelle e Aline (*le mie sorelle*) e Sol (*la mia cognata*);

Aos amigos Pedro Henrique, Wagner “Pararaio”, Geraldo “Casagrande”, Lázaro, Léo, Zé Adailton, Paulinho (Lavajato), Sr. Toninho, Pablo Pivovarova, Matheus do Corte, Sr. Aldair, Sr. Adão, Elvis, Silvério e família, Caio GP, “Dojó” (*in memoriam*), Serrinha (*in memoriam*), Paulo do Corte (Dumont), Jerry, Vitão, Gu, Daniel “Javali”, Milton, Tito, Anísio, Wilson “sopinha” Caldas e Filipe Bicalho, pela companhia, mesmo à distância;

À Rafa e sua mãe, D. Perpétua, não pelos “deliciosos tabacos” da mercearia, mas pela palavra sempre amiga;

Ao barbeiro Cristian, que sempre deixa “o meu bigodinho fininho e o meu cabelinho na régua”.

*(Continua a rir. Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito. Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa.)*

(...)

*(Levanta-se e abre a porta do andar de baixo. Há uma luz atrás da veneziana, o que a torna azul-claro. Blanche lentamente a segue para o apartamento do andar de baixo. As áreas que o cercam escurecem à medida que o interior se ilumina. Podem-se ver dois aposentos, não muito bem definidos. O aposento em que elas entram primeiro é realmente uma cozinha, mas contém uma cama dobrável a ser usada por Blanche. O aposento além desse é um dormitório. Ao lado desse aposento há uma porta, a do banheiro.)*

(...)

**BLANCHE:** É... Mas eu nunca fui bastante forte. Quando as pessoas delicadas como eu precisam de calor humano, elas têm de usar cores suaves e pôr uma lanterna de papel na lâmpada para amortecer a luz, mas basta ser delicada! Não sei por quanto tempo ainda poderei enganar os outros.

*(A tarde já chegou ao crepúsculo. Stella entra no quarto e acende a luz sob a lanterna de papel. Ela segura uma garrafa de refrigerante.)*

(...)

### **A NOITE DO PÔQUER**

*(Há uma reprodução de um quadro de Van Gogh, representando um salão de bilhar à noite. A cozinha sugere aquele tipo de pálida claridade da noite, com as cores simples do espectro da infância. Sobre o linóleo amarelo da mesa da cozinha está pendurada uma lâmpada elétrica, com uma forte sombra de vidro verde. Os que estão jogando pôquer — Stanley, Steve, Mitch e Pablo — usam camisas coloridas, de azul berrante, púrpura, xadrez vermelho e branco, verde-claro; eles são homens que se encontram no auge de sua masculinidade física, tão rudes, diretos e poderosos como essas cores primárias. Há pedaços vermelhos de melancia, garrafas e copos de uísque sobre a mesa. O quarto de dormir está relativamente escuro, iluminado apenas pela luz que se filtra entre os reposteiros e através da ampla janela que dá para a rua. Por um momento os homens permanecem em absorto silêncio, enquanto jogam uma rodada.)*

(...)

**BLANCHE:** Não quero realismo. Eu quero magia. *(Mitch ri)* Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz!

*(Mitch vai até o interruptor. Acende a luz e olha fixamente para ela. Ela solta um grito e cobre o rosto. Ele apaga a luz novamente).<sup>1</sup>*

(Tennessee Williams, *A streetcar named desire*, 1947)

---

<sup>1</sup> Tradução minha, em consonância com a de Brutus Pedreira (WILLIAMS & MILLER, 1983).

## RESUMO

Esta dissertação analisa como foram delineadas as profissões do Iluminador Cênico e do Técnico de Luz. Para tanto, partimos de algumas premissas extraídas de suas bases teóricas, que já foram definidas e cartografadas pela literatura especializada, quais sejam: Dramaturgia da Iluminação, Performatividade da Luz, Teatralidade, Visibilidade e Visualidade da Cena. Elas nos valeram como operadores de acesso ao *corpus* desta pesquisa: a Iluminação Cênica no Estado de Minas Gerais. Visto que os saberes fundamentais ao exercício destas duas profissões são, na maioria dos casos, dos primórdios à contemporaneidade, transmitidos de um mestre a seu aprendiz, no calor do dia a dia de trabalho, a pesquisa deflagrou uma íntima relação entre trajetória profissional e formação. Optamos por abordar este tema com o intuito de definir possíveis ações que confirmem aos profissionais que trabalham nos bastidores da cena o seu devido valor, e parte considerável do mérito pela concretização exitosa da encenação. Contribuímos assim, para a visibilidade e a representatividade desta classe. O *modus operandi* – seja da formação, da trajetória profissional ou da (in)visibilização destes profissionais – veio à tona através de um estudo de caso em Minas Gerais: o do iluminador Jorge Luiz da Silva (*in memoriam*, 20/10/1955-23/03/2009).

**Palavras-chave:** iluminação cênica; bastidores; formação; visibilidade; teatralidade.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes how the professions of the Lighting Designer and the Theatre Electrician were delineated. To do so, we start from some premises extracted from its theoretical bases, which have already been defined and mapped by the specialized literature, as following: Light as Dramaturgy, Performativity of Light, Theatricality, Visibility and Visuality of the Scene. They had helped us as access operators to the *corpus* of this research: the Lighting Design in the State of Minas Gerais (Brazil). Since the fundamental knowledge of the exercise of these two professions is, in most cases, from the beginning to the contemporary, transmitted from a master to his apprentice, the heat of day to day work, the research triggered an intimate relationship between professional trajectory and formation. We chose to address this topic with the aim of defining possible actions that give the professionals who work behind the scenes their due value, and a considerable part of the merit for the successful implementation of the staging. We thus contribute to the visibility and representativeness of this class. The *modus operandi* – whether of formation, professional trajectory or the (in)visibility of these professionals – came to light through a case study in the Brazil, in the Stage of Minas Gerais: the iluminator Jorge Luiz da Silva (*in memoriam*, 10/20/1955-03/23/2009).

**Keywords:** lighting (theatre) design; backstage; formation; visibility; theatricality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diagrama representando as relações possíveis, através de interseções, entre visibilidade da cena, visualidade da cena, o trabalho do técnico de luz e do iluminador cênico.....	45
Figura 2 - Relação entre visibilidade e visualidade da cena através de um modelo conceitual.....	48
Figura 3 - Planta baixa do <i>Bayreuth Festspielhaus</i> , o Teatro de Wagner.....	52
Figura 4 - O anel ou círculo cromático.....	55
Figura 5 - Capa do programa do espetáculo <i>Zhu</i> (2015), performado pela Cia. Mário Nascimento (Belo Horizonte/MG). Em cena, a bailarina Eliatrice Guichewiski.....	60
Figura 6 - Detalhe da cenografia da montagem de <i>Um bonde chamado desejo</i> (2015, Dir.: Rafael Gomes), São Paulo/SP. Em cena, a atriz Maria Luiza Mendonça.....	61
Figura 7 - Companhia de Teatro da UFBA encenando <i>Romeu e Julieta</i> (2016), sob a direção de Harildo Déda.....	65
Figura 8 - Detalhe das sombras de <i>Romeu e Julieta</i> com uma área de sobreposição.....	66
Figura 9 - Expressão facial da atriz-bailarina Rosa Antuña, vista através do tecido semitransparente, no espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	68
Figura 10 - A bailarina Carolina Padilha no espetáculo <i>Instantes de loucura</i> (2011).....	68
Figura 11 - Foto que revela a cenografia, assinada por Tomás Santa Rosa, da montagem de <i>Vestido de Noiva</i> realizada por Ziembinski.....	80
Figura 12 - Um refletor LED.....	87
Figura 13 - Um <i>Moving Light</i> .....	87
Figura 14 - Foto do bailarino Mário Nascimento no espetáculo <i>Zhu</i> (2015).....	90
Figura 15 - O mesmo palco durante a montagem da luz.....	91



Figura 16 - Foto dos bailarinos Cleison Lana, Fábio Costa e Patrick Vilar em <i>Zhu</i> (2015).....	91
Figura 17 - Folder do Curso <i>Architectural Lighting Design</i> , oferecido pela Unicsul...118	
Figura 18 - Fotografia do maestro Nestor Lombida regendo a <i>Big Band</i> Palácio das Artes.....	122
Figura 19 - Início do espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	125
Figura 20 - Espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015) em cena aberta. Em cena, a atriz-bailarina Rosa Antuña.....	126
Figura 21 - Imagem, capturada do vídeo de Alex Silva, revelando um close de Rosa Antuña no início do espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	126
Figura 22 - Uma das “poses”, capturadas de uma filmagem do espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	127
Figura 23 - Rosa Antuña percorrendo um corredor produzido pela luz proveniente de dois refletores elipsoidais no espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	128
Figura 24 - Cena final do espetáculo <i>Zhu</i> (2015).....	132
Figura 25 - Capa do programa do espetáculo <i>Dos gardenias Social Club</i> (2010).....	134
Figura 26 - Cena do espetáculo <i>Improcedente</i> (2011).....	135
Figura 27 - Rosa Antuña utilizando o tecido que, aqui, representa o véu de uma noiva em <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	136
Figura 28 - Capa do programa do espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	137
Figura 29 - Rosa Antuña utilizando o tecido para representar uma mulher enforcada no espetáculo <i>A mulher que cuspiu a maçã</i> (2015).....	138
Figura 30 - Fotografia do interior do <i>Theatro Municipal</i> de São Paulo.....	140
Figura 31 - Fotografia de Felício Alves em sua cabine técnica.....	153

Figura 32 - Fotografia de Raul Belém Machado discutindo com os cenotécnicos Nilo Pereira (à esquerda de Raul) e Néelson (à direita) detalhes de um projeto cenográfico.....	157
Figura 33 - Ilustração esquemática de um capacitor de placas.....	159
Figura 34 - Foto da fachada do Complexo Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG)....	162
Figura 35 - Vista aérea do Complexo Arquitetônico Palácio das Artes.....	164
Figura 36 - Cia. de Dança Palácio das Artes performando <i>Coreografia de Cordel</i> (2003).....	164
Figura 37 - Capa do programa de uma apresentação da <i>Big Band</i> .....	165
Figura 38 - Foto do interior do Grande Teatro Palácio das Artes (Palco e Plateias I e II vistos do Balcão).....	167
Figura 39 - Resultado da busca “programação fcs” realizada em 17/10/2022.....	171
Figura 40 - Fotografia de Jorge Luiz em uma página interna do programa do espetáculo <i>Pipiripau - o presépio de todos nós</i> , edição 2009.....	174
Figura 41 - Capa do programa do espetáculo <i>Relâche</i> (1995).....	177
Figura 42 - Página do programa do espetáculo <i>Relâche</i> (1995) onde o nome de Jorge aparece em “Projeto de luz”.....	178
Figura 43 - Página do programa do Primeiro Prêmio SESC/SATED, que ocorreu no ano de 1996, referente a produções que estrearam em 1995.....	180
Figura 44 - Capa da Revista <i>Você e a Dança</i> , que apresenta uma extensa reportagem sobre a Cia. de Dança Palácio das Artes.....	181
Figura 45 - Página 11 da Revista <i>Você e a Dança</i> (TEDESCO, 1997) em que o nome de Jorge figura como iluminador do espetáculo <i>Glória</i> . Abaixo, na mesma página, Lina Lapertosa, integrante de Cia. de Dança entre 1974 e 2019.....	182

Figura 46 - Página 12 da Revista <i>Você e a Dança</i> (TEDESCO, 1997) que exibe uma fotografia da Cia. de Dança performando <i>A noite transfigurada</i> , uma composição coreográfica de Luís Arrieta (1997).....	183
Figura 47 - Página 13 da Revista <i>Você e a Dança</i> .....	185
Figura 48 – Capa e contracapa do programa do espetáculo composto pelas coreografias <i>A noite transfigurada</i> e <i>Teria que ter um título</i> no Teatro Nacional.....	186
Figura 49 – Duas páginas internas do programa do espetáculo <i>A noite transfigurada</i> , em que Jorge é indicado como iluminador.....	187
Figura 50 - Capa do programa da apresentação da então Cia. de Dança de Minas Gerais no Espaço Cultural FINEP em 1996.....	188
Figura 51 - Página do programa que apresenta os títulos e as fichas técnicas de diversos movimentos que foram apresentados neste espetáculo. O nome de Jorge Luiz aparece na entrada “Iluminação”.....	189
Figura 52 - <i>La Boutique Fantasque</i> , sinfonia composta por Erik Satie, foi montada como espetáculo de dança por Tíndaro Silvano, performado pela então Cia. de Dança de Minas Gerais (hoje Cia. de Dança Palácio das Artes).....	190
Figura 53 - Capa do XI Festival de Dança de Joinville (1993).....	191
Figura 54 - Segundo o programa do XI Festival de Dança de Joinville (1993), Jorge atuou como técnico de luz e maquinário.....	192
Figura 55 - Capa do programa do XII Festival de Joinville (1994).....	193
Figura 56 - O programa do Festival de Joinville de 1994 informa que Jorge viaja novamente com a Cia. de Dança. A iluminação ficou a cargo dele.....	194
Figura 57 - Programa de uma apresentação, ocorrida em 1991, com trilha sonora de Mozart, indicando Jorge como o responsável pela iluminação.....	195
Figura 58 - Capa do programa do espetáculo, também de 1991, da Cia. de Dança, que comemora os 200 anos do falecimento do compositor erudito Wolfgang Amadeus Mozart.....	196

Figura 59 - Interior do programa do espetáculo, onde Jorge foi indicado como iluminador.....	197
Figura 60 - Capa e contracapa do programa do espetáculo <i>Glória</i> , da Cia. de Dança. O nome de Jorge não aparece aqui.....	198
Figura 61 - Interior do programa do espetáculo <i>Glória</i> . O primeiro movimento, <i>Exsultate Jubilate</i> , teve Jorge Luiz como o responsável pela Iluminação.....	199
Figura 62 - No programa do espetáculo de estreia de <i>Serenata e Teria que ter um título</i> , da Cia. de Dança, Jorge figura como Coordenador de Cena.....	200
Figura 63 - Detalhe do programa de <i>Teria que ter um título e Serenata</i> (1994). O impresso indica Jorge Luiz como o criador de luz de <i>Teria que ter um título</i> e Paulo Pederneiras, do Grupo Corpo, como o criador de luz de <i>Serenata</i> .....	201
Figura 64 - Capa do programa de uma apresentação de <i>Quase um bailado</i> .....	202
Figura 65 - Contracapa do programa de uma apresentação de <i>Quase um bailado</i> .....	203
Figura 66 - O miolo do programa aponta Jorge Luiz como o Coordenador de Cena de espetáculo <i>Quase um bailado</i> .....	204
Figura 67 - O programa do espetáculo <i>Inconfidência</i> , apresentado em 1989 no Grande Teatro, não indica o nome de Jorge na capa.....	205
Figura 68 - A ficha técnica está na contracapa e Jorge Luiz figura como “Chefe de Mecânica de Palco”.....	206
Figura 69 - Contracapa do programa do espetáculo, onde o nome de Jorge é mencionado na entrada “iluminação”.....	207
Figura 70 - Programação da Mostra Nacional de Dança, importante evento da capital paulista no setor da dança.....	208
Figura 71 - Detalhe ampliado de parte do impresso que mostra o nome de Jorge Luiz assinando a luz enquanto Belém Machado criava a cenografia e os figurinos.....	209

Figura 72 - Capa do programa da apresentação de <i>Les sylphides</i> , <i>La vallée</i> e <i>Concerto Barroco</i> . Aqui, apesar de Jorge não ter criado a luz, ele é responsável pela sua execução (operação da mesa de luz).....	210
Figura 73 - Em <i>Gisele</i> , o nome de Jorge figura na entrada “iluminação”.....	211
Figura 74 - Programa da temporada de <i>Tribana</i> , capa e página 5. Temporada Palácio das Artes 1983. Belo Horizonte/MG.....	212
Figura 75 - Programa de <i>Tribana</i> , páginas 6 e 7. Temporada Palácio das Artes de 1983. Aqui Jorge Luiz aparece como “Iluminador”.....	212
Figura 76 - Programa <i>Teria que ter um título</i> , apresentado em Belo Horizonte/MG. Aqui Jorge Luiz aparece na entrada “Iluminação”.....	213
Figura 77 - Registro de Paulo Lacerda do espetáculo <i>Teria que ter um título</i> . Belo Horizonte. Os figurinos são de Raul Belém.....	214
Figura 78 - Capa do programa do espetáculo <i>O pássaro de fogo</i> .....	215
Figura 79 - Contracapa do programa do espetáculo <i>O pássaro de fogo</i> . Jorge Luiz é mencionado como o responsável pela iluminação.....	216
Figura 80 - Tela <i>A Queda</i> . Autor: René Magritte. Técnica: Óleo sobre tela. Tamanho: 81cm × 100cm.....	217
Figura 81 - As duas páginas centrais do programa de <i>Relâche</i> .....	218
Figura 82 - Foto que seria escolhida por Patrícia para ser a capa do programa da edição comemorativa de <i>Pipiripau - o presépio de todos nós</i> , edição 2009.....	219
Figura 83 - Desenhos rascunhados por Patrícia Avellar, reproduzidos numa página interna do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2009.....	220
Figura 84 - Jorge Luiz, o homenageado, aparece em primeiro plano numa página interna do programa de <i>Pipiripau</i> , edição 2009. Ao fundo vemos Paulinho “Babré” performando Sr. Raimundo, indicando onde dois bonecos por ele criados irão se posicionar no presépio.....	221

Figura 85 - Capa do programa de <i>Pipiripau</i> (2000).....	222
Figura 86 - Página interna do programa de <i>Pipiripau</i> (2000) indicando que Jorge foi o iluminador.....	222
Figura 87 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2004, com Jorge Luiz assinando a iluminação.....	223
Figura 88 - Interior do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2004, indicando o nome de todos os técnicos de palco, de todos os estudantes da Escola de Música que participaram da composição da Trilha Sonora e outros profissionais que participaram desta edição.....	224
Figura 86 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> – edição 2006 –, com Jorge Luiz assinando a iluminação.....	200
Figura 87 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2010, em que Telma Fernandes reproduziu o projeto original de iluminação de Jorge.....	201
Figura 88 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2014. Desta vez foi o iluminador Bruno Cerezoli quem ficou a cargo de reconstruir a iluminação de Jorge.....	202
Figura 89 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> – edição 2006 –, com Jorge Luiz assinando a iluminação. Foto: Patrícia Avellar Zol.....	225
Figura 90 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2010, fotografia de Patrícia Avellar Zol.....	226
Figura 91 - Capa do programa do espetáculo <i>Pipiripau</i> , edição 2014, fotografia de Patrícia Avellar Zol.....	227
Figura 92 - Capa do programa da ópera <i>Madame Butterfly</i> .....	229
Figura 93 - Ficha Técnica em página interna do programa da ópera <i>Madame Butterfly</i> indicando o nome de Jorge Luiz na entrada “Iluminação”.....	230
Figura 94 - Capa do programa da opereta <i>A viúva alegre</i> , espetáculo iluminado por Jorge Luiz.....	231

Figura 95 - Página interna do programa da ópera <i>A flauta mágica</i> (temporada 1984), contendo o nome de Jorge Luiz na Ficha Técnica.....	232
Figura 96 - Página interna do programa da ópera <i>A flauta mágica</i> (temporada 1985) contendo a Ficha Técnica.....	208
Figura 97 - Capa do programa da ópera <i>A flauta mágica</i> (1985), iluminada por Jorge Luiz.....	209
Figura 98 - Reportagem sobre Jorge Luiz veiculada em 19/11/1998 pelo jornal <i>O Tempo</i> (parte de cima da reportagem).....	236
Figura 99 - Reportagem sobre Jorge Luiz veiculada em 19/11/1998 pelo jornal <i>O Tempo</i> (parte de baixo da reportagem).....	237
Figura 100 - Reportagem sobre Jorge Luiz veiculada em 28/10/1999 pelo jornal <i>O Estado de Minas</i> (parte de cima da reportagem).....	238
Figura 101 - Reportagem sobre Jorge Luiz veiculada em 28/10/1999 pelo jornal <i>O Estado de Minas</i> (parte de baixo da reportagem).....	239
Figura 102 - Capa da obra literária <i>Pátio dos milagres - 35 anos do Palácio das Artes, um retrato</i> , de autoria da historiadora Glória Reis e do crítico de Artes da Cena Marcello Castilho Avellar.....	241
Figura 103 - Capa da obra <i>CEFART Teatro - Centro de formação artística e tecnológica, 30 anos em cena</i> , produzida pela Fundação Clóvis Salgado em comemoração aos 30 anos da Escola de Teatro do CEFART, que foi inaugurada em 1986.....	242
Figura 104 - Elenco reunido no final da apresentação de <i>Pipiripau</i> em 2009.....	244
Figura 105 - Malagueta do Teatro de Bolso do SESC <i>Palladium</i> , Belo Horizonte/MG.....	252
Figura 106 - Jorge Luiz e um assistente sentados à mesa de iluminação, numa imagem capturada do vídeo de Fabrício Mendes.....	254

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Temas a serem abordados num curso de Iluminação Cênica, segundo minha opinião.....	99
Tabela 2 - Temas a serem abordados num curso de Iluminação Cênica, segundo Bruno Cerezoli.....	100
Tabela 3 - Grade curricular do curso de Iluminador Cênico do CEFART.....	109



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>20</b>
<b>1º sinal: ASPECTOS DA ILUMINAÇÃO PARA A DIVERSIDADE DAS ARTES DA CENA.....</b>	<b>36</b>
1.1 A Iluminação e a diversidade das Artes da Cena.....	36
1.2 A Iluminação como uma das linguagens interdependentes no interior da encenação (a partir do Teatro Moderno?).....	38
1.3 A Visibilidade e a Visualidade da Cena.....	40
1.4 A luz no tempo e a luz no espaço (Dramaturgia da Iluminação ou Performatividade da Luz?).....	49
1.5 Iluminação Cênica e Teatralidade.....	69
<b>2º sinal: OS BASTIDORES DA ILUMINAÇÃO CÊNICA E A FORMAÇÃO DO ILUMINADOR.....</b>	<b>77</b>
2.1 Apontamentos sobre a Iluminação Cênica no Teatro Brasileiro.....	79
2.2 A formação do técnico de luz e do iluminador cênico.....	92
2.3 Como me tornei um iluminador cênico.....	119
2.4 A emancipação do aprendiz analisada a luz de minha experiência profissional.....	124
<b>3º sinal: RELAÇÕES TRABALHISTAS E A INVIBILIZAÇÃO DOS PROFISSIONAIS QUE TRABALHAM NOS BASTIDORES DA CENA.....</b>	<b>139</b>
3.1 Relações de trabalho I: os técnicos de palco do <i>Theatro</i> Municipal de São Paulo e a prefeitura paulistana.....	142
3.2 Contextualizando os bastidores da cena em Minas Gerais.....	149
3.3 A Fundação Clóvis Salgado e o Complexo Cultural Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG).....	162
3.4 Relações de trabalho II: os técnicos do Grande Teatro Palácio das Artes e o Governo de Minas.....	166
3.5 Iluminando Jorge Luiz: estudo de um caso em Minas Gerais (ou Contando um “causo” mineiro).....	173

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>245</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>256</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>263</b>
Anexo I - Resolução Complementar nº 01/2020, de 28 de maio de 2020 que regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG.....	264
Anexo II - Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Profissional e Tecnológica (Ministério da Educação Brasileiro, 2000).....	266
Anexo III - Grade curricular vigente do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.....	284
Anexo IV - Grade curricular vigente do curso de graduação em Engenharia Civil da UFMG.....	298
Anexo V - Grade curricular do curso de <i>Lighting Design</i> da Universidade FUMEC, em Belo Horizonte/MG. ....	305
Anexo VI - Projeto de Lei nº 3.022/2021 (PL Dona Naná ou PL da Graxa).....	306
Anexo VII - Lei nº 6.533 de 24/05/1978, que regulamenta as profissões e as funções dos artistas e técnicos em espetáculos de diversão.....	312

## INTRODUÇÃO

“(...) toda margem é movimento contra hegemônico.”  
(Cássio Hissa & Renata Marquez, 2005)

Os indivíduos que trabalham em prol da iluminação de uma apresentação cênica, elaborando e efetivando sua participação no espetáculo, podem ser divididos (mesmo que, por vezes, didaticamente) em dois grupos distintos: o dos **técnicos de luz** e o dos **iluminadores cênicos**<sup>2</sup>. Estes profissionais são especialistas em selecionar equipamentos, filtros, cores e tons<sup>3</sup>, efeitos, movimentos, recortes, desenhos, angulações e enquadramentos adequados a cada cena<sup>4</sup> do espetáculo ou do evento cênico-espetacular, a fim de imprimir-lhe uma estética e dar contorno luminoso à sucessão de ações cênicas, mas sempre fazendo interlocução com a encenação e dialogando com as propostas do dramaturgo, coreógrafo, diretor e/ou encenador, bem como com os demais profissionais/artistas envolvidos com a cena. A iluminação cênica é responsável também para criar “atmosferas”, “climas” e contrastes pertinentes a cada momento da encenação.

A expressão anglófona *lighting designer*, que tornou-se uma espécie de moda aqui no Brasil e em muitos outros países não anglófonos, não foi utilizada nesta dissertação. O professor Eduardo Tudella<sup>5</sup> (UFBA) considera até aceitável traduzir **iluminador cênico** como *lighting designer*, apesar de não haver uma completa equivalência e uma correspondência total entre as duas expressões. Elas designam duas profissões com atribuições, habilidades e competências particulares, talvez devido à

---

<sup>2</sup> Ou *designers* de luz, ou *lighting designers*, ou simplesmente iluminadores. Este último é aquele utilizado pelos SATED's brasileiros. Apesar de, neste texto, orientar-me segundo o SATED/MG, ele tem muito o que avançar no sentido de oficializar diversas profissões dos bastidores da cena. Uma parte delas é classificada simplesmente com “funções”. (NASCIMENTO, 2022; 2022a)

<sup>3</sup> Segundo Israel Pedrosa (2002), três cores primárias geram cores secundárias que, misturando-se, geram as cores terciárias. Cada cor pode ser produzida com diferentes tonalidades, que dependem da proporção de cada pigmento (ou raio luminoso) utilizado na mistura.

<sup>4</sup> Diferentemente dos âmbitos do teatro e da dança, o termo **cena**, para a iluminação, significa cada “configuração luminosa” do espetáculo, que dura enquanto não ocorre alteração no padrão da iluminação, ou seja, enquanto os mesmos instrumentos estiverem emitindo luz com intensidade constante. Deste modo, se algum refletor acende, ou apaga, ou aumenta, ou diminui a intensidade da luz dele oriunda, ou mesmo quando o feixe de luz muda de direção, abertura, cor ou tom, dizemos que a iluminação avançou de uma cena para a cena subsequente.

<sup>5</sup> Universidade Federal da Bahia (UFBA). O prof. Dr. Eduardo Tudella é referência acadêmica e profissional não só para mim, mas para dezenas de iluminadores cênicos brasileiros e estrangeiros, bem como para acadêmicos de diversas áreas das artes da cena. Ele é Professor Associado do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. É cenógrafo, iluminador cênico e pesquisador soteropolitano.

forma como estes dois ofícios foram delineados ao longo do tempo, em diferentes países. (TUDELLA, 2018).

Tudella (2012) ressalta ainda que, como não utilizamos aqui no Brasil a expressão *set designer* para designar o **cenógrafo**, a expressão *costume designer* pois já temos a expressão **figurinista**, não dizemos *make up designer* pois já existe a palavra **maquiador**, não faz sentido algum utilizar a expressão *lighting designer*, pois a expressão **iluminador cênico** abrange todas as idiosincrasias desta profissão. Opto, portanto, por utilizar, no corpo desta dissertação, a expressão **iluminador cênico**, pois ela guarda todas as peculiaridades desta atividade e do profissional que a ela se dedica, além de – nunca é demais repetir – valorizar nosso idioma e a Cultura Brasileira (e lusófona, como um todo).

A *live* transmitida via internet *Iluminação como componente curricular na graduação da UFBA* (BENEVIDES *et al*, 2021), durante o Congresso UFBA 75 anos, foi o encontro dos iluminadores, professores e pesquisadores acadêmicos Eduardo Tudella, Pedro Dultra Benevides<sup>6</sup> e Luiz Renato Gomes Moura<sup>7</sup>. O filme deflagra, não obstante, que os três profissionais também elegeram as expressões **iluminação cênica** e **iluminador cênico** como termos mais adequados, apesar de Pedro Benevides ter nomeado o narrador imaginário que participa da narrativa em sua dissertação de mestrado (BENEVIDES, 2011) como *LD* (sigla de *lighting designer*). A opção por utilizar um narrador imaginário já foi utilizada por Stanislavski em suas obras acerca da preparação do ator, da construção da personagem e da criação de um papel, e Benevides foi inspirado justamente por este mestre russo para nomear seu narrador.

Os **iluminadores cênicos** são os responsáveis por **criar o projeto de iluminação para determinado espetáculo e coordenar a montagem do aparato luminotécnico para as apresentações**. Este profissional é geralmente convidado por um coletivo de artes cênicas para proceder a **criação de luz**<sup>8</sup> para o espetáculo ou evento, isto se o coletivo ainda não conta com um iluminador cênico como componente

---

<sup>6</sup> Ex-docente da Universidade de Brasília (UnB). Atualmente ele é professor do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Artes Cênicas da UFBA. Benevides foi o moderador desta *live*.

<sup>7</sup> Professor da Universidade Federal do Cariri (URCA).

<sup>8</sup> Embora existam outras expressões que, em tese, podem equivaler a esta, “criação de luz” foi nossa opção para designar a criação artística concebida e projetada pelo iluminador cênico e montada pelos técnicos de luz. Entretanto, Tudella (2017) considera **luz** como um fenômeno físico e o resultado do uso dela para iluminar cada cena de um espetáculo é a **iluminação**. O pensamento de Tudella (2017) encontra uma base mais sólida no pensamento científico, sobretudo no que diz respeito à Física. Entretanto, o meio teatral mineiro converteu-se para um dos significados deste verbete seja a “iluminação cênica criada para um evento cênico-espetacular”. Ou, talvez, uma abreviação ou corruptela.

do grupo. Como Minas destaca-se no cenário teatral brasileiro pela tradição em “teatro de grupo”, alguns iluminadores já são componentes de seus grupos, como veremos no capítulo 2.

Já os **técnicos de luz**, geralmente lotados num espaço teatral, são os responsáveis por **montar o aparato luminotécnico** de modo a atender às demandas do espetáculo, do diretor e/ou encenador, e do iluminador cênico, instalando e operando todos os equipamentos solicitados. É importante salientar a importância capital destes profissionais para o sucesso da montagem. Como eles **conhecem bem o espaço e os equipamentos disponíveis**, de ordinário, o iluminador solicita a opinião deles no sentido de melhor montar a iluminação para que o espetáculo ocorra pela primeira vez num novo espaço na temporada de estreia, ou adaptar o projeto de luz original às peculiaridades de um novo espaço, afim de manter as características estético-poéticas originais da criação cênica. Portanto, em minha opinião, não deveria existir hierarquia entre o iluminador cênico e os técnicos de luz, apesar deste pensamento ser utópico e romântico. Na prática, entretanto, percebemos problemas no relacionamento entre estes dois profissionais. Como veremos no capítulo 2, minha relação com o técnico de luz Bruno Reis, meu parceiro em diversos trabalhos, sempre foi bastante horizontalizada, e eu considero este um dos motivos dos aspectos positivos dos resultados de nosso trabalho.

Com o intuito de comunicarem-se, iluminadores cênicos e técnicos de luz utilizam-se de **documentos** que sistematizam a criação de luz. O iluminador cênico assiste os ensaios e “cria” a luz que, além de sublinhar a narrativa (esta característica é mais evidente no caso estrito do teatro) ou valorizar o movimento dos artistas no espaço (mais evidente na dança), dialoga com as demais linguagens da cena, utilizando-se de uma identidade visual que relaciona arte à tecnologia da imagem. Então, a iluminação deveria ser abordada como uma das artes da cena? O que sabemos é que teatro, dança, música, dança-teatro, ópera, performance<sup>9</sup> e todas as outras modalidades em que o artista executa a cena *in loco* poderiam compor um grupo intitulado “artes da cena”. Mas as criações artísticas que auxiliam a compor o espetáculo, tais como a cenografia, o figurino, a trilha sonora, a maquiagem e os adereços, são “artes da cena”? Esta talvez seja a primeira questão que esta dissertação tangencia, embora não tenhamos a pretensão de responder tão difícil indagação. Concluiremos, no decorrer deste estudo,

---

<sup>9</sup> Discutir os significados e as fronteiras inerentes a esta palavra escapa aos objetivos desta obra.

que estes elementos contribuem para a composição cênica, a obra de arte cênica como um todo, que convencionou-se chamar de **espetáculo**. E a atuação? É uma arte da cena? A produção executiva é uma arte da cena? A dramaturgia é uma arte da cena? A direção é uma arte da cena? Elas são criações artísticas, artes que, em diálogo umas com as outras, criam as cenas, cujo conjunto é a obra de arte espetáculo. Esta constatação nos leva à questão das hierarquias presentes entre um grupo de trabalhadores e seu coordenador, assunto bastante importante e que, de alguma maneira, abordaremos neste trabalho.

Precisamos, em princípio, compreender a instância **estético-poética** da iluminação cênica. Para tanto, faz-se necessária uma breve discussão sobre a **Estética** e a **Poética** no campo das Artes e da Filosofia. Tudella define **estética** no sentido de um modo de pensar de um grupo de artistas que trabalham num espetáculo, de pensar a resolução, o acabamento, os detalhes e o todo; e a **poética** como o traço particular de cada artista. O **Teatro** seria o único momento em que seres humanos se reúnem para discutirem sua própria natureza. Pelo menos duas pessoas reunidas, uma que apresenta a cena e outra que assiste, fazem um **acordo social** e se reúnem, **utilizando princípios estético-poéticos**. Isto é **Teatro**. (RANCIÈRE, 2014; TUDELLA, 2017)

Dentre as inúmeras obras que tratam do assunto Estética, sob o ponto de vista das Artes e da Filosofia, elegemos *Iniciação à Estética*, de Ariano Suassuna como base. Ele dedica alguns dos 39 capítulos às artes dramáticas. No Livro III, *As Categorias da Beleza*, ele aborda *O Trágico* (capítulo 12), *O Dramático* (capítulo 13), *O Risível e o Cômico* (capítulo 14). Já no Livro V, *Os Universos das Artes*, ele discute *A Música* (capítulo 31), *A Dança e a Mímica* (capítulo 32) e *As Artes do Espetáculo* (capítulo 34). Em todas estas partes ele se apoia nas teorias platônica, aristotélica, plotínica, kantiana e hegeliana sobre a Beleza e o Belo, além da teoria estética idealista alemã. Suassuna transita também, em seu texto, entre a visão realista/objetiva e aquela psicológica/subjetiva da beleza. (SUASSUNA, 2018)

Consultamos também a obra *Estética*, escrita por Kathrin Rosenfield (2006). A autora inicia sua reflexão analisando o Belo na Antiguidade, quando a História da Arte se confundia com a História da Cultura e as coisas belas estavam atreladas a cultos religiosos, movimentos políticos e fatos históricos e sociais. Na sequência ela se apoia nos ensinamentos do filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804). Segundo Rosenfield, o:

(...) grande mérito da estética de Kant está na sua capacidade de livrar-se da maioria dos pressupostos históricos e dos conceitos (ou preconceitos) culturais que pesam sobre o belo e a arte. A amplitude de seu enfoque abrange tanto o belo natural quanto o belo artístico e mantém-se na análise da experiência estética subjetiva e das relações desta com a sensibilidade, o conhecimento e a razão prática. É notável que essa obra extensa quase não contemple a arte nos seus fenômenos históricos — o que pode parecer um defeito —, e investigue tão somente o estatuto da experiência estética (o prazer subjetivo) no sistema das demais faculdades do ânimo. (ROSENFELD, 2006, p. 18)

Na sequência, Rosenfield analisa o Belo à luz de Hegel (1770-1831). Se Kant investiga somente a experiência da beleza, Hegel vê a Arte como um fenômeno histórico e uma necessidade lógica para que o espírito humano se articule com o mundo exterior e organize seu mundo interior. “A Estética de Hegel não é uma simples aplicação prática da teoria estética, é uma guinada delicada que muda totalmente o lugar atribuído ao juízo de gosto e à experiência estética por Kant.” (ROSENFELD, 2006, p. 26) Hegel rasga o véu que deflagra os interesses ético e cognitivo do fazer e do apreciar a obra de arte, ao contrário de Kant, que insistia em abordar as diferenças entre a experiência pura do belo e os interesses éticos, cognitivos e sociais que estão por trás da produção e da recepção da obra de arte. A autora conclui seu estudo afirmando que, a partir da segunda metade do século XX, as reflexões sobre estética passaram a relacionar-se a ponderações sociológicas, aproximando-se, portanto, de uma crítica cultural. (ROSENFELD, 2006)

A **Poética**, apesar de termos à nossa disposição uma vastíssima bibliografia sobre o assunto, escolhemos a obra homônima de Aristóteles (1987) sobre o assunto, por ser o texto mais antigo, segundo o que sabemos, sobre o tema. Lá podemos apreender que a palavra “poética” tem sua raiz no grego e significa “fazer”, alusão feita ao “fazer” da arte e à composição artística. Aristóteles utiliza como exemplos as modalidades artísticas praticadas na época, como o drama, a tragédia, a comédia, o drama satírico, a poesia épica e o ditirambo. Ele define, também, como devemos respeitar as unidades espaciais e temporais numa obra dramática. (ARISTÓTELES, 1987) O teatro contemporâneo, sobretudo o gênero conhecido como o pós-dramático, questiona, entretanto, as ideias aristotélicas, tidas, até então, como verdades inabaláveis. (GUINSBURG & FERNANDES, 2017) Com base em Suassuna (2018), Rosenfield (2016) e Aristóteles (1987), arriscaríamos relacionar **estética** e **poética** da seguinte forma: a **Estética** está relacionada àquilo que você consegue perceber na concretude de uma obra de arte. Ela é, de alguma maneira, “material”. Ela é mais objetiva. Já a

**Poética** está relacionada à recepção e as sensações suscitadas pela apreciação da obra de arte. Ela é mais subjetiva.

De acordo com este ponto de vista, a **estética** de uma criação de luz está relacionada a todas as características dos feixes luminosos oriundos de todos os instrumento emissor de luz<sup>10</sup> (abertura, cor, tom, brilho, definição das bordas, etc) captadas pelos nossos olhos e apreciadas com parte da obra de arte. Já a **poética** desta determinada criação está relacionada à recepção pelos espectadores e pela leitura e interpretação que eles fazem de cada efeito luminoso, dando sentido a esta “narrativa” realizada com a luz. (FIGUEIREDO, 2007; PAVIS, 2011)

Além dos âmbitos **estético** e **poético**, a Iluminação Cênica possui uma faceta técnica. Estes três aspectos podem ser sintetizados no **projeto de iluminação cênica**, que não se restringe a um único documento – a plotagem gráfica que indica a disposição e os modelos/marcas dos instrumentos emissores de luz no edifício teatral, que convencionou-se chamar de **mapa da luz**. A criação é registrada por diversos outros documentos que organizam e sistematizam técnica e graficamente as escolhas dos profissionais que projetaram e montam a iluminação, além de tornar mais eficiente a comunicação entre os profissionais e dinamizar o trabalho. O principal documento, no entanto, talvez seja o **mapa de luz**.

Antes de iniciar a confecção de seu projeto, é recomendável que o iluminador cênico conheça bem as características arquitetônicas do espaço onde o espetáculo será apresentado. Isto facilitará o trabalho de criação de luz, que demanda atenção, uma vez que a iluminação traz consigo riscos humanos e um conceito, oriundo dos signos dos quais o iluminador cênico valer-se-á, e eles devem ser mantidos – ou apenas traços deles – nas temporadas subsequentes.

O termo Iluminação Cênica curiosamente parece ter sido usado primeiramente no âmbito da Arquitetura:

O uso da luz do ponto de vista do *design* ganhou espaço no meio artístico. Sua utilização expandiu-se e tomou notoriedade, inclusive quando aplicada à arquitetura e ao urbanismo. Este novo mercado se apropriou da expressão “iluminação cênica” a partir do momento em que percebeu que a luz, além de iluminar uma obra, pode esculpir, sublinhar, ressaltar os contrastes e imprimir emoção em objetos estáticos, dando-lhes novos significados. Uma edificação, por exemplo, durante o dia, pode ser vista e apreciada. Mas, à noite, ela permanece presente para os transeuntes, ganhando outra roupagem. (BENEVIDES, 2011, p. 11)

---

<sup>10</sup> Chamados popularmente de refletor ou projetor de luz. O primeiro termo é utilizado com uma frequência bem maior. De fato, há um espelho no fundo da campânula do refletor, que faz com que todos os raios emergjam pela abertura.



A única semelhança, todavia, entre o mapa de luz e uma planta arquitetônica (CHING, 2015), é o ponto de vista adotado para a realização do desenho técnico (vista de cima). Quando falamos em projetos de engenharia e arquitetura, existem procedimentos consensuais e padronizados. Apesar de necessária para a interlocução entre os profissionais, consensos e padrões<sup>11</sup> para os documentos componentes do projeto de iluminação cênica ainda não ocorrem no Brasil, ou começa a ocorrer de maneira tímida, talvez por não haver aqui tradição em cursos perenes, em nível médio-técnico-artístico-profissionalizante ou superior, que tratem exclusivamente da iluminação cênica, como ocorre no exterior. Conheço diversos profissionais da área técnica e cada um possui suas idiossincrasias no que se refere ao formato em que apresentam seus croquis, *storyboards*, indicações de movimentação cênica, enfim, todas as informações, sobretudo aquelas que podem ser registradas graficamente, das quais eles podem lançar mão a fim de apresentar sua criação. Constatei, durante a pesquisa que deu origem a este texto, que certos iluminadores cênicos manuscovem seus mapas de luz, e alguns desses esboços trazem consigo preciosidades gráficas.

No Brasil, todavia, uma boa comunicação durante a montagem, entre o iluminador cênico e os técnicos do espaço, é bem mais importante que os documentos que registram o projeto, segundo o iluminador Renato Machado, em entrevista a Fernanda Souza (2018). Para além da comunicação, Renato Machado também se refere ao bom relacionamento, de uma forma geral, entre os profissionais: “Para ser iluminador, você tem que também ser bom ao se relacionar com as pessoas. Bom no gerenciamento das pessoas que trabalham para você, com quem te contrata, com quem você negocia.” (SOUZA, 2018) Este aspecto levantado por Machado é um ponto importante para a produção executiva do espetáculo, que fica a cargo de outro profissional que está nos bastidores da cena.

Há de se discutir também que a luz é um elemento presente na cena de um modo todo particular. A dissertação de Laura Maria de Figueiredo aborda a luz como a “matéria pulsante da cena” (FIGUEIREDO, 2007), talvez por ela não se impor visualmente como os corpos dos artistas, suas indumentárias e a cenografia. Ela é efêmera e, por este motivo, difícil de ter suas qualidades descritas por considerações ordinárias, segundo minha opinião. No que tange à linguagem, eu penso que devemos

---

<sup>11</sup> A extinta Associação Brasileira de Iluminação Cênica (ABRIC) lutou para que este consenso e esta padronização acontecessem no Brasil.

ampliar, portanto, o campo semântico de palavras como “descrição”, “discussão”, “leitura” e “considerações”, para dar conta da complexidade que esta efemeridade agrega ao discurso sobre a cena. A partir desta leitura concluo, portanto, que precisamos propor um novo léxico.

A cenografia talvez seja o elemento cênico que mais de perto dialoga com a luz. Cabe lembrar também que o teatro de Wieland Wagner, projetado em 1925 e construído entre 1925 e 1927 ao norte da cidade de *Bayreuth*, na Alemanha, parece-me ser o precursor da valorização da interação entre a luz e a matéria e, mais especificamente, entre a iluminação cênica e a cenografia. (BENEVIDES, 2011; FIGUEIREDO, 2007) A partir daí a cor passa a desempenhar papel de destaque na produção do sentido, semioticamente falando. Cada cor e cada tom da palheta do arco cromático presente na cenografia, que já possuem uma cor e um tom próprios, podem ser alterados pela cor e pelo tom da luz que ilumina a cena, que passa a ser decodificada em um sentimento, uma atmosfera ou um traço característico. (PEDROSA, 2002)

A iluminação cênica para determinado espetáculo é, então, uma das diversas linguagens da cena, bem como a cenografia, os figurinos, a maquiagem, os corpos e as vozes dos artistas, etc. Esta “língua” utiliza-se da alternância entre os refletores que estão “falando”<sup>12</sup> e a forma como estão “falando”, criando a “narrativa luminosa” que mencionamos. Agrupamos cada conjunto de refletores que participa da cena, aqueles que sempre acendem ou apagam simultaneamente) e a listagem dos agrupamentos é chamada de “**pet**”, que, juntamente com o **roteiro de operação de luz**, são dois outros documentos constituintes do **projeto de iluminação cênica**. A narrativa criada pela a iluminação é uma dinâmica que “dialoga” com os demais elementos do espetáculo, contribuindo assim para a construção estético-poética da encenação, cena a cena, e de sua leitura.

A modalidade de arte da cena analisada também tem suas peculiaridades e especificidades. Renato Machado (SOUZA, 2018), por exemplo, traz importantes informações sobre o que caracteriza cada uma das diversas artes da cena, sob o ponto de vista de sua relação com a iluminação:

No Teatro, a criação de luz está à mercê de uma narrativa, “(...) independente[mente] de estar contando uma história linear ou não (...)”. (SOUZA, 2018,

---

<sup>12</sup> Jargão do meio dos iluminadores cênicos e dos técnicos de luz. Um refletor está “falando” quando funciona bem e acende, e pára de “falar” quando, por exemplo, sua lâmpada queima ou, simplesmente, ele apaga.

p. 101) As apresentações musicais, ao contrário, normalmente não estão atreladas a uma narrativa, a não ser “(...) em casos muito especiais, quando cada música tem uma história [atrelada ao significado da palavra cantada, ou outras formas de impositação (PAVIS, 2011), e você pode criar uma luz relacionada a esta história, ou não. No *show*, em geral, você cria [a] luz<sup>13</sup> prezando pela plasticidade, mais pelo visual, relacionada à estética visual (...)”<sup>14</sup>, além do ritmo, é evidente. Nunca é demais salientar que a música é composta da tríade melodia, harmonia e ritmo.

As dinâmicas que a iluminação executa durante um show estão intrinsecamente relacionadas aos ritmos. Vale recomendar que, no caso em que os musicistas precisam ler partituras durante o espetáculo, não é aconselhável usar cores nas contraluzes, pois isto dificulta a visualização e a leitura da impressão.

Já na dança, “(...) o que importa é criar uma percepção sobre a tridimensionalidade dos corpos e objetos, e a relação deles com o espaço. Entretanto, dança e teatro têm uma relação cada vez mais tênue.” (SOUZA, 2018, p. 101)

No circo, devemos atentar para o fato de o artista circense estar correndo risco o tempo todo, por isso devemos zelar por sua segurança. Mais que isso, ele precisa confiar em nós. Há certos momentos do número em que o palco deve estar bem iluminado para que o artista consiga enxergar, por exemplo, onde irá aterrissar:

Eu fiz a luz de um circo em Londres e em um dos números havia uma hora em que o artista era cuspidor de um balanço, dava alguns mortais e caía. Esse artista chegou pra mim e disse que eu podia fazer o que eu quisesse, entretanto, na hora em que ele fosse cuspidor, eu precisava acender o máximo de luz que houvesse, pois o cara precisava ver onde ele estava caindo. (SOUZA, 2018, p. 101)

O iluminador Renato Machado, entrevistado por Fernanda Souza para sua dissertação, prossegue:

Em outra situação, tinha um número de corda bamba e, nesse caso, você nunca pode iluminar a pessoa de lado, no sentido em que ela está andando, pois assim você a cega. Se você jogar uma luz de lateral no artista, ele não vê onde está pisando. (SOUZA, 2018, p. 101)

Machado não aborda a dança-teatro, mas pensamos que ela deve prezar por valorizar e pontuar tanto a narrativa (textual, corporal e todas as demais), a movimentação do artista e suas ações físicas.

---

<sup>13</sup> Apesar de considerar que o que criamos é “iluminação”, e que “luz” é um fenômeno físico, é comum utilizar a palavra “luz” como sinônimo de um projeto de iluminação cênica. Nota de rodapé minha.

<sup>14</sup> Marcos Azzurro (SOUZA, 2018), aprendiz de Jorginho de Carvalho (que talvez esteja entre os iluminadores mais importantes, não só do Rio, mas de todo o país), gosta de assistir os ensaios das bandas ou orquestras no estúdio para sentir os “climas”. Aí então ele cria a luz para o espetáculo.

Comparando-se teatro e dança isoladamente, Patrice Pavis (2011), em *A análise dos espetáculos*, confronta as instâncias coreográfica e actancial:

*Para a dança*, a análise tenta localizar (...) a força vetorial do corpo em movimento (...). O espectador (...) pode “decodificar” [a cena,] (...) intervindo por meio de seu esquema corporal e sua motricidade (...). [Já p]ara o teatro, de fato, os resíduos da análise – partitura do espetáculo, composição do papel, localizações cenográficas etc. – são documentos de primeira mão que informam sobre a produção do sentido, na medida em que este é, por essência, ligado à representação de um mundo ficcional, que se distingue do mundo concreto e eventual da cena. A análise teatral permanece, além disso, muito dependente da narratividade e do estabelecimento da fábula. (PAVIS, 2011, p. 119)

Julgamos, portanto, conveniente valorizar e pontuar estas duas instâncias, de modo individual ou coletivo.

A ópera, apesar de Renato Machado também não a tê-la mencionado na entrevista concedida a Fernanda Souza, pensamos que, como ela agrega música, atuação e dança, a criação de luz para esta modalidade deve ser uma obra híbrida. Além disso, é interessante alternar as configurações de luz conforme o ritmo de cada ária, sinfonia ou qualquer outra modalidade musical que está sendo executada, pelo mesmo motivo supramencionado.

Como pudemos perceber através deste pequeno prêmbulo sobre a Iluminação Cênica, constatamos que os profissionais, para atuar neste ramo, têm que se preparar. É de importância capital dominar estas informações e saber realizar cada operação no refletor que seja necessária. E isto exige treino, na formação inicial e na continuada, a fim de se acompanhar os avanços, os detalhes do dia a dia do trabalho. Além de oficinas, cursos livres e núcleos de pesquisa, temos alguns poucos cursos técnico-profissionalizantes em nível médio sobre o assunto. O Brasil não conta com um curso superior em Iluminação Cênica, como já ocorre nos Estados Unidos e em alguns países da Europa. Mas temos mercado para o profissional oriundo deste curso? Esta questão está relacionada a questões deontológicas, que também serão abordadas nesta dissertação. De fato, sobre a formação do iluminador cênico ou do *lighting designer*<sup>15</sup>, faz-se necessária a presença de *lighting designers* (ou iluminadores cênicos, que seja) no corpo docente, com titulação acadêmica qualificada e comprovada. Sem isso, teremos oficinheiros e oficinas. Retomaremos este assunto com maiores minúcias no

---

<sup>15</sup> Segundo Tudella (2012), apesar de aceitável traduzir a expressão anglófona *lighting designer* como iluminador cênico, as duas profissões exigem destes dois profissionais conhecimentos, atributos, habilidades e competências nem sempre equivalentes. O professor Eduardo Tudella possui competência para fazer tal afirmação pois realizou seu mestrado, que abordava a iluminação cênica, nos Estados Unidos da América.

capítulo 2 deste trabalho, local destinado a abordar a formação dos profissionais da iluminação cênica.

A iluminação tem importância capital para o êxito de um espetáculo. Ela e as demais expressões artísticas criadas por artistas que estão nos bastidores da cena, tais como a Cenografia, os Figurinos, os Adereços Acessórios, a Maquiagem Cênica e a Trilha Sonora. As artes da cena são, então, grandes áreas, que existem através da composição/orquestração de diversos artistas. O iluminador cênico é um destes artistas da cena e é ele quem cria esta parte do espetáculo, auxiliado pelos técnicos de luz, que montam e, às vezes, executam a operação de luz.

O título desta dissertação sugere um **caminho**, ou um **trajeto com variações**<sup>16</sup>, que faz um **eletricista** tornar-se um **iluminador cênico**. E o **subtítulo** define **três grandes assuntos: os profissionais que trabalham nos bastidores da cena** (enquanto um grupo de trabalhadores que forma uma classe, ou estão buscando este engajamento), a **formação** dos profissionais que trabalham com iluminação para as artes da cena, e o **binômio visibilidade/invisibilidade (valorização/desvalorização)** do trabalho destes profissionais. Com base no que dissemos até aqui, podemos agora definir que o **tema** desta pesquisa é a **desvalorização dos profissionais** que trabalham nos bastidores da cena: **cenógrafos, cenotécnicos, iluminadores cênicos, técnicos de luz, de maquinário, eletricistas de palco**<sup>17</sup>, **técnicos de som, sonoplastas, diretores musicais, produtores executivos, costureiros, aderecistas, carregadores, montadores de palco, roadies** (técnicos de apoio), **cortineiros, camareiras**, etc. Todas estas funções poderiam ser agrupadas, pois elas procedem a caracterização cênica, diferentemente da produção executiva, que, apesar de seu artífice – o **produtor** do espetáculo – também estar nos bastidores da cena, não cabe neste grande grupo de trabalhadores.

Detalharei mais afrente, na seção 2.3 desta dissertação, minha relação com a Fundação Clóvis Salgado (FCS)<sup>18</sup>. Mas posso adiantar que fui estudante do curso de Teatro (formação de atores) do Centro de Formação Artística da instituição entre 2004 e

<sup>16</sup> A palavra “evolução” talvez não seja adequada por carregar consigo um juízo de *status*.

<sup>17</sup> Mais adiante discutiremos como o profissional denominado “eletricista cênico”, que passou a ser necessário nos edifícios teatrais a partir do advento da iluminação elétrica quando da construção da primeira lâmpada elétrica, por Thomas Edison, foi sendo substituído, ao longo do tempo, pelo iluminador cênico e pelo técnico de luz. Mas mesmo com a presença destes dois últimos profissionais, um eletrotécnico é sempre uma presença importante num teatro.

<sup>18</sup> A FCS gerencia o Complexo Arquitetônico e Cultural Palácio das Artes, localizado no centro da capital mineira. Dissertaremos pormenorizadamente sobre este importante espaço cultural belo-horizontino nos capítulos 2 e 3 desta dissertação.

2007. Posteriormente, em 2009, retornei à fundação, trabalhando como auxiliar para a montagem de palcos e equipamentos para as apresentações das Escolas de Teatro, Dança e Música, sendo chefiado pela produtora executiva do então Centro de Formação Artística (CEFAR; CEFART, na atualidade), Simone Rangel. O CEFAR era administrado pela Diretoria de Ensino e Extensão da FCS, que ficou a cargo de Patrícia Avellar Zol durante todo o tempo em que permaneci vinculado à fundação, com estudante ou como trabalhador. Por fim, realizei um estágio junto aos técnicos de palco (luz, som, maquinário, cenotecnia e eletricidade) do Grande Teatro Cemig<sup>19</sup> Palácio das Artes.

O **ambiente** de nossa pesquisa será, portanto, a **FCS**; e os **sujeitos analisados**, os **técnicos** deste importante espaço cultural da capital mineira e os **artistas que criam elementos que**, juntamente com o trabalho corporal e vocal dos artistas que estão em cena, **“compõem” a encenação**. Estamos falando dos iluminadores cênicos, cenógrafos, figurinistas, maquiladores, aderecistas, sonoplastas (ou diretores musicais) e coreógrafos. O ambiente foi escolhido, obviamente, com base em minha familiaridade com esta instituição.

A **questão central** que esta pesquisa visa a responder é **por quais motivos, aos profissionais que trabalham nos bastidores da cena (à exceção do diretor ou encenador), não lhes é dado o devido valor**. Percebemos esta menos valia através de algumas **evidências** que deflagram o **problema**. Constatamos, por exemplo, que nas pouquíssimas obras literárias que versam sobre o Teatro Mineiro, que é o nosso contexto, praticamente não há menções a técnicos e artistas que atuam nos bastidores da cena, e não abordam seu trabalho. Ocorre o mesmo em outras mídias: as digitais, por exemplo. A Enciclopédia Itaú Cultural, quando pesquisada sobre qualquer importante iluminador cênico brasileiro, na maioria dos casos, nos informa apenas que ele teria sido um “Iluminador Cênico”. Há também um filme, dirigido por Chico Pelúcio, do Grupo Galpão, e Rodolfo Magalhães (2014), em que dezenas de atrizes, atores, diretores e professores de Teatro deram seu depoimento sobre a História do Teatro em Minas. Enquanto, somente Felício Alves (técnico) e Raul Belém Machado (artista, cenógrafo e figurinista, principalmente) participaram com seus relatos.

---

<sup>19</sup> O Grande Teatro Palácio das Artes, desde sua inauguração até a atualidade, já recebeu diversas denominações. Hoje o espaço é mantido pela companhia energética do Estado de Minas Gerais, a CEMIG, e o espaço passou a chamar-se, então, “Grande Teatro CEMIG Palácio das Artes”. Optamos doravante por usar o termo “Grande Teatro Palácio das Artes”, ou simplesmente “Grande Teatro”, pois esta é a alcunha mais difundida.

Estes trabalhadores “invisíveis” têm seus nomes e suas criações pouco divulgados pelas mídias, e grandes profissionais, técnicos e/ou artistas, permanecem no anonimato e fadados ao esquecimento, incluindo preciosos legados. Portanto, as **lacunas (gaps)** que esta pesquisa deseja tamponar são **conhecimentos sobre as características dos fatores que engendram a INVISIBILIZAÇÃO dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena e quais MEDIDAS podem e/ou devem ser tomadas para que estes profissionais recebam o merecido valor** como um dos artífices do espetáculo.

Com base naquilo que foi exposto até agora, levando em consideração algumas limitações e realizando alguns recortes de enfoque necessários, o *corpus* desta pesquisa será composto por **programas de espetáculos produzidos pela FCS, reportagens de jornais** abordando a Iluminação Cênica em Minas Gerais, **obras literárias** que abordam o Teatro Mineiro e **relatos de profissionais das Artes da Cena em Minas:** artistas, técnicos e professores. Já os **operadores de acesso ao corpus** desta pesquisa serão os conceitos de **Dramaturgia da Iluminação, Performatividade da Luz, Teatralidade, Visibilidade e Visualidade da Cena**. No capítulo 1 deste trabalho apresentaremos a definição destes termos conceitos, já delineada pela literatura especializada.

O **objetivo central** desta dissertação é, pois, **discutir a história, a formação e a valorização** da iluminação cênica e dos profissionais que nela atuam. Almejamos também **investigar** quais **fatores engendram** esta “invisibilização” do nome e do trabalho dos **profissionais que estão nos bastidores da cena**, bem como **propor ações** que promovam uma maior **VISIBILIDADE** para estes profissionais.

Buscamos, além de contextualizar a iluminação cênica em Minas Gerais<sup>20</sup>, estimular a visibilização – no sentido de valorizar o trabalho – destes profissionais, que, apesar de estarem nos bastidores da cena, ela não poder-se-ia efetivar-se sem o concurso deles. Analisaremos a Iluminação Cênica, portanto, do macro ao micro, partindo de uma forma generalista para analisar o tema, “afunilando” a abordagem até chegarmos no contexto local, ou seja, Minas Gerais.

Importantes profissionais que trabalham nos bastidores da cena deveriam ser mais valorizados pois seu trabalho possui grandes qualidades artísticas, técnicas, estéticas e poéticas. Nossa **hipótese** é que este valor pode ser medido pela frequência

---

<sup>20</sup> A pesquisadora Fernanda Souza já o fez nos casos paulistano e fluminense. (SOUZA, 2018)

com a qual determinado profissional trabalha em produções cênicas de grande relevância. Além disso, percebemos que há critérios que atribuem *status* aos trabalhadores que atuam nos bastidores da cena, como por exemplo o modo com seus nomes são citados nos programas dos espetáculos. De fato, há “critérios” que conferem maior *status* a um profissional que é mencionado num local privilegiado de uma mídia divulgadora.

Os **métodos** que utilizaremos são constituídos de uma ferramenta principal e uma ferramenta secundária. A **ferramenta principal** será a **análise documental** dos acervos, físicos ou virtuais, públicos ou particulares, sobre a produção artística da FCS, com vistas a verificar COMO e COM QUE FREQUÊNCIA os nomes dos trabalhadores que atuam nos bastidores da cena figuram nestes documentos. Já a **ferramenta secundária** são as **notas mentais**, segundo Coach (2012) e Castro (2015).

A pesquisadora estadunidense Stephanie R. Coach, especialista em etnografia, define as *head notes*<sup>21</sup> “(...) como uma forma de notas de campo que podem ser produzidas como texto escrito por meio de um processo de reconstrução a partir da memória.”<sup>22</sup> (COACH, 2012, p. 69) Já o pesquisador e professor da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e do Mucuri (UFVJM), Carlos Henrique Silva de Castro, traduz as *head notes* como “notas mentais” e utiliza esta ferramenta para a coleta de dados da pesquisa que resultou em sua tese de doutoramento. (CASTRO, 2015)

A diretriz metodológica das **notas mentais** será utilizada sempre que eu relatar informações, fatos ou conhecimentos adquiridos em minha trajetória escolar, acadêmica e profissional, provenientes de meu relacionamento não só com meus colegas de trabalho e professores, mas também através de conversas e vivências junto “aos homens e às mulheres do teatro e da dança mineiros”, sejam eles artistas ou técnicos.

Pois bem: as notas mentais são lembranças de situações e vivências deste pesquisador durante sua formação e trajetória profissional, como por exemplo, em conversas que tive com superiores, colegas de trabalho e professores, em aulas, oficinas, *workshops* ou palestras.

A **metodologia** é, segundo Mário Sérgio Cortella (2022), uma espécie de “**filosofia dos métodos**”. De fato, as relações entre métodos e metodologia são aspectos

---

<sup>21</sup> Literalmente “notas de cabeça”. Tradução minha.

<sup>22</sup> “(...) as written text though a process of re-constructing from memory.” Tradução minha.



capitais nas reflexões do importante estudioso brasileiro Paulo Freire (1987; 1996) sobre a Educação. A **metodologia** desta pesquisa é, portanto, caracterizada da seguinte maneira:

A **natureza da pesquisa** é uma **pesquisa aplicada**, pois ela objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigida à solução de problemas específicos, segundo a autora Cassandra Silva (2004). A **abordagem** é **mista (qualitativa e semiquantitativa)**. A **pesquisa qualitativa**, segundo Silva (2004), busca atribuir significados, e não valores, aos fenômenos interpretados. Os significados são alcançados, em geral, indutivamente. Na **pesquisa qualitativa** importam, sobretudo, os significados do processo. Já a **pesquisa quantitativa**, também segundo Silva (2004), utiliza cálculos estatísticos e contagens para chegar às suas conclusões. Mas não fizemos uma contagem exata das menções ao nome de Jorge Luiz. Concluímos, somente, as grandes quantidades de menções, as funções a ele atribuídas e o local do programa onde o nome dele está. Daí que classificamos a análise quantitativa com apenas parcial. (SILVA, 2004)

Quando retornei à FCS em 2009, muito falava-se de um profissional, eletricista por formação e técnico de luz do Grande Teatro Palácio das Artes. Trata-se de Jorge Luiz da Silva (*in memoriam*, 20/10/1955-2303/2009). Ele foi paulatinamente tornando-se um iluminador cênico e sendo gradativamente mais solicitado a criar projetos de iluminação cênica. Ele acabara de falecer e passou a ser considerado um importante *lighting designer*, autodidata. Escolhi a trajetória artística e profissional de Jorge Luiz para realizar o **estudo de caso** que finaliza esta pesquisa.

Além de averiguar a frequência (**semiquantitativamente**) das menções ao nome de Jorge Luiz em mídias impressas ou digitais, nossa pesquisa enfatizou a forma (**qualitativamente**) como seu nome foi mencionado (função atribuída, veículo – programa do espetáculo, reportagem de jornal ou de revista –, e o local onde o nome foi citado – capa, contracapa ou miolo), qualificando, assim, a menção.

Quanto aos **procedimentos técnicos**, portanto, esta pesquisa é classificada como **análise documental e estudo de caso**. Esta segunda categoria, ainda segundo Cassandra Silva (2004, p. 21), “(...) envolve o estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento.” Esta metodologia visa a descrever como ocorre a valorização (ou não) dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena, e entender por quais motivos este fenômeno-processo de invisibilização acontece. Iniciamos nossa investigação objetivando descrever e

compreender a desvalorização do trabalho de Jorge Luiz, visto que ele ingressou iniciou sua carreira na FCS, segundo relatos, com formação eletrotécnica em nível médio, segundo relatos não confirmados. Além disso, Jorge era afro-brasileiro. Tudo nos levava a acreditar que, apesar, da qualidade de seus trabalhos, seu nome e suas criações não teriam sido devidamente valorizadas. Chegamos, todavia, a conclusões inusitadas, devido a certas peculiaridades da fundação, a serem relatadas no devido momento.

Com base nos pressupostos teóricos e as diretrizes metodológicas apresentados acima, desenvolvemos a pesquisa que culminou nesta dissertação. Apresentá-la-emos em **três tomos**. O **primeiro deles** discutirá alguns **aspectos e conceitos** relacionados à iluminação para as artes da cena que nos serão bastante úteis por serem maneiras de reduzir em forma de discurso algo quase imponderável como é a luz e a iluminação. Os **conceitos de Dramaturgia da Iluminação, Performatividade da Luz, Teatralidade, Visibilidade e Visualidade da Cena**, que serão apresentados no **capítulo 1** deste texto, então, nos servirão de **operadores de acesso ao corpus** desta pesquisa.

Em seguida, no **capítulo 2**, analisaremos as relações entre a **formação do iluminador** e sua **trajetória profissional**, com vistas a determinar quais os requisitos necessários ao seu ofício e a descrever como o aprendiz e o profissional adquirem estes conhecimentos, técnicas, habilidades e competências, em instituições formais de ensino, na forma de estágios curriculares ou não (quando um aprendiz procura espontaneamente um mestre (ou uma “equipe de mestres”) para adquirir os atributos fundamentais ao exercício da Iluminação Cênica.

Finalizaremos nosso estudo aterrissando, no **capítulo 3**, no Estado brasileiro de Minas Gerais, levantando dados sobre o assunto e procedendo a um estudo de caso. Nosso desejo central é abordar **a Iluminação Cênica no Estado de Minas Gerais**, com a mais elementar prudência, a mais sincera reverência e o máximo possível de imparcialidade. Preocupa-nos, também, obviamente, atendo-nos aos fatos, acontecimentos e personagens devidamente registrados.

## 1º sinal: ASPECTOS DA ILUMINAÇÃO PARA A DIVERSIDADE DAS ARTES DA CENA

“(…) quanto mais o iluminador se afasta da mera ‘iluminação’, mais ele se aproxima da elaboração de um discurso poético-visual consistente e capaz de provocar a percepção, assim como as instâncias sensoriais.”  
(Eduardo Tudella, A luz na gênese do espetáculo, 2017)

### 1.1. A Iluminação e a diversidade das Artes da Cena

Este primeiro capítulo pretende apresentar alguns dos diversos aspectos da **iluminação** para as **artes cênicas**, um elemento que ocupa lugar de destaque na práxis cênico-espetacular, uma vez que ela possibilita não somente que a cena seja vista, mas ela também influencia o modo como é vista, pois ela é também um sistema semiótico. Segundo Benevides, “(…) o iluminador é o responsável em determinar não só o que será visto pelo espectador, mas também como será visto. Já os técnicos darão o suporte para executar da forma mais adequada as ideias desse artista.” (BENEVIDES, 2011, p. 38) Neste tomo, portanto, discutiremos as formas como, na contemporaneidade, a iluminação dialoga com as diversas modalidades de **artes da cena** – sobretudo o **Teatro**, a **Dança**, a **Música**, a **Ópera** e o **Circo** –, e como esta poderosa linguagem deve ser inscrita na encenação, ou circunscrita por ela.

De alguma maneira, esta abordagem tangenciará regiões **fronteiriças** entre estas categorias, que passaram, nas últimas décadas, a serem arranjos ou grupos rotulados apenas por motivos didáticos. A coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), por exemplo, foi a responsável por cartografar (COHEN, 2001) a região localizada entre a Dança e o Teatro, criando assim uma nova linguagem – a **dança-teatro**. (PAVIS, 1999; 2011) *Café Müller*, uma das obras de maior repercussão desta artista da cena, estreou em 1978. Pina iniciou sua trajetória artística, profissional e pedagógica com apenas 14 anos de idade, e permaneceu em franca atividade até o ano de seu falecimento.

Poderíamos até utilizar o termo **artes performativas** para denominar este agrupamento, se as palavras “performance” e “performativo” não possuíssem um campo semântico tão intrincado, tornando o uso daquela expressão uma tarefa bastante delicada e perigosa.

Segundo Renato Cohen (1989), o termo **performance** pode carregar consigo pelo menos duas acepções. Se, por um lado, ela designa o movimento de vanguarda que

– juntamente ao *happening*, as encenações do *Living Theatre*, a trajetória artística e pedagógica de Augusto Boal, Ariane Mnouchkine, Antonin Artaud e tantos outros – caracterizaram as artes da cena na segunda metade do século XX, é preciso salientar também que a referida palavra pode significar, de um modo mais generalista, qualquer manifestação cênica executada e apreciada *in loco*.

Com relação à **performance como linguagem**, os alicerces sobre os quais estavam sustentadas as supostas bases para um entendimento sobre as artes da cena precisaram ser redefinidos, ou pelo menos transpostos para um formato espectral, cujas características pudessem ser, pelo menos, analisadas de modo satisfatório. Esta constatação motivou uma verdadeira mudança, para não dizer uma ruptura, entre os elos de paradigmas inerentes ao modo de se fazer, pensar e apreciar as artes do espetáculo, que passaram a utilizar novos recursos, trazidos a nós, por exemplo, pelos avanços tecnológicos, resultando assim em novas linguagens híbridas.

A palavra **performance** trás consigo também, como significado, a noção de desempenho ou rendimento. O teórico do Teatro e professor francês Patrice Pavis, em seu recém-lançado *Dicionário da performance e do Teatro Contemporâneo* (2017), considera uma tríplice origem idiomática para o termo: anglófona, lusófona e francófona. Este ponto de vista faz emergir **três acepções** para o termo: 1) rendimento de uma máquina ou desempenho desportivo; 2) a apresentação<sup>23</sup> que o ator ou a atriz executa *in loco*; e 3) movimento histórico de vanguarda. Constatamos, portanto, que definir o campo semântico e analisar as práticas cênico-espetaculares relacionando estes assuntos à palavra “performance” é uma tarefa bastante complexa. Por isso optamos por usar os termos “artes da cena” ou “artes cênicas”.

Pavis indica ainda **mais uma aplicação** do termo “performance”, que pode estar fazendo referência a uma produção, no sentido francês de *mise en scène*, um produto, uma experiência, ou uma situação provida de intuito cênico. Ele afirma ainda que é impossível estudar peças de teatro, nem mesmo textos literários escritos, sem levar em consideração sua possível utilização performática, ou mesmo sua leitura dramática, sua adaptação ou sua intertextualidade. (PAVIS, 2017) Mas a palavra **“performatividade”**, em contrapartida, e segundo o próprio Pavis (2017), nos será bastante útil na seção 1.4 deste trabalho, para realizar uma das abordagens sobre a Iluminação Cênica.

---

<sup>23</sup> A palavra “apresentação”, que caracteriza o próprio trabalho que o artista cênico executa ao vivo, é um conceito que agrega mais características e seu uso é mais recente que o da palavra “apresentação”.

## 1.2. A Iluminação Cênica como uma das linguagens interdependentes no interior da encenação (a partir do Teatro Moderno)?<sup>24</sup>

Segundo Pedro Dultra Benevides (2011), o suíço Appia e o inglês Gordon Craig teriam sido os primeiros a perceberem a importância da iluminação para a encenação, especialmente na renovação que possibilitou o nascimento do Teatro Moderno, apesar da luz produzida por velas, tochas, gases e líquidos comburentes já terem sido paulatinamente sendo utilizados desde a Idade Média e a Renascença, quando as artes cênicas passaram a adentrar edificações, sobretudo os autos católicos apresentados no interior das igrejas.

Adolphe Appia, nascido em Genebra em 1862, era arquiteto e tornou-se encenador. Suas teorias, especialmente no campo interpretativo da iluminação para as artes da cena, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas na transição do século XIX para o século XX. Ele era contrário à estética realista, por isso quis se utilizar dos elementos expressivos e simbólicos do teatro, tais como a música e a luz. Foi o primeiro a usar as sombras no palco de forma deliberada, influenciando, assim, as modernas concepções de iluminação teatral.

Já Edward Henry Gordon Craig, nascido em Stevenage (Inglaterra), foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com uma relevante obra teórica sobre a teoria teatral. Craig foi “(...) um homem de teatro, reconhecido como um dos atores mais dotados e um dos diretores mais promissores de sua geração (...)”. (ROUBINE, 1998, p. 44) Seu trabalho foi largamente conhecido em toda a Europa e nos Estados Unidos. Alguns teóricos veem Craig como o precursor das instalações de artes visuais, isso porque, em sua obra *On the art of the future* (1911 *apud* ROUBINE, 1998), ele vislumbra o teatro sem atores, que, de alguma maneira, está relacionado ao pensamento de Josette Féral (2002) e as pesquisas do professor Eduardo Santos Andrade (2019). Debruçaremos sobre os estudos de ambos na seção 1.5 deste trabalho. Craig teorizou também a ideia da “supermarionete”, que carrega consigo o significado

---

<sup>24</sup> A partir do Teatro Moderno, a recém-criada lâmpada elétrica promoveu um “sem-número” de inovações, possibilidades, procedimentos e protocolos para o uso cênico da iluminação. Mas bem antes disso, quando as artes da cena passaram a adentrar as edificações, fez-se necessária a iluminação artificial, que também tinha seus materiais próprios, procedimentos e protocolos. (BENEVIDES, 2011) Inovações também ocorreram, e novas possibilidades foram descobertas para a iluminação pelas chamas produzidas por tochas, velas e arguotes, desde a Idade Média e a Renascença. Podemos dizer que, desde o Teatro Grego e Romano – lembremo-nos que a encenação era influenciada pela luz solar ao longo do dia –, a iluminação já era uma das linguagens interdependentes no interior da encenação, apesar de esta peculiaridade ter se tornado mais evidente a partir do Teatro Moderno.

de um actante cujas ações são completamente controladas. Seus croquis para o projeto *The steps*, presentes na obra *Towards a new theatre: quarry designs for stage scenes* (1913 *apud* ROUBINE, 1998), não obstante, prescindem de atores e atrizes.

Os escritos teóricos, não só de Appia e Gordon Craig, mas *O teatro e seu duplo* de Antonin Artaud (2006), obra publicada originalmente em 1938, enaltecem a importância da iluminação no teatro, e lamentam “(...) a mediocridade com que os palcos de seu tempo exploram seus recursos” (ROUBINE, 1998, p. 21), pois seria muito reducionista pensar que a única função da luz seja fazer com que a cena seja vista pelo espectador, muito embora haja esta necessidade.

Parece-nos bastante eficiente o modo como Roubine deflagra como a recém-criada luz elétrica reverbera no recém-inaugurado Teatro Moderno. Segundo ele (1998, p. 23), a luz elétrica possibilitou que a encenação se desvencilhasse “(...) de todas as amarras dos materiais tradicionais (...)”, possibilitando a experimentação e a polarização “(...) entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc.” Roubine conclui seu pensamento dizendo que a luz elétrica possibilitou ir do real (naturalista) ao irrealismo (simbolista).

A criação da lâmpada elétrica por Thomas Alva Edison em 1879 coincide com o início do Teatro Moderno. Mas há de se ressaltar também que não foi somente o advento da luz elétrica o único evento que demarca (pelo menos em tese e didaticamente) o início do modernismo teatral. Com ele vemos nascer a figura do encenador. Antoine, ao escrever seus manifestos, que convencionou-se chamar de *Théâtre Libre*<sup>25</sup>, (...) foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação.” (ROUBINE, 1998, p. 23) O encenador francês foi um precursor, um inovador. No teatro, a iluminação tem, dentre outros, o papel de direcionar o olhar do espectador, tal qual a câmera o faz no cinema.

Apreendemos também, no primeiro capítulo de *A linguagem da encenação Teatral*, de Roubine (1998), intitulado *O nascimento do teatro moderno*, que a iluminação cênica, de maneiras diferentes, tornou possível desde a ilusão realista/naturalista até o sonho simbolista. Ora, a iluminação cênica é elemento de primeira mão, tanto no surrealismo quanto na contemporaneidade. A luz desempenha papel muito importante, sobretudo quando associada a outros aspectos que constituem as visualidades da cena. (ROUBINE, 1998)

---

<sup>25</sup> “Teatro Livre”, em francês. Tradução minha.

No capítulo IV, *Os instrumentos do espetáculo*, Roubine abordará mais amiúde a questão da iluminação. O palco italiano, através de sua arquitetura e das vestimentas<sup>26</sup>, possibilita a ilusão realista. (ROUBINE, 1998, p. 119) “A iluminação passa também pelo crivo da autenticidade. Os naturalistas condenavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse o artifício, deixasse transparecer a sua teatralidade<sup>27</sup>.” (ROUBINE, 1998, p. 123)

(...) Desse modo, a luz não intervém mais apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica. (ROUBINE, 1998, p. 123)

Mas de fato, o Realismo/Naturalismo foi uma corrente que não repercutiu apenas no texto:

Se fosse mesmo preciso traçar um balanço da contribuição dos naturalistas para o teatro moderno, talvez se devesse frisar que a sua reflexão sobre a luz, e a sua conseqüente prática, foram os seus aspectos mais fecundos; pois esse tipo de iluminação iria logo crescer de importância, tanto mais. (ROUBINE, 1998, p. 123)

### 1.3. A Visibilidade e A Visualidade da Cena

Appia e Craig, apesar de não terem sido iluminadores cênicos, contribuíram sobremaneira para uma grande mudança nos modos de se pensar, criar e realizar a iluminação para os palcos. Eles tinham um cuidado todo especial com a luz, a ponto de compreendê-la para além de possibilitar a visão. Aqui surge a necessidade de definir um termo e uma acepção para esta propriedade da luz: a **visibilidade**.

A expressão **visibilidade** é utilizada por Eduardo Tudella (2017) em sua tese de doutoramento. Este verbete pode ser entendido como a capacidade e a possibilidade fisiológica de enxergar. Tudella apoia-se em Hal Foster (*Vision and visuality*, 1988 *apud* TUDELLA, 2017) e, além disso, levantou mais de 20 trabalhos brasileiros sobre **visibilidade** e **visualidade**, onde os autores não apresentam as conexões mencionadas por ele em seu trabalho.

Tudella (2017) faz uma introdução sobre os conceitos no primeiro capítulo de sua tese *A luz na gênese do espetáculo*, intitulado *A propósito da visualidade da cena*,

<sup>26</sup>Bambolinas e bambolina-mestra, além da rotunda (ou ciclorama) e das pernas das coxias. As bambolinas visam a esconder os refletores da audiência. Já as pernas das coxias emolduram a cena e escondem aquilo que está nos bastidores, como os artistas que se preparam pra entrar em cena.

<sup>27</sup> O conceito de **Teatralidade**, segundo, por Josette Féral (2002), também é capital para o nosso estudo. Por este motivo, na seção 1.5 desta dissertação trataremos dele mais amiúde.

valendo-se de todo um roteiro de conexões, indicando as origens dos termos: existe uma linha de pensamento que se inicia no século XIX, a partir das observações de Thomas Carlyle, que repercutiram num evento que ocorreu na década de 1980 nos Estados Unidos, promovido por Hal Foster. Este evento foi decisivo para Foster editar a obra *Vision and visuality* (FOSTER, 1988 *apud* TUDELLA, 2017). Na introdução de seu trabalho, Foster coloca as bases dos conceitos *vision*<sup>28</sup> e *visuality*<sup>29</sup>: A luz oriunda de uma Fonte – um objeto luminoso (que produz luz) ou iluminado (que reflete a luz produzida por um corpo luminoso<sup>30</sup>) – é refletida pela superfície de um objeto a ser iluminado no palco e é captada por nossos olhos. Estes órgãos, responsáveis por captar a luz, codificam o sinal luminoso em impulso elétrico e enviam a mensagem ao encéfalo, que os decodifica em percepção de imagem, que é “lida” e interpretada por nós. Esta é a dinâmica da **visibilidade**.

Já o termo **visualidade**, por sua vez, segundo o pensamento Tudella (2017), é a capacidade de produção e interpretação da iluminação cênica, esta pelo espectador, aquela pelo iluminador cênico e pelos técnicos de luz. Tanto a produção dos signos criados pela luz, quanto a interpretação deles está relacionada à sensibilidade e à criatividade; tanto daquele que cria os signos, quanto daquele que os interpreta, tendo como objetivos norteadores a estética e a poética. (SILVA, 2018) O observador utiliza-se de suas idiossincrasias, suas subjetividades, sua sensibilidade e seus conhecimentos para “ler” a iluminação cênica. Este *modus operandi* é oriundo da educação, institucional, informal ou não formal<sup>31</sup>, a qual o produtor e o observador tiveram acesso durante suas vidas, e de suas culturas particulares. Estas particularidades contribuem para a leitura estético-poética da obra de arte através da atividade luminosa. Num famoso excerto, Appia disse que, quando se referia à luz, ele estava se referindo à “(...) atividade luminosa, e não usá-la apenas para enxergar (...)”. (APPRIA, 1896, p. 77 *apud* TUDELLA, 2017, p. 10)

É exatamente aqui que gostaríamos de chegar. Na abordagem proposta por Roubine, apresentada na seção anterior, já estão implícitos os conceitos de **visibilidade**, na acepção de Tudella (2017), bem como o de **visualidade**. Gordon Craig também

---

<sup>28</sup> “Visão”, do inglês. Optei, entretanto, por traduzir como “**visibilidade**”, da mesma forma que Tudella (2017) o fez em sua tese de doutoramento.

<sup>29</sup> “**Visibilidade**”, do inglês.

<sup>30</sup> Como a chama produzida por velas, tochas e fogueiras, ou a luz proveniente de uma lâmpada analógica ou digital, como as de LED (sigla de *Light Emitting Diode*).

<sup>31</sup> As diferenças entre as modalidades formal, informal e não formal serão melhor discutidas no momento oportuno, no capítulo 2 deste trabalho.



figura nesta obra do estudioso francês, sendo considerado por ele como “(...) o pai fundador de um espaço arquitetônico, que seria um puro arranjo de planos, de volumes, de formas cheias e vazias esculpidas pela iluminação.” (ROUBINE, 1998, p. 126) Adolphe Appia, mais a frente no capítulo do texto de Roubine, é apresentado como o pensador que primeiro percebeu as extraordinárias possibilidades da iluminação cênica.

O objetivo da fluidez será alcançado, na visão de Appia, por uma utilização bem estudada das possibilidades oferecidas pela iluminação. Nesse contexto, a luz não é apenas aquele instrumento funcional que se limita a assegurar a **visibilidade**<sup>32</sup> do espaço cênico ou, no melhor dos casos, criar um ‘clima’. Ela permite esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos. O que, evidentemente, não exclui a utilização da luz como instrumento de localização, de sugestão ou de clima. (ROUBINE, 1998, p. 127)

A partir do Teatro Moderno, a iluminação vai além da **visibilidade**. Ela tem a função de modular, animar, unificar a cena e revelar um espaço em constante mutação.

A luz:

“(...) intervirá para multiplicar ainda mais as possibilidades de transformação da imagem cênica, permitindo notadamente arredondar e suavizar aquilo que a geometria dos *screens*<sup>33</sup> poderia ter sido talvez demasiadamente rígido ou anguloso.” (ROUBINE, 1998, p. 137-140)

Os conceitos de **visibilidade** e **visualidade** da cena podem ser utilizados quando tratamos do projeto de iluminação cênica. Estes documentos contribuem para que um projeto de iluminação cênica seja montado pela equipe. Mas na plotagem do mapa de luz, por exemplo, já pode-se analisar graficamente a localização de cada refletor, e constatar se a iluminação poderá ou não promover a **visibilidade** da cena, da maneira necessária. Mas o projeto já deflagra, inexoravelmente, opções da **visualidade** dela. Esta “maneira necessária” já indica algumas das opções técnico-estético-poéticas da iluminação.

A iluminação cênica para as diversas vanguardas das artes da cena, como já foi dito, desde o *happening* e a performance, até múltiplas possibilidades cênicas para a iluminação, é elemento sempre solicitado e, quando bem utilizado, contribui sobremaneira para que o evento cênico-espetacular aconteça e para que os signos luminosos, em comunhão com o todo do espetáculo, sejam decodificados de forma eficaz pela audiência.

---

<sup>32</sup> Negrito meu.

<sup>33</sup> “Tela”, em inglês. Nota de rodapé minha. Tradução minha.

A preocupação com estes dois aspectos indissociáveis da cena não é algo novo. Stanley McCandless, em sua obra *A method of lighting the stage* (1947), que talvez seja um dos primeiros trabalhos que se tem notícia com o objetivo de fornecer um método para iluminar um palco, já usava a palavra “**visibilidade**” e fazia referência à “**visualidade**”:

Uma vez que a função primária da iluminação é dar visibilidade, ela influencia todas as suas outras funções. Talvez, num futuro próximo, instrumentos mais eficientes e mais potentes nos permitirão reproduzir a homogeneidade e as qualidades tão peculiares à luz solar natural. Também será possível reduzir a complexidade inerente aos equipamentos e aumentar seu desempenho e rendimento. Mas deve-se ter em mente que não é uma apresentação factual aquilo que espera-se de uma encenação. Ela deve, ao contrário, apresentar a essência da realidade<sup>34</sup>. Se fosse possível apresentar num palco uma cena real, iluminada pela luz semelhante à do sol e imbuída de todos os detalhes da realidade, a cena passaria a ser meramente uma sucessão de fotografias. (MCCANDLESS, 1947, p. 13-14)<sup>35</sup>

A questão que McCandless levantada neste trecho nos leva à necessidade de dotar a iluminação cênica de mais um atributo, além da visibilidade.

O texto equiparou-se às demais linguagens do espetáculo, sendo que cada uma delas manifesta-se através de uma linguagem própria e é um dos inúmeros mecanismos desta engrenagem. Uma destas “linguagens” é a iluminação. A partir do século XX ela se torna uma linguagem, interdependente, mas não autônoma, e pode ser experimentada em inúmeras possibilidades artísticas, inclusive sendo associada a projeções de vídeos, prática comum a partir das vanguardas cênicas que começaram a ser produzidas a partir das décadas de 60 e 70 do século passado.

Em seu *Dicionário de Teatro* (1999), ao definir o verbete “iluminação”, Pavis traz informações bastante relevantes, que nos parecem caras para construir as bases da discussão que queremos realizar:

A técnica de luz pôs em evidência sua plasticidade e seu poder “musical”. (...) Vivificando assim o espaço e o ator, a luz assume uma dimensão quase metafísica, ela controla, modaliza e nuança o sentido; infinitamente modulável, é o contrário de um signo discreto (sim/não; verdadeiro/falso; branco/preto; signo/não signo), é um elemento atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos, uma substância da qual nasce a vida. (PAVIS, 1999, p. 202)

<sup>34</sup> Organicidade, segundo Constantin Stanislavski. Nota de rodapé minha.

<sup>35</sup> “Since the primary function of lighting is to give visibility this requirement influences all its other functions. Perhaps some day more efficient and more powerful instruments will enable us to approach the distribution and visibility given by daylight and the sun. It may also be possible to reduce the complication of instruments to advantage. But it must be borne in mind that it is not a factual presentation that is desirable on the stage, it is the representation of some effect that contains the essence of reality. If it were possible to place an actual scene on the stage, sunlight and all, it would probably not be any more dramatic than a photograph.” Tradução minha.

Este trecho de Pavis nos apresenta propriedades da iluminação cênica, que juntas engendram a **visualidade** da cena. A análise de Pavis (1999) e Tudella (2017) aproximam-se através do conceito de **visualidade**. Segundo o brasileiro (TUDELLA, 2017, p. 22), “(...) a **visualidade**<sup>36</sup> pode ser avaliada como articulação capaz de cumprir expressividade, comunicação e experimentações sensoriais particulares.”.

Pavis (1999) salienta que a iluminação para um espetáculo não é meramente decorativa. Este recurso, ao contrário, contribui sobremaneira para a produção de sentido e são inúmeras as suas funções: “(...) iluminar e comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento de cena, criar uma atmosfera, dar ritmo à apresentação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentimentos etc.” (PAVIS, 1999, p. 202) **A iluminação** é um potente enunciador da encenação, pois ela **evolui tanto no espaço quanto no tempo**.

O advento da figura do encenador, discutido por Jean-Jacques Roubine (1998), foi fundamental para a valorização da **visualidade** da cena, pois é este o responsável por fazer as diversas linguagens da encenação teatral dialogarem, criando o traço estético-poético que mencionei na introdução. A apreciação deste traço, por parte do espectador, vai além da **visibilidade**. A percepção da **visualidade** da cena está relacionada à leitura e à interpretação das escolhas do iluminador cênico.

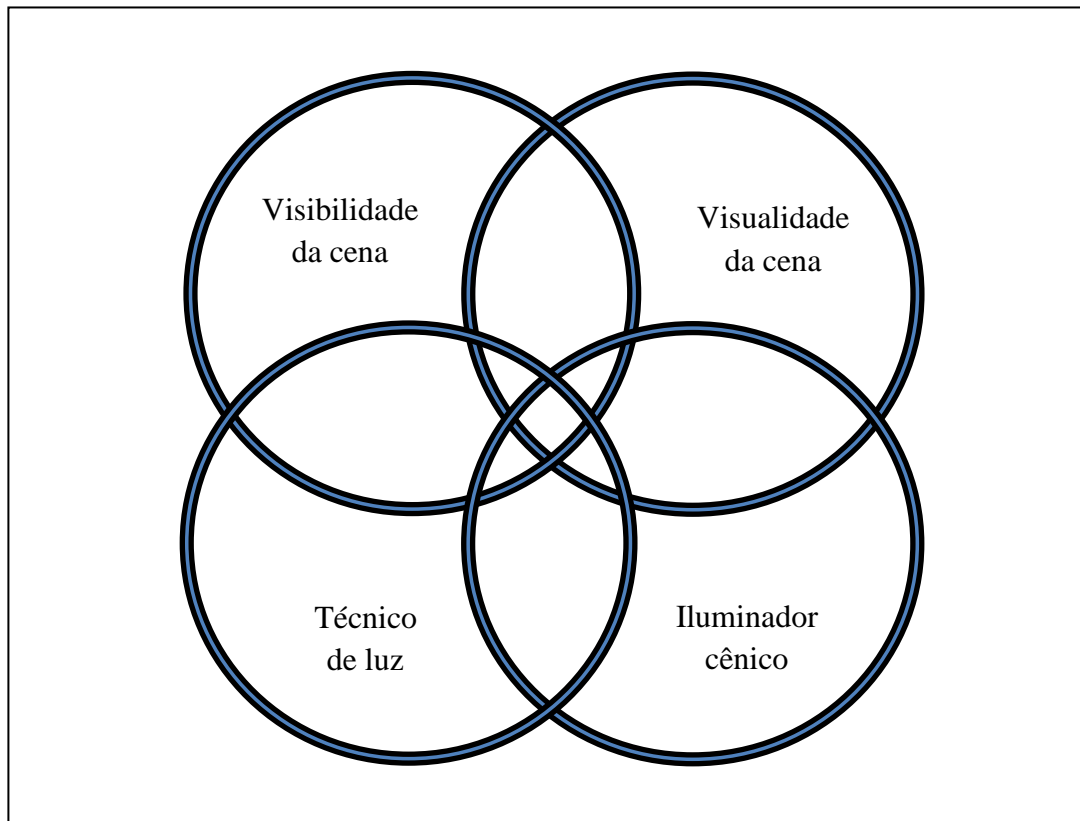
Poderíamos relacionar a **visibilidade** do espetáculo ao trabalho dos técnicos de luz, e a **visualidade** ficaria a cargo do iluminador cênico, pois a **visibilidade** engendra-se na possibilidade sensorial de enxergar o evento cênico e o profissional mais preparado para promovê-la – o técnico de luz – deve conhecer bem os equipamentos e o espaço. Já a **visualidade** relaciona-se com o modo como o espectador aprecia e interpreta os signos criados pela luz (e pelas demais linguagens que compõem a escritura cênica). Esta, portanto, ficaria a cargo do iluminador cênico.

Os iluminadores cênicos, todavia, tratam ou consideram a **visualidade** no espetáculo justamente no modo como eles constroem sua narrativa visual, determinando a identidade artística, estética e poética de sua proposição. (TUDELLA, 2017) Esta relação visibilidade/técnico de luz e visualidade/iluminador cênico é bastante eficiente e profícua em termos organizacionais e didáticos. A figura abaixo apresenta uma ilustração que sintetiza as funções do técnico de luz e do iluminador cênico, relacionando-as à visibilidade e à visualidade da cena, vislumbrando relações possíveis:

---

<sup>36</sup> Negrito meu.

**Figura 1 - Diagrama representando as relações possíveis, através de interseções, entre visibilidade da cena, visualidade da cena, o trabalho do técnico de luz e o do iluminador cênico.**



Fonte: Elaborado pelo autor.

Percebam que, na figura, há áreas de congruência, interseções, entre cada dupla, trio ou quarteto de circunferências:

a) Interseção I: visibilidade da cena/técnico de luz:

O objetivo primeiro de qualquer técnico de luz é fazer com que a cena seja a vista, enxergada pelo público. Para tanto, eles conhecem bem as peculiaridades de cada modelo e marca de refletor, além dos detalhes arquitetônicos do espaço onde trabalham.

b) Interseção II: visualidade da cena/iluminador cênico:

A primeira preocupação do iluminador cênico, enquanto artista, é com a estética e a poética visual que a luz pode proporcionar, visto que a iluminação cria um conceito, um traço característico e estilístico, que deve estar presente em qualquer novo espaço em que o espetáculo vier a se apresentar *a posteriori*.

c) Interseção III: visibilidade da cena/visualidade da cena:

Como já disse, reiterando Tudella (2017), as escolhas técnicas que viabilizam a visibilidade da cena, escolhidas pelo iluminador cênico, criam um conceito estético-poético da luz para o espetáculo e, portanto, auxiliam na visualidade da cena.

d) Interseção IV: técnico de luz/iluminador cênico:

O bom diálogo entre o iluminador cênico e os técnicos de luz é condição *sine qua non* ao sucesso do trabalho da equipe de iluminação. Os dois ofícios têm peculiaridades próprias, mas os dois profissionais devem “andar de mãos dadas”, sendo que um deles complementa o trabalho do outro. Não há, entre os dois profissionais, relações hierárquicas, mas de complementaridade, como veremos no capítulo 2 deste trabalho.

e) Interseção V: visibilidade da cena/técnico de luz/iluminador cênico:

O iluminador cênico deve conhecer bem o ofício, os jargões e os termos comumente utilizados pelos técnicos e os procedimentos e condutas por eles utilizados, a fim de dar o “comando” mais inteligível possível, para que os técnicos possam montar o aparato luminotécnico de maneira mais assertiva, sob o ponto de vista do iluminador cênico. Em outras palavras, iluminador cênico deve conhecer bem as minúcias da técnica, para que os técnicos o compreendam e executem a operação de luz adequada para chegar ao resultado desejado pelo iluminador cênico.

f) Interseção VI: visualidade da cena/ iluminador cênico/técnico de luz:

Uma vez que os técnicos de luz são aqueles que melhor conhecem os equipamentos e o espaço onde o espetáculo será montado ou remontado, é bastante comum, como já fizemos questão de salientar, eles sugerirem alternativas preciosas para que os objetivos do iluminador cênico se concretizem, de modo a criar os signos que o iluminador cênico quer para a montagem do aparato na temporada de estreia do espetáculo, ou reproduzir a iluminação cênica num novo espaço. Espaços diferentes comumente requerem opções alternativas, sugeridas pelos técnicos de luz locais. Portanto, os técnicos de luz podem (e devem) auxiliar o iluminador cênico a criar o projeto de iluminação.

g) Interseção VII: visibilidade da cena/visualidade da cena/técnico de luz:

Como se pode perceber, o técnico de luz é responsável não apenas pela visibilidade da cena, mas também por sua visualidade.

h) Interseção VIII: visibilidade da cena/visualidade da cena/iluminador cênico:

Aqui também percebemos que o iluminador cênico é responsável não apenas pela visualidade da cena, mas também por sua visibilidade. Isto porque, antes de uma

criação estético-poética, o iluminador cênico zela para que a cena possa ser enxergada pelo público.

i) Interseção XIX: visibilidade da cena, visualidade da cena, técnico de luz e iluminador cênico (interseção central):

Os subitens de A até H revelam a necessidade de diálogo e entrosamento entre o iluminador cênico e o técnico de luz. Esta sintonia fina promoverá não só uma **visibilidade** eficiente da cena, mas também sua **visualidade**, que produz signos que possam ser interpretados pelo público de uma maneira eficaz, contribuindo assim para a produção e recepção do sentido do espetáculo, utilizando a iluminação cênica e sua leitura pelo espectador. A iluminação – que é o que articula os quatro campos – é uma linguagem complexa, que demanda diversas competências, sobretudo para dar e fazer sentido em uma evento cênico-espetacular. Além de ser visível, ela expressa algo. Mesmo um *blackout* (escuridão total), por períodos mais ou menos longos, emite sentido, tem um significado, por isso ela demanda uma articulação entre diversos conhecimentos, práticas e possibilidades enquanto linguagens cênicas. Daí concluímos, e representamos graficamente, através da figura 1, a interseção entre as quatro circunferências: local que representa a encenação como resultado do trabalho do trabalho do iluminador cênico e dos técnicos de luz, que permitem a **visibilidade** e a **visualidade** da cena. Este “lugar” (representado aqui geometricamente) é justamente o lugar da obra de arte cênica. Esta interseção central é justamente o “lugar” do evento cênico-espetacular. Este ponto de vista coaduna com a ideia de que **o Teatro** (no sentido mais amplo da palavra, falar em “**cada arte da cena**” seria melhor) não é a **Arte do actante** (outrora mencionava apenas a **Arte do ator**, excluindo-se os demais **performers**, ou **artistas em cena**).

Se compreendermos a iluminação como uma linguagem que possibilita diversos sentidos, ela não pode ser abordada apenas pelo viés da criação. A recepção também é fator determinante, sobretudo na encenação contemporânea. Eduardo Tudella (2018) utiliza o termo *spectátor* para designar a assistência de qualquer apresentação cênico-espetacular. Tudella acredita que os indivíduos que estão na plateia não são meramente receptores. Além de cada receptor apreciar a obra de arte à sua maneira, baseando-se em sua personalidade, sua subjetividade e sua formação geral e cultural, sua presença reverbera no corpo e na voz do artista, na cenografia, na iluminação, nos figurinos, enfim, no todo do espetáculo, que está impregnado pelo olhar do *spectátor*. A iluminação estabelece um diálogo subjetivo com estes indivíduos. “Impregnado” aqui é

uma metáfora para nos referirmos à existência de diversos pontos de vista que influenciam cada elemento da encenação: o de quem atua na cena e o de cada um daqueles que a assistem, pois eles fazem elaborações mentais para abordar o que veem.

A formação do público para espetáculos cênicos deveria ocorrer ainda na educação básica (ensinos fundamental e médio) através da arte-educação. As universidades, através da tríade ensino/pesquisa/extensão, também desempenham importante papel a este respeito. No caso específico de Minas Gerais, dentre inúmeras iniciativas, destacamos a Fundação Clóvis Salgado através de sua Diretoria de Ensino e Extensão.

Um trecho de *A linguagem da encenação teatral* (1998), de Roubine, é bastante esclarecedor no que tange a dicotomia entre o espectador numa relação palco-plateia *italiana* e o *spectátor*, na acepção apresentada por Eduardo Tudella:

[O] palco italiano ocupa uma posição dominante em toda a vida teatral do século XIX e, com algumas exceções, na primeira metade do século XX (...) [,] sem esquecer o conforto e os diversos requintes que proporciona aos espectadores (...). Ele é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e de acústica. (...) A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia feérica) mais perfeitos. (ROUBINE, 1998, p. 81)

Há que se mencionar também que “(...) a **visibilidade**<sup>37</sup> e a **visualidade**<sup>38</sup> que interagem na cena podem dar ao iluminador<sup>39</sup> a autonomia necessária para posicioná-lo como um artista, cujo trabalho tem um papel decisivo no contexto.” (TUDELLA, 2017, p. 44).

O modo que Tudella (2017) reflete sobre o assunto pode ser sintetizado através da seguinte modelo conceitual:

**Figura 2 - Relação entre visibilidade e visualidade da cena através de um modelo conceitual. Como veremos posteriormente, as “dramaturgias” mencionadas aqui dizem respeito aos diversos componentes, ou linguagens, da encenação.**

Aspectos estético-poéticos das diversas <b>dramaturgias da cena</b> + <b>visibilidade</b> = <b>visualidade</b>
---

Fonte: Elaborado pelo autor.

<sup>37</sup> Negrito meu.

<sup>38</sup> Negrito meu.

<sup>39</sup> Iluminador cênico, segundo nossa opção. Nota de rodapé minha.

Percebe-se que o estudo do binômio **visualidade/visibilidade**, proposta por Tudella (2017), traz importantes contribuições para a análise de aspectos indissociáveis na cena:

A visualidade<sup>40</sup> aparece aqui como índice ou sintoma da natureza estética do espetáculo, evitando a **visibilidade**<sup>41</sup> que expõe a dimensão material dos corpos presentes na cena, nem sempre de modo competente e/ou eficiente, uma vez que isso já exige do iluminador<sup>42</sup> formação e/ou prática positivamente qualificada. (TUDELLA, 2017, p. 29)

Além de promover a **visibilidade** da cena, percebe-se que a iluminação cênica tem diversas outras funções estéticas. Além de promover um simulacro da realidade, ela pode criar atmosferas e contrastes, delimitar espacialmente a cena ou promover uma simbologia. Ela, portanto, está presente em diversas escolhas estético-poéticas, presentes neste trecho de *A linguagem da encenação teatral*, de Roubine:

Com efeito, bem que valeria a pena escrever uma história da iluminação. E o palco do século XX nunca deixará de explorar as fórmulas mais opostas entre si. Teremos a iluminação atmosférica de Antoine e de Stanislavski, mas também dos expressionistas e, hoje em dia, de Strehler e de Chéreau (...). Teremos, ainda, a utilização não-figurativa, simbólica da iluminação, preconizada por Artaud já nos anos 1930 (...). E, paralelamente, (...) é ao mesmo tempo a de Brecht, de Grotowski e de Peter Brook nas suas últimas experiências. (ROUBINE, 1998, p. 31)

#### 1.4. A luz no tempo e a luz no espaço (Dramaturgia da Iluminação ou Performatividade da Luz?)

A encenação teatral é composta por diversas linguagens: a expressão corporal e vocal dos *performers*, a cenografia, os figurinos, os objetos de cena, a maquiagem, a iluminação, a trilha sonora e tantas outras. Estas linguagens têm certo grau de autonomia, mas dialogam umas com as outras no interior da encenação. Este ponto de vista, que é relativamente recente no estudo das artes da cena, desloca o texto de seu papel protagonista. Assim, os demais elementos ganham maior relevância. Estas diversas dramaturgias que compõem o espetáculo entrecruzam-se e interrelacionam-se, gerando, pois, o evento cênico. Há de se considerar, nesse sentido, que a iluminação “conta uma história”, paralela à história contada pela palavra, pelas ações físicas e

---

<sup>40</sup> Negrito meu.

<sup>41</sup> Negrito meu.

<sup>42</sup> Iluminador cênico, segundo nossa opção. Nota de rodapé minha.



vocais<sup>43</sup> dos atores e/ou bailarinos<sup>44</sup>, pela trilha sonora, pela cenografia e pelo espaço, pelos figurinos, pelos adereços acessórios e pela maquiagem.

McCandless (1947) já atentava para os diversos elementos componentes da encenação neste trecho de sua obra, que deflagrava-os como linguagens:

O aspecto pictórico da cena depende do formato do palco e de como as cores e tons da luz são configuradas, de como todos os elementos cênicos são utilizados, da cenografia, dos figurinos e, finalmente, de como os atores e atrizes se distribuem e se movimentam pelo espaço cênico. Estes são elementos básicos que apresentam condições definidas pela associação e pela distribuição de luz, em uma imagem dramática apropriada, ou em uma sequência de imagens. Para chegar a este objetivo deve-se, em primeiro lugar, valer-se da visibilidade da cena de forma suave. (MCCANDLESS, 1947, p. 12)<sup>45</sup>

Vê-se também, uma íntima relação entre as abordagens de McCandless (1947) e de Tudella (2017), unidas pela palavra “**visibilidade**”.

Em *A análise dos espetáculos* (2011), Pavis traz outras considerações sobre como a iluminação interage com as demais linguagens da encenação (PAVIS, 2011), para que, juntas, possibilitem a construção da trama e a produção de sentidos por parte dos espectadores: sentidos estes cinestésicos<sup>46</sup> e sinestésicos<sup>47</sup>. Tudella (2018) chama estas cinestésias e sinestésias de “**visualidades**”.

Como estas diversas linguagens concretizam-se através de “narrativas” no interior da encenação, ousou em abordar cada uma delas e, mais especificamente aquela criada pela luz cênica, como espécies de “**dramaturgias**”. Esta escolha foi feita, pois a origem do uso da palavra **dramaturgia**, segundo Pavis (1999), está na sucessão e no encadeamento das ações cênicas das personagens e o texto dramático.

<sup>43</sup> Apesar de Pavis, em sua obra *A análise dos espetáculos* (2011), utilizar o termo “ação verbo-posturo-mimo-gestual”, optei, vez ou outra, por utilizar simplesmente os termos “ação”, “ação físico-vocal” ou “ação física e vocal”, por comodidade e por entender que estes termos englobam os principais aspectos daquele. Doravante procederei desta maneira, a não ser quando eu necessitar excluir o caráter vocal da ação. Nestas ocasiões utilizarei a expressão “ação posturo-mimo-gestual”, conduta sugerida pelo próprio Pavis na supracitada obra.

<sup>44</sup> Ou atores-bailarinos, segundo os estudos acerca da antropologia teatral ou teatro antropológico. (BARBA & SAVARESE, 1995).

<sup>45</sup> “The pictorial aspect of the stage depends upon the form and color of the setting, the arrangement of the properties, and the grouping and costumes of the actors. These are basic elements that present definite conditions to be blended together, by the distribution of light, into an appropriate dramatic picture or series of pictures. To achieve this there must, first, be light for visibility.” Tradução minha.

<sup>46</sup> **Cinestesia** é a percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros por meio de estímulos próprios. (MICHAELIS, 2009)

<sup>47</sup> **Sinestesia** é a relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferentes, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem, etc. (MICHAELIS, 2009)

Eduardo Tudella (2021) discutiu a iluminação cênica, tratando-a como uma espécie de **dramaturgia**, numa palestra proferida em evento que ocorreu recentemente na capital paulista, produzido pela *C9 Iluminação*. Dentre as inúmeras referências bibliográficas utilizadas pelo acadêmico baiano, três delas parecem-me fundamentais para se abordar a iluminação cênica como uma espécie de “**dramaturgia**”:

O primeiro trabalho é o artigo *In the shadow of a dancer: light as dramaturgy*<sup>48</sup>, da jornalista estadunidense Katherine Graham (2018). Ela revela ali porque considera pertinente considerar este elemento da cena como uma forma de **dramaturgia**:

Os efeitos produzidos pela luz na cena podem ser interpretados como elementos materiais da peça, mas são mais significativos em termos de uma compreensão da luz como **dramaturgia**<sup>49</sup>, porque sintetizam propriedades fundamentais da luz cenográfica. (...) Uma sombra [por exemplo,] é algo transitório entre o real e o irreal, entre a presença e a ausência, entre a autenticidade e a distorção. (GRAHAM, 2018, p. 206)<sup>50</sup>

Todavia, apreende-se pelo trecho supramencionado que, sob o ponto de vista de Graham, podemos transitar entre *mídia* (meio) e resultado (finalidade). Abordaremos, assim, a partir daqui, uma certa “transitoriedade” entre os conceitos de **dramaturgia da iluminação e performatividade da luz** (segundo a iluminadora cênica e pesquisadora Nathasha Silva, em seu artigo publicado em 2018), conceito que será apresentado logo adiante.

Ainda na palestra, mais a frente, a relação entre luz e som, proposta por Pavis no seu *Dicionário de Teatro* (1999), surge quando Tudella se refere ao estudo *Dramaturgia da luz*, realizado por Morrison Deolli, membro-fundador da extinta instituição *Seminaluz*, de Ipatinga/MG:

A luz por si mesmo já carrega sua própria **dramaturgia**<sup>51</sup> através dos ângulos, intensidade, cor, temperatura e calor, assim como o som através de suas frequências, porém é dentro da ‘cena’ que ela vai tomar um sentido mais completo, pois uma luz azul acesa pode ter vários significados, porém um contra-luz azul iluminando um casal sentado em um banco de uma praça, já nos conduz para um pensamento mais objetivo. (DEOLLI, 2008, p. 3)

Esta consideração é bastante importante: a música criada para uma cena pode existir e entreter fora do espetáculo, já a luz não. A iluminação cênica só tem razão de

<sup>48</sup> “Na sombra de uma bailarina: a luz como dramaturgia.” Tradução minha.

<sup>49</sup> Negrito meu.

<sup>50</sup> “The motifs generated through light in ‘both, and’ are significant in their own terms as material elements of the piece, but are more significant in terms of an understanding of light as dramaturgy because they epitomise fundamental properties of scenographic light. The apocryphal histories of the shadow allude to a potent otherworldliness of the figurative shadow. A shadow is something that sits uneasily between real and irreal, between presence and absence, between authenticity and distortion.” Tradução minha.

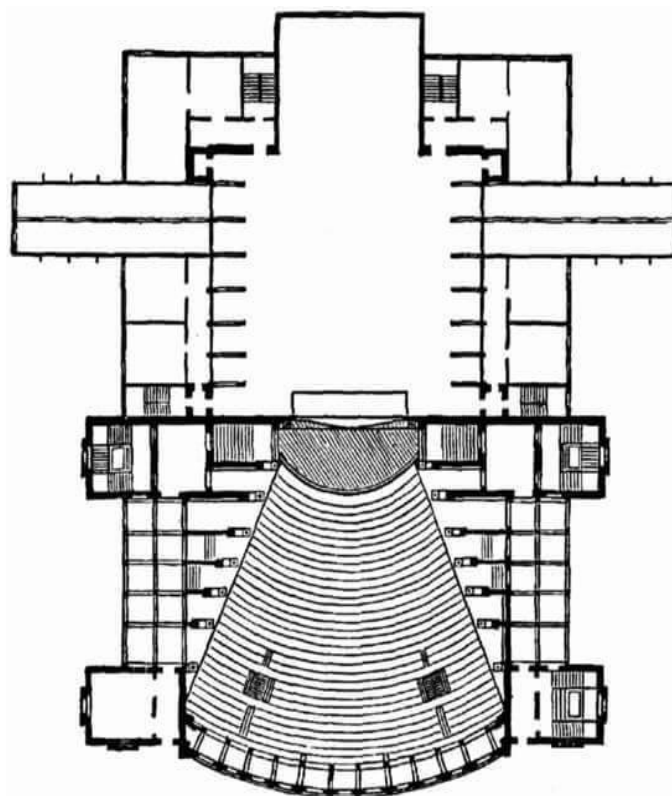
<sup>51</sup> Negrito meu.

existir dentro do espetáculo. Mas Deolli avança um pouco mais: ele relaciona luz e som, apontando-os como fenômenos “irmãos”, para além de ambos serem ondulatórios. Esta estratégia guarda semelhança com aquela utilizada por mim, quando afirmei, na introdução deste trabalho, que iluminação cênica e cenografia formam um par de linguagens cênicas com maior proximidade e intercâmbio entre si.

O terceiro e último estudo por mim escolhido entre a bibliografia que Tudella elencou para realizar sua palestra chama-se *Dramaturgia da luz: um conceito operístico*, e foi realizado pelo iluminador cênico e diretor Caetano Vilela (2016, p. 1). Vilela nos informa sobre a origem da análise da luz enquanto **dramaturgia**:

O conceito da luz cênica como **dramaturgia**<sup>52</sup> se deve ao compositor de óperas alemão Richard Wagner. Ironicamente, a luz elétrica ainda não havia sido inventada por Thomas Edison (1879), mas isso não impediu Wagner de mandar apagar todos os candelabros da plateia do seu recém-inaugurado teatro em *Bayreuth* (1876) para que a elite de amantes da música lírica prestasse atenção ao que estava acontecendo. (VILELA, 2016, p. 1)

**Figura 3 - Planta baixa do *Bayreuth Festspielhaus*, o Teatro de Wagner.**



**Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Baireuth (Arch. Brückwald).**

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth\\_Festspielhaus](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus)

<sup>52</sup> Negrito meu.

A **dramaturgia da iluminação**, segundo Roubine, cria contrastes e atmosferas. Por falar em atmosferas e contrastes, estes objetivos não nasceram na contemporaneidade. O professor francês, autor de *A linguagem da encenação teatral* (1998), cita os espetáculos performados pela bailarina estadunidense Loie Fuller, desde o fim do século XIX até o princípio do século XX. Ela fazia a representação teatral reencontrar “(...) uma dimensão que havia progressivamente perdido no decorrer do século XIX.” (ROUBINE, 1998, p. 22) Roubine faz questão de ressaltar que, apesar de sua habilidade coreográfica, os espetáculos de Lier Füller tinham o poder de “amalgamar” as diversas linguagens da cena, sobretudo a composição coreográfica e a iluminação:

A utilização da luz (...) é importante, sobretudo no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da bailarina, cujas evoluções metamorfoseia de modo ilimitado. E se a luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que uma soma de formas e volumes desprovidos de materialidade. (ROUBINE, 1998, p. 22)

Segundo Pavis (1999), o verbete “**dramaturgia**” deriva do grego *dramaturgia* e significa “compor uma trama”. *Drama* significa “peça, ação ou feito”(especialmente relativo a algum grande empreendimento, positivo ou negativo. *Dran* se refere a “fazer, realizar, representar”; *ergos* se refere a um “trabalhador” (produtor ou engendrador; e *ergon*, ao um “trabalho ou uma atividade”.

Portanto, nos parece que a iluminação cênica opera como **dramaturgia** pois ela é composta de “ações luminosas” encadeadas formando uma “linha narrativa luminosa”. Esta “linha narrativa luminosa” interage com as demais **dramaturgias** do espetáculo. A raiz etimológica da palavra nos leva à ideia de um tecido constituído de um encadeamento de ações (sejam elas de qual ordem for). A sucessão e o encadeamento dos efeitos luminosos constituem uma espécie de “narrativa” criada a partir da luz. Entretanto, concluiremos, no decurso do nosso estudo, que é difícil avançar neste sentido, utilizando este raciocínio. Mas o pesquisador e iluminador cênico Hamilton Saraiva<sup>53</sup>, apesar de não utilizar o termo “**dramaturgia da iluminação**”, nos fornece uma possível “chave” para relacionar “**dramaturgia**” à iluminação cênica:

Quando os dramaturgos, os criadores de signos da palavra, escreveram os textos que foram usados no Teatro (inclusive eu), não estavam contando que,

---

<sup>53</sup> Saraiva (30/09/1947-27/02/2005) foi um dos precursores da iluminação cênica em solos brasileiros. Além de iluminador e pesquisador em iluminação cênica, exerceu diversas funções no teatro ao longo de sua vida.

além da natural expectativa de inspirar, pelo próprio texto, signos que pertencem a diversos outros sistemas, fossem ser motivo de especulação para uma hipótese, na qual haveria uma ‘semântica’ própria para as cores usadas na iluminação teatral. (SARAIVA, 2005, p. 145)

O atributo das ações (de uma certa ordem) encadeadas e a possibilidade do diálogo deste encadeamento com o encadeamento de ações de outra ordem, ambas presentes no espetáculo, são condições necessária para abordar determinada linguagem da encenação como **dramaturgia**. A iluminação cênica possui este atributo e opera desta maneira, portanto ela pode sim ser analisada como uma **dramaturgia**.

É de importância capital analisar os modos como a iluminação cênica influencia as demais linguagens no interior da encenação. Na introdução deste texto, abri uma discussão sobre a influência que a iluminação exerce sobre a cenografia. Esta reflexão pareceu-me necessária preliminarmente, pois julgo a cenografia e a iluminação o par de linguagens, presentes na cena, mais próximos. Mas já a influência da luz sobre os figurinos e sua percepção está para além do modo como ela possibilita que enxerguemos a cena (**visibilidade**). Ela influencia a valorização das dobras dos tecidos, a forma como a indumentária veste o artista e movimenta-se junto ao corpo do *performer* (**visualidade da cena**). A luz pode – é sempre bom ressaltar, para além de valorizar as cores e os tons dos tecidos – alterar estas cores e estes tons. Isso depende do filtro de cor escolhido, que altera a cor e o tom da luz oriunda de cada refletor.

Esta interação entre luz e matéria pode produzir diferentes resultados no que diz respeito à visualidade da cena. Por este motivo, o iluminador cênico, o cenógrafo, o figurinista e todos os artistas que utilizam as cores como um dos elementos que, juntos, produzem a visualidade da cena, devem conhecer os fundamentos da produção das cores. Refiro-me à mistura, duas a duas, de três **cores primárias**: o **vermelho** o **amarelo** e o **azul**. A figura abaixo nos ajudará a entender melhor como as cores primárias, secundárias e terciárias são obtidas. (PEDROSA, 2002)

O resultado são as **cores secundárias laranja** (vermelho + amarelo), **verde** (amarelo + azul) e **violeta** (azul + vermelho). Agora, misturando-se uma cor primária com uma secundária, obtemos as **cores terciárias**: a combinação do **vermelho** e o **laranja** resulta numa cor que chamaremos de “**tijolo**”<sup>54</sup>. À mistura do **laranja** com o **amarelo**, daremos o nome de “**siena**” ou **ocre**. O **amarelo** misturado ao **verde** resulta na cor do “**abacate**”, e o **verde** misturado com o azul resulta no **ciano**. Misturando o

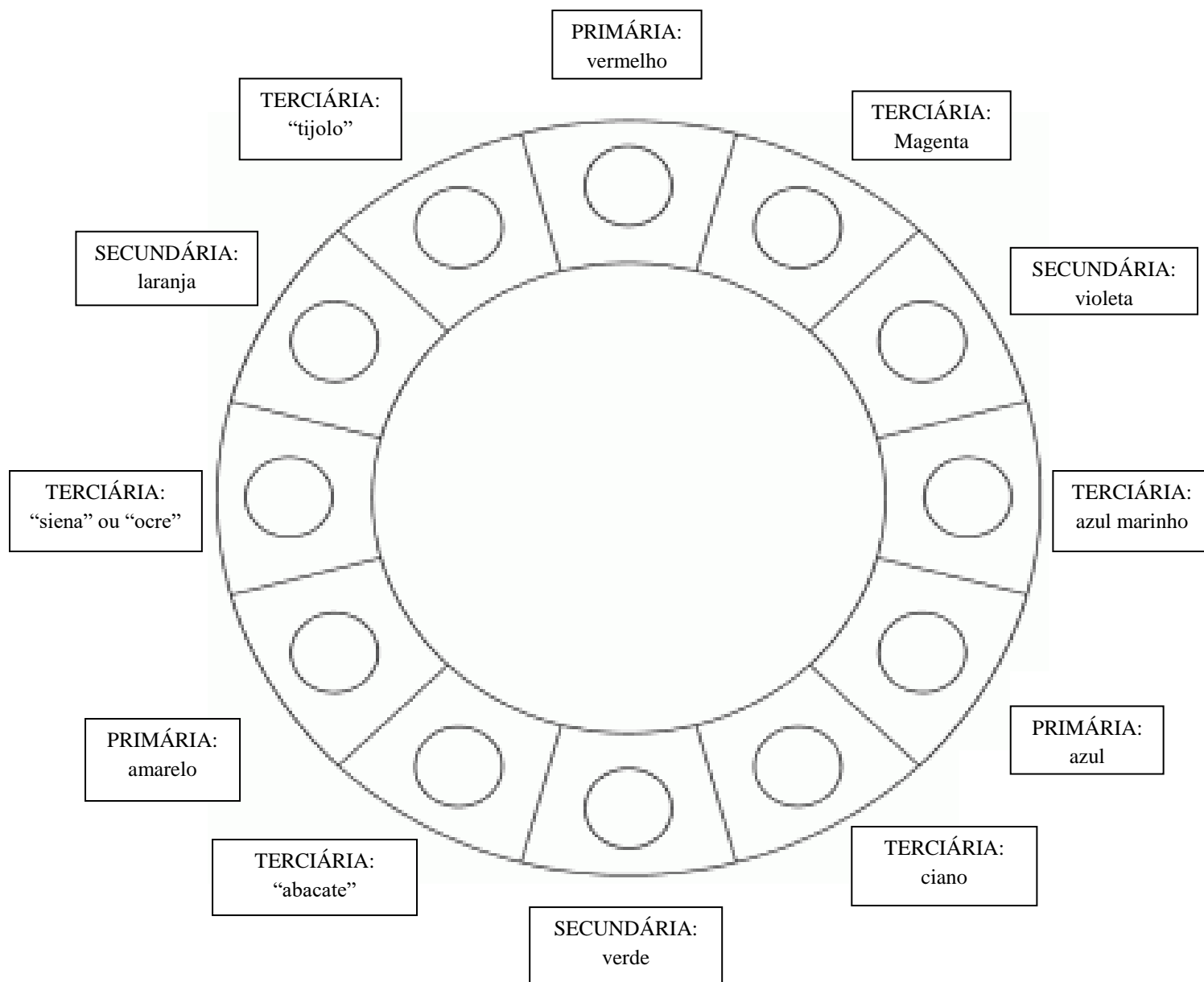
---

<sup>54</sup> A cor obtida é similar à gama de cores comuns nos tijolos e telhas utilizados na construção civil.

azul ao **violeta** chegamos ao **azul marinho**, e o **violeta** misturado ao **vermelho** deflagará o **magenta**. (PEDROSA, 2002)

Observe a figura<sup>55</sup> abaixo, que sintetiza os procedimentos relatados no parágrafo anterior:

**Figura 4 - O anel ou círculo cromático.**



Fonte: Elaborado pelo autor, segundo PEDROSA (2002).

<sup>55</sup> A transição entre as cores “vzinhas” é gradual. Não podemos, portanto, afirmar que são exatamente 12 cores que constituem o círculo cromático (da mesma forma que, falar em 7 cores que emergem do prisma do famoso experimento de Isaac Newton). De fato, no espectro entre cada cor representada, podemos “localizar” outras “possíveis cores. Por este motivo, optamos por criar uma imagem que não revela as cores, somente às nomeia.

Mas esta “receita” é meramente didática pois o resultado também depende das proporções utilizadas como ingredientes, ou seja, as misturas que descrevemos pressupõem quantidades iguais de cada uma das duplas de cores. Em proporções diferentes os resultados obtidos pode ser outros. (PEDROSA, 2002)

É importante salientar que a cor manifesta-se de duas formas diferentes, que chamaremos de **cor-luz** e **cor-pigmento**. Há um mecanismo que descreve a mistura de dois pigmentos, que produz as tintas que dão textura e cor aos tecidos e aos cenários. Apesar deste mecanismo guardar relação com a lógica da sobreposição de dois feixes luminosos de cores diferentes (que produz uma terceira cor), e também com a sobreposição de dois filtros de cores diferentes, no primeiro e no segundo casos foi utilizado o **princípio da adição**, enquanto o último utiliza-se da **subtração**. (PEDROSA, 2002) Mas aprofundar discussões sobre este assunto definitivamente não cabe aqui.

A interação entre a luz e a matéria, então, pode produzir diferentes resultados no que diz respeito à visualidade da cena. Por este motivo, o artistas dos bastidores da cena devem atentar para esta questão com um pouco mais de minúcias. No que diz respeito à relação entre iluminação e cenografia, Marcos Azzurro aborda a questão da seguinte forma:

Eu penso que a luz e o cenário estão muito ligados. A metodologia parte da concepção cenográfica que é a base. A partir disso eu monto a luz de acordo com as possibilidades cenográficas. Trouxe alguma coisa da experiência com o Jorginho, como o plano de montagem, o uso das cores..., mas, com o tempo a gente vai criando a própria metodologia de acordo com a demanda. (SOUZA, 2018, p. 111)

Devemos ainda ressaltar que:

(...) a sintonia entre iluminador e cenógrafo é essencial para a estética do trabalho. Quem determina o espaço de atuação, limites de palco e das cores, na verdade é primordialmente o cenógrafo, que então repassa o mapa ou maquete cenográfica [ou o desenho de próprio punho, como gostava de fazer Raul Belém Machado] para o iluminador criar a luz a partir dessas definições.<sup>56</sup> (SOUZA, 2018, p. 35-36)

O iluminador deve conhecer bem o projeto cenográfico. Afinal, o aparato luminotécnico será montado “sobre” a cenografia. A cenografia seria, por assim dizer, a base física onde acontece a iluminação cênica:

---

<sup>56</sup> Entrevista concedida por José Dias em 28/03/2018 para a pesquisa desenvolvida por Fernanda Souza (2018, p. 36)

A elaboração do projeto de iluminação depende diretamente da maquete ou mesmo do mapa de cenário desenvolvido pela equipe do cenógrafo responsável pelo projeto, a partir de então, após assistir a alguns ensaios, reunir-se com os demais responsáveis pela criação juntamente com o diretor, desenvolve-se o mapa de iluminação e os demais documentos referentes à sua ideia de criação, até ocuparem o teatro junto com a sua equipe de trabalho. (SOUZA, 2018, p. 59)

Renato Machado (SOUZA, 2018), na entrevista concedida a Fernanda Souza, completa:

A relação entre cenografia e luz é inevitável. Existem cenógrafos e cenógrafos. Algumas pessoas são mais dadas à troca e outras menos. A luz é uma ferramenta constituinte da cena, como todas as outras, então ela tem relação com tudo que acontece na cena. Inclusive, a sonoplastia é um elemento de cena. (SOUZA, 2018, p. 103)

Conhecer os figurinos também é de sua importância, sobretudo para a escolha dos filtros de cor a serem utilizados. O vermelho, por exemplo, não deve ser iluminado por luz verde, isto porque as duas cores são complementares. Israel Pedrosa (2002) nos lembra que, desde a época de Isaac Newton:

(...) adota-se em Física a formulação de que cores complementares são aquelas cuja mistura produz o branco. Segundo Helmholtz [*apud* Pedrosa, 2002], excluindo-se o verde puro, todas as demais cores simples são complementares de uma outra cor simples, formando os seguintes pares: vermelho e azul-esverdeado, amarelo e anil, azul e laranja. Em Física, cores complementares significam par de cores, complementando uma a outra. (PEDROSA, 2002, p. 18)

Então, de acordo com os estudos realizados pelo matemático, médico e físico alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, um cientista de bastante relevância para o século XIX (PEDROSA, 2002), o verde realmente puro não participa da relação de complementaridade entre as cores. O verde utilizado nas misturas que descrevemos tem um tom ligeiramente deslocado do verde-padrão. Isso explica a cor “estranha” que atribuímos a uma superfície vermelha iluminada por luz verde. Esta cor “estranha” desvaloriza a encenação e era chamada corriqueiramente por Raul Belém Machado<sup>57</sup> de cor de “burro fugido”. Os cabelereiros sabem bem deste problema com a cor verde: quando, por um acidente, o resultado final do tingimento capilar resulta em cabelos

---

<sup>57</sup> Nascido em Araguari/MG em 1942 e falecido em Belo Horizonte/MG em 2012, Raul Belém Machado iniciou sua carreira artística como flautista. Transferiu-se para a capital mineira e formou-se Engenheiro Arquiteto (hoje Arquiteto Urbanista) pela UFMG. Ingressou na Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte/MG), atuando como cenógrafo e figurinista de importantes produções, sobretudo as suntuosas óperas. Hoje Raul é considerado, junto a J. C. Serroni um dos fortes pilares sobre os quais a cenografia brasileira se apoia. Além disso ele dirigiu e atuou em alguns trabalhos. (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008)



esverdeados, a solução é utilizar tinta vermelha, que neutraliza a cor verde. Entretanto, uma entendimento mais aprofundado sobre o assunto exigiria procedimentos de investigação científica – até mesmo experimentais, em laboratórios preparados para este fim, comuns a outros ramos do conhecimento –, e estes métodos investigativos, definitivamente, não encontram “lugar” nesta dissertação.

Com relação à luz verde nas artes da cena, a explicação de Jorginho de Carvalho, entretanto, é que o verde é pouco usado no teatro pois deturpa as cores dos figurinos. “Eu adoro usar o verde quando quero subverter a ordem de tudo.” (SOUZA, 2018, p. 90). Renato Machado (SOUZA, 2018, p. 101) também considera o verde uma cor difícil de ser utilizada, a não ser que seja uma demanda estética entre diretor e iluminador. Constatamos assim que o iluminador estabelece relações com outros profissionais da cena, principalmente com o cenógrafo, o figurinista e o maquiador, para além daquelas que o diretor prevê.

O corpo e a voz do actante são influenciados de uma maneira muito mais complexa. Sua energia pode ser enfatizada ou atenuada e a luz pode, inclusive, trazer “agressividade” à atuação. As variações entre claridade, penumbra e sombra também impactam na evolução e na visualidade da cena. (PAVIS, 2011) De todo modo, a iluminação interage não só com a cenografia, mas com todas as outras linguagens existentes no interior da encenação.

[A expressão alemã (...) *Lichtregie* (encenação da luz) ou a em inglês *lighting design* (desenho das luzes) também insistem no papel focalizador da luz na encenação. Após os sucessivos imperialismos do ator-rei, do encenador, do cenógrafo, é o iluminador – o senhor absoluto da luz – que se torna com frequência a personagem-chave da representação. (PAVIS, 1999, p. 202)

Todavia não considero o iluminador tão soberano assim. Parece-me que Appia também não. A iluminação é bastante importante, mas o iluminador cênico é apenas um dos profissionais que está a serviço da cena:

Entretanto, APPIA já observava, no início do século, a luz colocada a serviço do ator. “A luz é de uma flexibilidade quase milagrosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta, todas as mobilidades; pode criar sombras, irradiar no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faria a música. Possuímos nela todo o poder expressivo do espaço, se este espaço é colocado a serviço do ator.” (APPIA, 1954, p. 39 *apud* PAVIS, 1999, p. 202)

Mas a discussão produzida utilizando-se o artifício de se considerar a iluminação cênica como uma **dramaturgia** parece não mais avançar a partir daqui, e o estudo passa

a truncar-se<sup>58</sup>. Se o termo **dramaturgia** nos remete a um encadeamento de ações, a palavra **performatividade** valoriza a evolução, **no tempo** e **no espaço**, de um determinado componente da cena, e questiona, de maneira bastante profícua, a soberania do ator e de uma encenação excessivamente nele centrada. Portanto faz-se necessário analisar a luz cênica desta nova forma, utilizando este novo conceito.

Da mesma forma que tentamos relacionar iluminação cênica e trilha sonora, poderíamos relacioná-la à performance do ator-bailarino. Como este elemento da cena – a iluminação – reverbera no corpo na voz do artista em cena, a fim de catalisar o trabalho actancial?

Há de ressaltar que, da mesma forma que os atores e bailarinos necessitam de ensaios no local onde ocorrerá a apresentação, seria muito fecundo pelo menos um ensaio com a iluminação que será utilizada no espetáculo. A **performatividade da luz** poderia catalisar a **performatividade do ator** (MOURA, 2014), sugerindo-lhe caminhos possíveis. Os trabalhadores da iluminação cênica encontram enorme dificuldade, apesar de necessária, para simular a luz antes da apresentação. Raras são as ocasiões em que o elenco consegue ensaiar com a iluminação criada para o espetáculo. Mais raramente ainda é a oportunidade da experimentação prática com a iluminação, na gênese do espetáculo (TUDELLA, 2017), como acontece com figurinos, cenários e, até mesmo, com o próprio trabalho do ator. A atriz e bailarina estadunidense Loïe Fuller, que inspirou seu conterrâneo, o coreógrafo Alwin Nikolais, a experimentar “diálogos” possíveis entre luz e cena, inovou ao experimentar modos diversos dos comuns para iluminar um palco, usando projeções, jogos de espelhos e outros artefatos. (ROUBINE 1998) Esta possibilidade de experimentação no espaço onde a encenação se apresentará, embora extremamente benéfica para o resultado final (?) da encenação, raramente é possível no Brasil.

Em minha prática profissional, por exemplo, só pude desfrutar desta exceção uma única vez, quando o espetáculo *Zhu*<sup>59</sup>, performado pela Cia. Mário Nascimento<sup>60</sup>, apresentou-se no Teatro Amazonas, em Manaus (2015). Devo esta grata surpresa à competência da equipe técnica do espaço. Começamos os trabalhos de montagem do aparato luminotécnico às 8h da manhã do dia da apresentação. Às 13h a iluminação

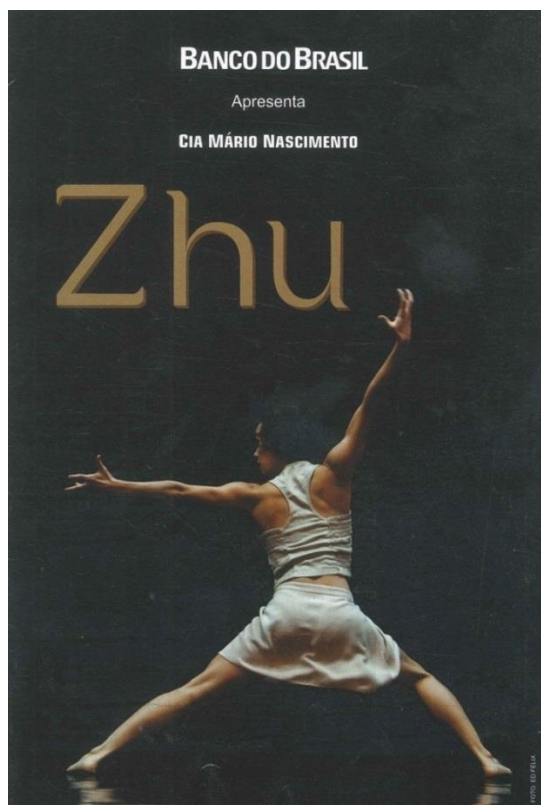
<sup>58</sup> Palavra que traz consigo a ideia de ruptura, segmentação, descontinuidade e interrupção.

<sup>59</sup> “Bambu”, em mandarim. A composição coreográfica para este espetáculo inspirou-se nas qualidades deste material: altamente flexível, mas, ao mesmo tempo, dotado de uma grande resistência à ruptura.

<sup>60</sup> Bailarino, coreógrafo, encenador, professor de Composição Coreográfica do então CEFAR, Mário Nascimento é cuiabano radicado em Belo Horizonte, onde compôs a companhia de dança contemporânea que leva seu nome. Hoje ele é também o Diretor Artístico do Corpo de Dança do Amazonas (CDA).

estava completamente montada, afinada<sup>61</sup> e com as cenas gravadas<sup>62</sup> na mesa de iluminação.

**Figura 5 - Capa do programa do espetáculo *Zhu* (2015), performado pela Cia. Mário Nascimento (Belo Horizonte/MG). Em cena, a bailarina Eliatrice Guichewiski. Foto: Ed Félix.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A companhia de Mário pôde, portanto, ensaiar com a iluminação criada para o espetáculo antes de sua apresentação em Manaus/AM, que seria realizada na noite daquele dia. O encenador percebeu esta grata surpresa e elogiou o trabalho dos técnicos

<sup>61</sup> Regulagem do direcionamento dos raios luminosos oriundos de cada refletor, e da abertura de cada um dos artefatos. Esta operação é realizada por um técnico de luz posicionado sobre uma escada (que possibilita ao trabalhador alcançar cada refletor), orientado pelo iluminador cênico que, de preferência, deve posicionar-se na plateia (esta é uma opção particular minha, outros colegas podem ter preferências diversas). Esta preferência justifica-se porque, deste ponto de vista, posso perceber os efeitos luminosos como o espectador os perceberá durante o espetáculo. Esta operação, que possibilita realizar recortes, desenhos e enquadramentos diversos com a luz é chamada, no dia a dia dos profissionais, em cena e nos bastidores dela, como “afinar” a luz.

<sup>62</sup> Uma mesa de iluminação cênica digital, para além de fornecer energia elétrica para que os refletores acendam, levando, para tanto, energia elétrica até eles através de uma corrente elétrica, possibilita também que cada configuração da iluminação cênica (informada pelo PET, que, como disse, é um modo de agrupar refletores que acenderão e apagarão simultaneamente) seja registrada computacionalmente e associada a cenas, numeradas sucessivamente.

locais. Pequenos ajustes puderam, então, ser feitos; e os problemas, corrigidos. Mas o projeto de iluminação cênica, constituído de diversos documentos, dentre eles o mapa de luz, é, lembremo-nos, muito mais uma carta de intenções do que algo que possa ser experimentado de fato antes do momento do espetáculo. Daí a necessidade de um ensaio geral com a luz, embora este fato represente uma raridade. Mário, ao longo de sua extensa trajetória artística e profissional, raramente desfrutou desta possibilidade, por isso este acontecimento não surpreendeu somente a mim. A ele também.

Em entrevista ao documentário produzido pela #PontoDocMF sobre uma montagem de *Um bonde chamado desejo* (2016, Dir.: Rafael Gomes), que partiu do texto homônimo de Tennessee Williams, o ator Eduardo Moscovis elogiou ter tido o privilégio de poder estar no espaço em que a peça seria encenada com duas semanas de antecedência à estreia. (MORENTE & FORTE, 2015) E é preciso ressaltar a cenografia, criada por André Cortêz, e a disposição palco/plateia, em formato de arena total (360°), que eram bastante peculiares. O projeto cenográfico contava com um trilho circular que possibilitava uma translação de 360° em torno de um eixo imaginário central. Salientemos também a conflituosa relação da protagonista da peça, Blanche duBois, com a luz e a **visibilidade**. A possibilidade de experimentar a cenografia e a iluminação cênica antes da estreia foi bastante benéfica para a montagem e toda a equipe ressalta esta grata possibilidade. (MORENTE & FORTE, 2015)

**Figura 6 - Detalhe da cenografia da montagem de *Um bonde chamado desejo* (2015, Dir.: Rafael Gomes), São Paulo/SP. Em cena, a atriz Maria Luíza Mendonça. Foto: João Caldas Filho.**



Fonte: <https://medium.com/romulozanotto>.

Tudella também sente esta necessidade:

Essas questões integram a motivação para este livro, orientando uma inquietação específica: mesmo que o iluminador seja autorizado a desenvolver seu trabalho um, dois, ou, quem sabe, três dias antes da estreia de um espetáculo, a cena em si pode incorporar relações visuais que se iniciam antes mesmo dos momentos concedidos para que se ‘monte’ a luz. Ou seja, a luz parece ingressar no processo do espetáculo em situações que antecedem àquelas nas quais o profissional é autorizado a adentrar o espaço físico de um teatro, para ‘fazer a luz’. Ficaria, então, a questão: onde e quando o trabalho do iluminador deve ser iniciado? (TUDELLA, 2017, p. 19)

Organizar uma logística para que possam ocorrer ensaios, no local da apresentação e com a iluminação cênica que foi criada é uma preocupação da produção executiva do espetáculo. Entretanto, como mostraremos *a posteriori*, isso não depende apenas do produtor do espetáculo, mas também, e em grande medida, da programação do espaço teatral, que é organizada pela administração do local. Este problema repercute negativamente na qualidade das apresentações. Aliás, a iluminação poderia estar sendo criada simultaneamente à criação do espetáculo, e não ser criada depois que o espetáculo está “pronto”. Este mau hábito faz com que a iluminação cênica seja uma espécie de “papel de presente” que “envolve” e dá acabamento ao espetáculo, uma espécie de moldura, e não uma linguagem artística. Não por acaso, a investigação que Tudella realizou por anos, cujos resultados estão registrados em sua tese de doutoramento, e recentemente publicados num livro, intitula-se *A luz na gênese do espetáculo*.

Antonin Artaud, no primeiro manifesto de seu *O teatro e seu duplo* (2006), também mostra sua preocupação com minúcias técnicas, ao afirmar que a técnica de luz deveria ser revista de ponta a ponta, para que a iluminação pudesse introduzir elementos de tenuidade, densidade, opacidade, visando a produzir o calor, o frio, a cólera, o medo etc. Estes atributos auxiliariam o teatro a proporcionar aos actantes e aos espectadores uma experiência ritualística que transcendesse a representação, muitas vezes previsível, de uma narrativa. Artaud gostaria de devolver aos palcos aquilo que o evento cênico-espetacular tinha de vivo e efêmero: “Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram dessa ação violenta e imediata que o teatro deve ter.” (ARTAUD, 2006, p. 95) Para tanto, deveria ser devolvido ao espectador o direito de ficar desconcertado, incomodado e contaminado com a “peste”:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida

e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD, 2006, p. 104)

O verbete “**performatividade**” é definido no *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* de Patrice Pavis (2017) como aquilo que é materializado pelo *performer* na cena. Então a **performatividade da iluminação** manifesta-se no palco através da **performance do iluminador**, que é estimulada e catalisada pela **performance do encenador**. No caso específico da iluminação, temos diversas maneiras de iluminar o palco, utilizando-nos das cores dos feixes luminosos e seus tons, efeitos, recortes, movimentos, desenhos e enquadramentos diversos, possibilitados pela escolha consciente e pelo uso de diversos equipamentos, de modo a compor uma linha dramática, um encadeamento de “ações luminosas”, que propus chamar de **dramaturgia da iluminação**, conforme a literatura especializada.

Por tudo o que já foi exposto até aqui, podemos concluir que não é possível decidir entre utilizar o conceito de **dramaturgia da iluminação** ou de **performatividade da luz**. São duas abordagens diferentes, e não mutuamente excludentes. Há vezes elas são complementares, entretanto, é sempre bom reiterar, parece-nos (a mim e a Pavis) prematuro tirar conclusões precipitadas, isto porque o conceito de **performatividade** não está tão intimamente relacionado ao de **dramaturgia**, embora seja perfeitamente possível considerar relações possíveis. Em alguns momentos, até, as abordagens dos dois conceitos são quase que antagônicas. Esta oposição surge, por exemplo, quando Pavis (2017) confronta os conceitos de “**performatividade**” e “**midialidade**”. A **performatividade** é, simultaneamente, o meio (a mídia, ou a forma) como a linguagem cênica chega à cena e seu resultado (aquilo que o espectador vê e aquilo que está efetivamente em cena e concretizado no palco). A origem de uma determinada **dramaturgia** pode até estar atrelada à origem de uma determinada **performatividade**, mas o meio utilizado para resultar em sua concretização (materialidade<sup>63</sup>, segundo Roubine, 1998) no palco deflagra uma oposição entre **performatividade** e **dramaturgia**. A palavra **dramaturgia**, etimologicamente, carrega consigo um encadeamento de ações – uma certa linearidade. Já a palavra **performatividade** pode trazer consigo, em certos momentos, a ideia de ruptura. Mas precisamos ficar bastante atentos para que não adotemos uma fixação pela

---

<sup>63</sup> Considero estes dois termos, “concretização” ou “materialidade”, melhores que “concretude” ou “materialização”, isto porque estes dois últimos sugerem uma imposição visual no espaço. Já aqueles primeiros consideram aspectos mais efêmeros em cena e percebidos de maneira mais sutil pelo espectador.

oposição entre estas duas abordagens. De toda maneira, como disse, e segundo o próprio Pavis (2017), é bastante inconsequente tentar chegar a conclusões no estágio atual das reflexões oriundas destes dois conceitos.

O verbete “**performatividade**” trás consigo a ideia da possibilidade de “performar”, ou seja, evoluir espaço-temporalmente num lugar de onde o espectador pode ver e apreciar. Portanto a iluminação cênica possui o atributo da **performatividade**.

Tanto para acompanhar a história que é “contada” pela iluminação cênica quanto para apreciar **a iluminação cênica evoluindo no tempo e no espaço**, é preciso que o espectador consiga enxergar estes eventos ocorrendo. Portanto a boa **visibilidade da cena** é necessária para que percebamos, tanto a **dramaturgia da iluminação** quanto a **performatividade da luz**. A interpretação da **dramaturgia da iluminação** e da **performatividade da luz** depende das escolhas técnico-estético-poéticas do iluminador cênico e viabilizada pelos técnicos de luz. E é preciso ressaltar que a(s) **visualidade(s) da cena** está(estão) intimamente relacionada(s) a estas escolhas. Daí podemos relacionar a **visualidade da cena** tanto à **dramaturgia da iluminação** quanto à **performatividade da luz**.

Como mais um dos argumentos a favor da **Performatividade da Luz** como conceito mais objetivo, **poderíamos analisar a luz evoluindo no tempo ou no espaço**, ao passo que ela ocorre espaço-temporalmente no palco. As modulações da iluminação **no tempo** podem representar as diversas **visualidades** promovidas por características do desenho, recorte e/ou movimento de luz que variem enquanto o tempo passa, como, por exemplo, a intensidade do feixe luminoso. É bastante comum perceber o feixe luminoso aumentando de intensidade (*fade in*) ou diminuindo (*fade out*)<sup>64</sup> em um certo intervalo de tempo. Esta variação é produzida pelo *dimmer* de cada canal da mesa, numerados de de “01” em diante. Poderíamos supor que só poderíamos ilustrar aqui a **performatividade** oriunda da **evolução da iluminação no tempo** através de uma filmagem, portanto poderíamos, inadvertidamente concluir, erroneamente, que não poderíamos analisar esta evolução aqui. Todavia, as figuras 9 e 10, que serão exibidas nas páginas 68 e 69 desta dissertação, bem como os estudos de Tudella e Pavis a respeito

---

<sup>64</sup> A palavra de origem anglo-saxã *dimmer* significa modulação na intensidade da luz. O *dimmer box* é o aparelho responsável por esta modulação. Por comodidade, a palavra *dimmer* também pode significar o próprio dispositivo elétrico que possibilita esta variação. Ainda fabricados em modelo analógico, são predominantemente encontrados já com tecnologia digital. Os fabricantes no Brasil o constroem com 12 ou mais canais, sendo que cada um deles fornece energia com potências entre 2,5 e 4 kW. (BENEVIDES, 2011)

da recepção da obra de arte/espetáculo pelo espectador (PAVIS, 2011; TUDELLA, 2017), nos mostram que conjecturas são possíveis, mais próximas ou mais distantes daquilo que teria sido a apresentação, *in loco*, segundo Pavis (2017).

Podemos também analisar a **visualidade** promovida por cada uma das características da iluminação num dado momento, **no espaço**, apreendida por uma fotografia, pois devemos nos lembrar que, no estudo de um movimento ondulatório<sup>65</sup>, a análise da evolução espacial e temporal são basilares para a investigação científica deste fenômeno físico que é a luz, bem como qualquer outro movimento ondulatório. Observem, por exemplo, esta fotografia da Companhia de Teatro da UFBA encenando *Romeu e Julieta*, numa montagem dirigida por Harildo Déda:

**Figura 7 = Companhia de Teatro da UFBA encenando *Romeu e Julieta* sob a direção de Harildo Déda.**

**Em destaque a atriz Valéria Fonseca e o ator Fernando Santana. Iluminação, cenografia e foto: Eduardo Tudella. Figurinos: Leonardo Teles.**



Fonte: Acervo pessoal de Eduardo Tudella.

Percebam que os corpos da atriz Valéria Fonseca e do ator Fernando Santana estão distantes espacialmente, entretanto suas sombras se encontram. Segundo Natasha

---

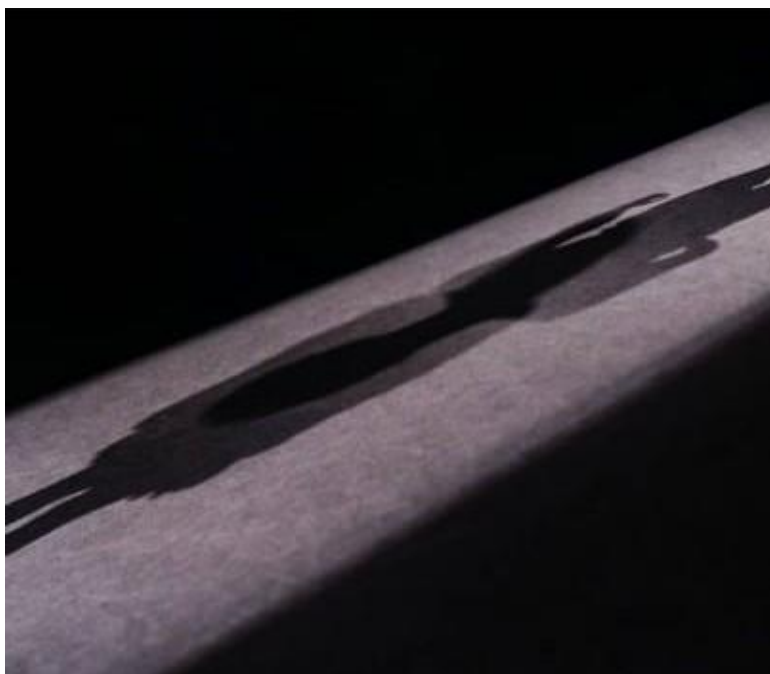
<sup>65</sup> A luz, do ponto de vista da Ciência, além de uma quantidade enorme de partículas denominadas fótons se movendo no espaço, pode ser descrita também como uma onda eletromagnética. Isto é a dualidade onda-partícula.



Silva (2018), esta **performatividade da luz no espaço**, oriunda da performance do iluminador cênico Eduardo Tudella causa uma profusão de sentimentos e interpretações por parte do espectador, através de sua subjetividade. Esta fotografia é um autêntico exemplo de **visualidade no espaço**. A pesquisadora Natasha Silva (2018, p. 181) chama esta “profusão” de “afetação”, e a define “(...) no sentido da variação de sensações a partir da alteração de percepção de um elemento cênico para outro.”

A próxima foto nos mostra as sombras das personagens Romeu e Julieta projetadas no chão:

**Figura 8 - Detalhe das sombras de Romeu e Julieta com uma área de sobreposição.**  
**Foto: Diney Araújo.**



Fonte: Acervo pessoal de Diney Araújo.

De acordo com Eduardo Tudella (2017), esta foto mostra o segundo movimento de luz no fragmento da cena que começa com o toque das cabeças (das sombras). Além da gradação luz-sombra-penumbra, percebam a mixagem das imagens produzidas pelo corpo do ator e da atriz, que revela uma nova imagem na qual se identifica uma ou outra pessoa, resultado primeiro do impacto das emoções e, em seguida, dos sentimentos experimentados em regiões subcorticais profundas, produzidas pela análise da gradação apresentada pelas imagens mixadas. Percebam, portanto, a transitoriedade entre mídia e resultado, bem como entre os conceitos de **performatividade da luz e dramaturgia da**

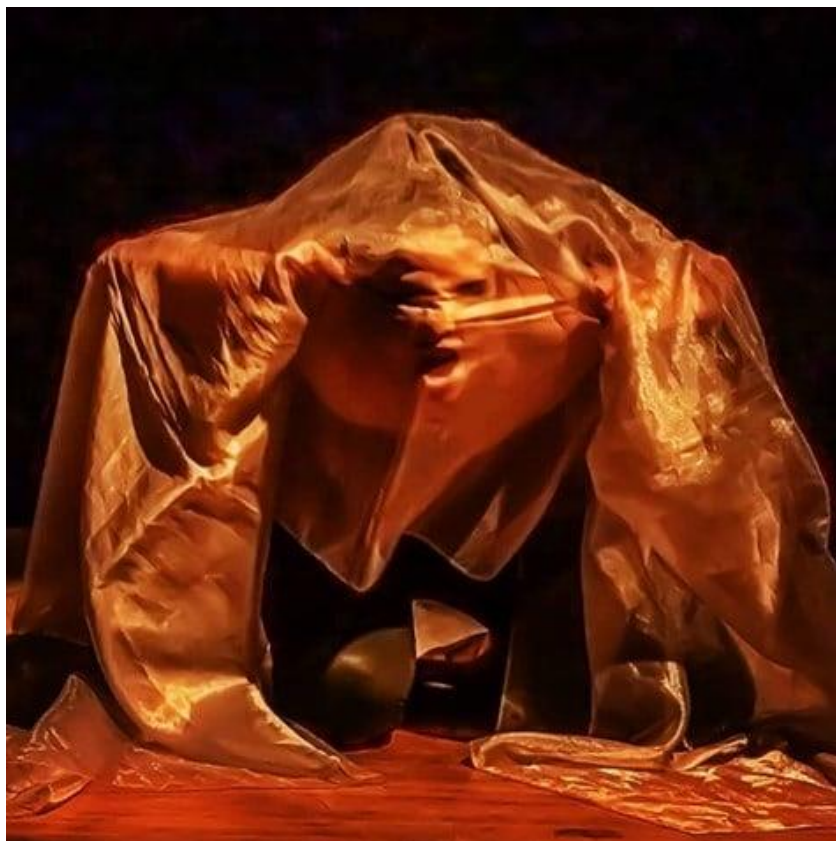
**iluminação.** Cada uma destas duas abordagens trás consigo prós e contras, como tentei sustentar até aqui. É por este motivo que uma investigação sobre a iluminação cênica deve optar por uma ou outra, ou transitar entre as duas, escolhendo qual será utilizada em cada abordagem.

Contudo, nas duas fotografias reproduzidas abaixo, podemos “vislumbrar”<sup>66</sup> **a luz evoluindo no tempo e no espaço simultaneamente.** O artifício utilizado pelos dois fotógrafos foi o mesmo: manter o diafragma da câmera aberto por um tempo maior. Nelas, podemos tecer conjecturas da evolução, no tempo e no espaço, dos elementos da encenação. No primeiro caso o “vislumbre” da dupla evolução ocorre, em nossos imaginários, durante um curto período, mas é uma ação posturo-mimo-gestual (PAVIS, 2011) de grande intensidade energética (BARBA & SAVARESE, 1995). Já a segunda foto “suscita” uma ação que dura, em nossos imaginários, um tempo maior, e é mais fluida. Um *legato*, em oposição ao *staccato*, se usarmos a Teoria Musical como analogia.

---

<sup>66</sup> Conforme Tudella (2012; 2017; 2018) as artes da cena são concebidas/criadas para serem apreciadas *in loco*. Registros fotográficos e filmicos são apenas “resquícios” daquilo que foi apresentado ao vivo. Apesar da professora Mariana Lima Muniz e do professor Maurílio Rocha (ambos da EBA/UFMG) terem se debruçado sobre a questão da presença remota e da virtualização de um evento cênico-espetacular (FALCI & MUNIZ, 2018), não levaremos em consideração, aqui, esta possibilidade.

**Figura 9 - Expressão facial da atriz-bailarina Rosa Antuña, vista através do tecido semitransparente, no espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015).  
Foto: Tommy Bay.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

**Figura 10 - Espetáculo *Instantes de loucura* (2011).  
Em cena, a bailarina Carolina Padilha.  
Foto: Ed Félix.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Se já observamos que tanto o **registro fotográfico** quanto o **fílmico** são apenas resquícios daquilo que **foi criado para ser apreciado *in loco***, concluímos, portanto, que ambos só nos **auxiliam** no sentido de realizar **conjecturas**, mais próximas ou mais distantes daquilo que teria sido, *in loco*, o fragmento do espetáculo analisado. (TUDELLA, 2017)

Se quisermos classificar as duas **imagens acima**, talvez poderíamos classificá-las como **mistas**, pois localizariam-se na **região fronteira** entre **fotografia** e **filmagem**. Esta **abordagem** nos mostra então que **fotografia** e **filmagem** são **dois polos** de tecnologias de registro, e que, entre estes extremos existem possibilidades diversas, como os “microtons”, se usarmos a Música mais uma vez com analogia. Esta **variação** podem ser analisada utilizando-se **construções mentais**. O físico Albert Einstein chamava de “**experiências mentais**” o ato de “imaginar” eventos que não poderiam ser realizados, por diversos motivos. Um **exemplo**, que culminou na Teoria da Relatividade Restrita (1905) foi a **criação mental** que Einstein realizou imaginando-se viajando à mesma velocidade da luz, lado a lado de um feixe luminoso. **Talvez** a atividade de “tentar” reconstruir uma apresentação cênica **guarde relação** com as experiências mentais de Einstein.

Mas reiteramos: se já observamos que, tanto o registro fotográfico quanto o fílmico, são apenas **REGISTROS** daquilo que foi criado para ser apreciado *in loco*, concluímos, portanto, que **ambos só nos auxiliam no sentido de realizar conjecturas sobre como teria sido a encenação**. (PAVIS, 2011) As duas últimas fotografias supraexibidas podem ser classificadas como mistas, e localizam-se na região fronteira entre fotografia e filmagem. Esta abordagem nos mostra que **fotografia e filmagem** são **dois pólos**, e entre estas duas tecnologias há formas de registro que deflagram a luz (e toda a cena) evoluindo no tempo e no espaço, **aludindo e estimulando construções mentais de evoluções**. A transição gradual de um pólo ao subsequente pode ser mais “lenta” ou mais “rápida.

## 1.5. Iluminação Cênica e Teatralidade

A palavra **performance** foi abordada na seção 1.1 desta dissertação de maneira genérica, centrando a discussão na análise do trabalho do ator. Mas o que almejamos é

justamente visibilizar e valorizar outros componentes da encenação. Com o intuito de focalizar outras linguagens inerentes à cena, o conceito de **teatralidade**, segundo Josette Féral, parece-nos bastante apropriado. A estudiosa francesa objetiva, com o uso do termo, caracterizar objetos e até mesmo componentes mais imponderáveis colocados em cena, dotando-os deste atributo que ela chamou de **teatralidade**. É este o momento em que os objetos e coisas adquirem um “sentido cênico”. Um dos possíveis indícios de que um elemento foi “teatralizado” é a constatação de sua ressignificação. Mas como este atributo é adquirido?

O surgimento **da teatralidade**<sup>67</sup> em áreas tangencialmente relacionadas ao teatro parece ter como corolário a dissolução dos limites entre os gêneros e das distinções formais entre as práticas, da dança-teatro às artes multimídia, incluindo *happenings*, performance e novas tecnologias. A especificidade do teatro é cada vez mais difícil de ser definida. Na medida em que o espetacular e o teatral adquirem novas formas, o teatro, repentinamente descentralizado, é obrigado a se redefinir. A partir de então, sua especificidade não é mais evidente. (FÉRAL, 2002, p. 94)<sup>68</sup>

Deste trecho de **Féral** é possível apreender uma espécie de cartografia do estado atual das artes da cena. O modo como **Josette Féral** o faz é, não restam dúvidas, mais eficiente que, por exemplo, o conceito de **Teatro Pós-dramático**, cunhado por **Hans-Thies Lehmann** (GUINSBURG & FERNANDES, 2017). **O pós-dramático** inclina-se com mais evidência e com mais vigor aos **aspectos meramente dramatúrgicos** das diversas modalidades de encenação (refiro-me aos subgêneros dramático, épico, lírico, épico-dramático e, finalmente, pós-dramático), em detrimento de outras características cênico-espetaculares.

Com efeito, temerosos de que os axiomas e postulados preconizados por **Lehmann** estejam, na atualidade, um tanto ultrapassados, escolhemos a **Teatralidade** segundo **Féral**, que tem, não nos restam dúvidas, maior utilidade nesta pesquisa. E pode ser recomendável ler com cautela certas “invenções”. Há tendências culturais com prazo de validade. Será que o **Teatro Pós-dramático**<sup>69</sup> de **Hans-Thies Lehmann**<sup>70</sup> não exalaria, na atualidade, um cheiro de mofo? Há alguns poucos anos Lehmann era

---

<sup>67</sup> Negrito meu.

<sup>68</sup> “The emergence of theatricality in areas tangentially related to the theater seems to have as a corollary the dissolution of the limits between genres, and of the formal distinctions between practices, from dance-theater to multi-media arts, including happenings, performance, and new technologies. The specificity of theater is more and more difficult to define. To the extent that the spectacular and the theatrical acquired new forms, the theater, suddenly decentralized, was obliged to redefine itself. From that time on, its specificity was no longer evident.” Tradução minha.

<sup>69</sup> Negrito meu.

<sup>70</sup> Negrito meu.

considerado um “semideus” da teoria e da práxis teatral. Quem continua, atualmente, defendendo o pós-dramático como uma solução salvadora? (TUDELLA, 2017)

**O Pós-dramático** talvez não esteja deliberadamente “ultrapassado”. Como este gênero utiliza outro paradigma como foco – o do texto –, por isso ele não pode ser aplicado neste estudo que nos propomos a realizar. Com relação à pluralidade das linguagens cênicas na atualidade, parece-nos que não há uma que predomine entre as demais. As diversas modalidades coexistem interrelacionando-se, pois, na gênese do espetáculo, elas foram utilizadas para que, no produto final, houvesse um dinamismo entre elas. Este fator aponta os atributos que conferem a **Teatralidade**, a qualquer corpo que esteja em cena, como mais eficientes que os pressupostos teóricos preconizados por Lehmann.

Quanto analisamos o modo como a Iluminação Cênica atua de maneira pós-dramática, Cibele Forjaz Simões, ao analisar a encenação *Electra com Creta* (1987, Dir.: Gerald Thomas), nos trás uma observação: "(...) Nunca tinha visto uma luz assim. Luz diretora. Luz texto. (...) O desenho da **luz no espaço**<sup>71</sup> e o roteiro da **luz no tempo**<sup>72</sup> (...). A fusão dessas imagens (...) se dava dentro de cada espectador (...)". (GUINSBERG & FERNANDES, 2017, p. 156) Esta análise, apesar de ter sido realizada no âmbito do pós-dramático, revela alguns aspectos da iluminação que nos poderão ser úteis, como por exemplo, na análise da **evolução da luz no tempo e no espaço**, aspecto contemplado no item 1.4 desta dissertação. Outra questão é que os modos de concepção, produção, criação e entendimento, bem como as formas de recepção, apreciação, leitura e interpretação, a análise e a crítica em Artes da Cena avançaram bastante de 1987<sup>73</sup> (ou de 2017<sup>74</sup>) à atualidade. Certamente temos exemplos de manifestações cênicas mais recentes que avançaram no que diz respeito aos reflexos sobre os aspectos que relatamos. O próprio grupo paulista *Teatro da Vertigem*, por exemplo, também foi citado na obra organizada por Jacob Guinsburg e Sílvia Fernandes (2017), e suas criações, desde a *Trilogia Bíblica* até outras produções mais recentes, nos trouxeram inovações que são passíveis de análise. Todavia, o Teatro Pós-dramático de Lehmann apresenta limitações justamente por privilegiar as características puramente dramáticas inerentes às diversas “linhas dramáticas” que compõem a obra cênico-espetacular.

---

<sup>71</sup> Negrito meu.

<sup>72</sup> Negrito meu.

<sup>73</sup> Ano de estreia do espetáculo de Gerald Thomas.

<sup>74</sup> Ano de publicação do artigo de CibeleForjaz.

Na atualidade, podemos citar como exemplo a obra *La Burla* (BONFITTO, 2023), cocriada, performada e dirigida por Bibi Dória e Bruno Brandolino. A peça é o resultado de uma pesquisa que mobiliza perguntas que correspondem tanto a um pensamento coreográfico, quanto a um desenvolvimento ficcional. Segundo Bonfitto (2023), esta criação investiga relações possíveis entre movimento e ficção. (BONFITTO, 2023) Este é um bom exemplo de manifestação cênica onde há um hibridismo entre teatro e dança, para além de Pina Bausch. Já abordamos este assunto à luz dos critérios para a análise de espetáculos preconizada por Pavis (2011) na introdução desta dissertação. Com efeito, esta dinâmica entre coreografia e atuação pode encontrar campo mais fecundo nos estudos de **Féral** (2002), quando comparamos à abordagem de **Lehmann**. Analisar os movimentos corporais, as ações físicas e as expressões vocais dos performers como espécies de “dramaturgias” é algo bem abstrato, convenhamos. Tentar criar estes elementos do espetáculo **segundo os postulados e pressupostos pós-dramáticos** aumenta consideravelmente as possibilidades semânticas, podendo alargar a “distância” entre aquilo que o performer quer “dizer” e o que o espectador está “apreendendo”. Percebam que, até para construir as últimas frases deste texto que escrevo, meu discurso tornou-se bastante “nebuloso”.

De fato, o conceito de **Teatralidade**, segundo **Josette Féral** (2002), é mais adequado para analisar o trabalho do performers do espetáculo *La Burla* (BONFITTO, 2023), talvez porque a estudiosa francesa conseguiu mapear as características semânticas, semióticas e dialógicas do objeto/coisa que está em cena a fim de ser **teatralizado**. Tais aspectos podem ser transpostos a fim de analisarmos o trabalho da atriz e do ator. Além disso, Féral nos mostra que o modo de manipular um objeto é determinante para sua **teatralização**. Ora, os octantes “manipulam”, estando em cena, seu corpo e sua voz. O professor Eduardo Andrade (2019) mostrou-nos que estas premissas elencadas por **Féral** poderiam ser aplicadas no contexto da Cenografia de forma eficaz. As grafias (HISSA & MARQUEZ, 2005) da pesquisa de Andrade (2019) poderiam auxiliar a nortear uma análise da atuação à luz de Féral (2002). Esta discussão não está no cerne, mas tangencia os assuntos aqui abordados, pois podemos vislumbrar a **teatralidade da iluminação cênica**.

Os postulados e os objetivos do **Teatro Pós-dramático**, todavia, apresentam pontos de descontinuidade e de incoerência quando aplicado a diversos elementos que constituem a encenação. Como nosso tema principal é a Iluminação Cênica, ao analisarmos as características “**luz pós-dramática**” segundo a atriz e iluminadora

cênica Cibele Forjaz (GUINSBURG & FERNANDES, 2017), constatamos esta história de luz “diretora”, de luz “texto” precisa ser observada com cautela. O que a luz permite – a iluminação cênica -, somente ela tem meios para isso. Se fiz isso bem, que maravilha. Em nossa opinião, a luz não precisa ser “diretora” no espetáculo. Ela origina e mantém a vida. A luz quer ser diretora e a diretora jamais será luz. É simples. A luz não quer ser texto porque só há texto se houver luz. (TUDELLA, 2017)

Com relação ao ato do espectador receber e interpretar a obra cênico-espetacular, Tudella prossegue afirmando que pode parecer presunção afirmar e definir como a formação do espectador dever-se-á ser realizada para que ele possa “perceber” **características pós-dramáticas** nos diversos elementos de um espetáculo. Quem pode garantir que o espectador receba de maneira adequada (?) e descreva aquilo que apreciou de forma definitiva? Talvez fossem necessários experimentos no campo das neurociências para tentar chegar a considerações tão audaciosas. (PAVIS, 2011; RANCIÈRE, 2014)

Há de se ressaltar também que a existência de um texto dramaturgico, à luz de **Féral** (2002), também não é condição para que haja **teatralidade**. Na hipótese de uma montagem nos dias atuais de um grande clássico – Shakespeare, Nelson Rodrigues ou Tennessee Williams – os textos destes dramaturgos estão presentes na expressão vocal dos intérpretes. Mas há diversos outros signos: aqueles já presentes nas didascálias, que podem ser ressignificados ou omitidos, e tantos outros, que podem ser criados pela expressão vocal e corporal dos *performers*, pela cenografia, pela trilha sonora, pela própria iluminação, pelos figurinos, pela maquiagem e pelos objetos de cena. Tudo isso, quando colocado no espaço cênico, ganha novos atributos e significados. É neste contexto em que a iluminação assume *status* de linguagem, e onde surge a figura do encenador.

Nosso intuito, reiteramos, é ampliar o campo para a análise dos demais elementos de um espetáculo. E Patrice Pavis, em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (2017), relata os propósitos de sua obra de maneira bastante esclarecedora a este respeito:

O interesse não se dirige unicamente aos espetáculos, ou ao teatro de texto com sua representação, mas a todas as espécies de ações espetaculares de encenações, de *happenings*, de performances no sentido inglês de ‘performance art’. Aos quais se acrescem as cerimônias, as festas, os rituais, tudo o que uma cultura pode produzir como manifestação, como



exteriorização, em suma, como “**performatividade**”<sup>75</sup>. (PAVIS, 2017, p. 230)

**O conceito de Teatralidade**, segundo o **professor Eduardo Santos Andrade** (2019), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e a francesa **Josette Féral** (2002), da Universidade de Quebec, postulam, portanto, que, não obstante, existem situações em que a encenação pode, até mesmo, prescindir de um texto. O Teatro, outrora designado como a “Arte do Ator”, passa a ter como elemento central o evento cênico, que é produzido através do concurso de diferentes artistas, inclusive o ator/atriz. A atuação equipara-se, em termos de importância, às demais linguagens interdependentes no interior da encenação. Os estudos de **Josette Féral** (2002) e o **professor Eduardo dos Santos Andrade** (ANDRADE, 2019) nos revelam a **teatralidade** – um novo conceito que designa a intensidade e a qualidade cênica dialógica e responsiva dos corpos, relacionando-se entre si e com os demais elementos do espetáculo, sejam eles seres humanos, objetos de cena, animais, uma cenografia não-realista ou objetos inanimados... Na tese de doutoramento do professor Eduardo, o pesquisador como o atributo da **teatralidade** está presente na cenografia.

Os objetos e as coisas adquirem **teatralidade** ao passo que sua presença em cena seja capaz de dialogar com os outros elementos da encenação, por serem semioticamente ricos e/ou serem dotados da capacidade de se resignificar. A **teatralidade** é como a **organicidade stanislavskiana**: é difícil definir. Não conseguimos reduzir este atributo ao nível do discurso, mas a condição *sine qua non* para avaliar uma atuação como “orgânica” é perceber seu “ar” de naturalidade e de espontaneidade, através do grau de coerência das respostas aos estímulos (BARBA & SAVARESE, 1995), mesmo que a cena não seja realista ou naturalista. A organicidade, que deflagra aquela justeza do ator às características da personagem e às circunstâncias dadas pelo papel, faz com que o espectador “acredite” na fábula, e auxilia a plateia a aceitar o “**pacto**” proposto pelos atores. Este “**contrato social**” entre actantes e espectadores ocorre também, por exemplo, quando diferentes atores performam a mesma personagem em momentos diferentes de sua vida – procedimento bastante corriqueiro em filmes, séries e produções televisivas, além de outros formatos de entretenimento possibilitados pela evolução tecnológica, sobretudo a internet. (FALCI & MUNIZ, 2018) Apesar de percebermos, com bastante evidência, que são três (ou

---

<sup>75</sup> O termo “performatividade” será pormenorizado adiante, utilizando-me dos estudos de Patrice Pavis (2017) e da iluminadora cênica e pesquisadora Natasha Silva (2018). Negrito meu.

mais) atores diferentes performando a mesma personagem, “**aceitamos acreditar**” que ali trata-se de uma mesma personagem – quando criança, quando jovem e, enfim, um adulto de meia-idade. Aceitamos também, sem contestar ou criticar, na personagem já idosa, caracterizada, por exemplo, por técnicas especiais de maquiagem. De maneira análoga, o modo como se coloca e manipula um determinado objeto em cena – uma coisa qualquer –, potencializam ou diminuem sua **TEATRALIDADE**. O objeto ou “coisa” colocado em cena, e a maneira como ele é manipulado, aumentam ou diminuem a possibilidade do espectador aceitar o contrato social. **Féral** (2002) e o professor **Eduardo Andrade** (2019) afirmam que a capacidade do objeto ou coisa dotar-se de um “sentido cênico” e de se ressignificar (através, por exemplo, da forma como o actante o manipula). O corpo inanimado deve ter, também, o atributo de ser polissêmico e polisemiótico. (ANDRADE, 2019; FÉRAL, 2002)

Percebemos claramente, quando uma atuação é orgânica ou não, baseando-nos em fatores por vezes subjetivos, mas também relacionados à nosso modo de perceber/receber a informação, que é toda particular. A forma de apreciar estas modalidades artísticas estão relacionadas às nossas vivências passadas e presentes, de elementos culturais aos quais tivemos contato e de aspectos educacionais – formais (institucionalizados), informais e não formais – aos quais tivemos acesso. Estas habilidades foram desenvolvidas através de técnicas adquiridas, na maioria das vezes, de modo inconsciente ou semiconsciente. Fomos submetidos também a uma espécie de treinamento, que, da mesma forma que as técnicas de leitura, podemos não tê-los percebido com tal. Do maneira análoga, o modo como se coloca e manipula um determinado objeto em cena – uma coisa qualquer –, potencializam ou diminuem sua **TEATRALIDADE**. (ANDRADE, 2019; FÉRAL, 2002)

Neste momento uma importante indagação nos ocorre: como a **iluminação cênica** adquire o atributo da **Teatralidade**? Como podemos descrever a **teatralidade da iluminação cênica**? Quais características da iluminação cênica podem ser manipuladas pelo iluminador cênico e pelos técnicos de luz para que ela adquira teatralidade. Defrontamo-nos, neste momento, com um tema que merece uma investigação futura.

No caso específico do espetáculo solo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015)<sup>76</sup>, a performer utiliza um tecido semitransparente: um dois pouquíssimos objetos de cena

---

<sup>76</sup> Dirigido pela atriz italiana Roberta Carreri, este espetáculo encerra a *Trilogia do Feminino*, junto a *Mulher Selvagem* (2010) e *O Vestido* (2013), todos produzidos pelo Núcleo de Criação Rosa Antuña. A

deste espetáculo. **A iluminação passou a ser parceira da manipuladora**, auxiliando a atriz-bailarina mineira Rosa Antuña<sup>77</sup> a **ressignificá-lo**. O próprio fato do tecido deixar que somente parte da luz atravessasse-o, guarda relação com o modo como a performer o manipula, criando imagens diferentes e passíveis de significados diversos, passíveis de serem interpretados pelo espectador no ato da percepção e da recepção das imagens. (PAVIS, 2011; RANCIÈRE, 2014)

Percebemos, portanto, a **teatralidade** de uma coisa ou objeto quando ele consegue comunicar-se, dialogar com os demais elementos da encenação, **evoluir no tempo e no espaço** e ser rico semioticamente. No próximo capítulo analisaremos como este tecido utilizado por Antuña adquire novos significados, e como a iluminação cênica auxilia nesta metamorfose. Mas **analisar a teatralidade da iluminação cênica**, como o professor Eduardo Andrade (2019) o fez no caso da cenografia, objetos de cena e adereços, é um assunto fecundo, profícuo e vislumbra trabalhos investigativos futuros, como dissemos. Talvez numa pesquisa em nível de Doutorado.

---

*mulher que cuspiu a maçã* foi o resultado de uma residência artística que Rosa realizou no Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca, no ano de 2014. (NÚCLEO DE CRIAÇÃO ROSA ANTUÑA, 2015)

<sup>77</sup> Formada pelo Centro Mineiro de Danças Clássicas (1995), com especialização no *Centro Pro Danza de Cuba* (1996) e na *Palucca Schule Dresden* na Alemanha (1998), Rosa Antuña é uma importante referência na área da dança mineira (como bailarina, coreógrafa, diretora de espetáculos de dança, assistente de direção, cocriadora de espetáculos e parceira artística de Mário Nascimento) em Minas Gerais, e mais recentemente no Teatro. Além destas duas modalidades cênicas, ela “(...) canta e toca instrumentos, habilidades que se somam para projetá-la entre as melhores bailarinas do Brasil.” (KATZ, Helena. O Estado de São Paulo *apud* NÚCLEO DE CRIAÇÃO ROSA ANTUÑA, 2015, p. 2) Ela coleciona diversas experiências como bailarina, coreógrafa e encenadora no Brasil e no exterior. Desde 2003, ela atua na Cia. Mário Nascimento como bailarina, professora e atualmente divide também a direção do grupo com este cuiabano radicado em Belo Horizonte.

## 2º sinal: OS BASTIDORES DA ILUMINAÇÃO CÊNICA E A FORMAÇÃO DO ILUMINADOR

“(...) quanto maior [for] o seu conhecimento técnico, mais asas você dá a sua criatividade.”

(Aurélio de Simoni, iluminador cênico carioca)

Produzimos o presente capítulo com o intuito de estabelecer relações possíveis entre a formação do iluminador e sua especialização ao longo da carreira, abordando desde o contexto brasileiro moderno e contemporâneo até chegarmos à Iluminação Cênica em Minas Gerais.

Neste campo, a explicação para a estreita relação entre prática profissional e ensino/aprendizagem é que, como a criação de cursos profissionalizantes em iluminação cênica no Brasil é uma iniciativa relativamente recente, o trabalhador – durante muito tempo, e na atualidade, em alguma medida –, acabou tendo que adquirir os conhecimentos, as habilidades e as técnicas necessárias à profissão depois de já estar em exercício na função. É possível verificar que este costume acontece em muitas profissões aqui no Brasil. Algumas das causas são a industrialização brasileira, que ocorreu de forma tardia; a precariedade das condições de trabalho; um Sistema Educacional deficiente, sobretudo no que diz respeito à Educação Básica e ao Ensino Técnico/Profissionalizante; e à descontinuidade das políticas culturais, sobretudo a cada troca de representante (refiro-me não só aos representantes políticos eleitos, mas também os partidos e coligações que chegam ao poder). Acreditamos que uma melhor estruturação do setor artístico brasileiro – que inclui uma melhor definição de critérios para a distribuição de verbas públicas e iniciativas para a valorização da Arte, da Cultura e do profissional que a elas se dedica, seja ele técnico ou artista –, auxiliaria a sanar as deficiências.

Esta condição faz com que a relação de ensino/apredizagem na modalidade mestre/aprendiz tenha sido um *modus operandi* contumaz em todo o país. Esta foi a constatação a qual chegou a pesquisadora Fernanda Souza (2018) no contexto carioca, e foi registrada em sua dissertação, que aborda três gerações de iluminadores do Rio de Janeiro, em que um foi aprendiz do outro. A pesquisadora entrevistou, não só os três iluminadores que representam estas “escolas”, mas também alguns de seus discípulos, que, antes de trabalhar profissionalmente com iluminação cênica, fizeram estágio com um deles. Através de fartos exemplos em Minas Gerais, que apresentaremos ao longo

deste texto, constataremos que o formato de ensino/aprendizagem que utiliza o sistema mestre/aprendiz sempre esteve presente também aqui em Minas Gerais, contribuindo para a formação do iluminador cênico e do técnico de luz, constituindo um formato pedagógico que merece análise, devido à enorme frequência com a qual ele ocorre. Mesmo em cursos formais, por exemplo aquele em nível médio-técnico-artístico-profissionalizante, parte considerável deve ser destinada a atividades práticas, mesmo porque há conhecimentos que só podem ser transmitidos na prática, porque somente ali, naquele espaço o professor pode ensinar e os alunos aprenderem. Apesar de certos assuntos, tais como Anatomia do Movimento, Nomenclatura Francesa utilizada no *Ballet Clássico*, História das Artes das Cenas e Eletricidade, auxiliarem os professores das disciplinas práticas, uma escola que se presta a formar bailarinos ou iluminadores cênicos não pode prescindir daquela carga horária dedicada ao professor mostrar com é feito um *plié* (ou um *Grand Battement*) e os estudantes de Dança praticarem, ou o tempo e o “mão na massa” destinado à Prática de Montagem da Iluminação Cênica de um espetáculo pelos futuros iluminadores.

Este *modus operandi*, na verdade, acontece em diversos outros setores profissionais no Brasil, talvez devido à nossa industrialização tardia, à precariedade do trabalho e da Educação, dentre inúmeros outros fatos. Estas características, associadas à descontinuidade de políticas culturais, sejam públicas ou privadas, que deveriam ser norteadas por diretrizes realmente adequadas ao setor, contribuiriam sobremaneira para a estruturação do setor artístico brasileiro como um todo, conferindo todo o suporte necessário a esta classe fundamental ao desenvolvimento da nação.

Existem pouquíssimos cursos em nível médio-técnico-artístico-profissionalizante no Brasil, não só sobre a iluminação cênica, mas sobre todos os outros ramos técnico-artísticos necessários às artes da cena. Cursos de graduação e pós-graduação específicos sobre o assunto inexistem, apesar de que, no devido momento, refletiremos, pautando-nos nos pressupostos definidos para o sistema educacional brasileiro, se há realmente a necessidade de cursos nestes níveis versando sobre este assunto.

Imbuído do desejo de cartografar os bastidores da cena no Brasil, pautando-nos nos estudos de Renato Cohen (2001), relacionando-os à formação do profissional em iluminação cênica, iniciarei este capítulo focalizando a Iluminação Cênica no contexto do Teatro Brasileiro, do Modernismo à contemporaneidade. A escolha não foi fortuita, pois a lâmpada elétrica chegou ao Brasil nesta época. Na sequência, abordarei como se

deu, ao longo do tempo, as relações de ensino/aprendizagem que preparam o profissional a dedicar-se à iluminação de um espetáculo.

Segundo Maria da Glória Gohn (2006), as relações de ensino/aprendizagem podem dar-se de maneira **formal**, **informal** ou **não formal**:

A educação **formal**<sup>78</sup> é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a **informal**<sup>79</sup> como aquela que os indivíduos aprendem durante seus processos de socialização – na família, bairro, clube, amigos etc. –, carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação **não formal**<sup>80</sup> é aquela que se aprende no mundo da vida, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas (GOHN, 2006, p. 28)

Um curso de Iluminação Cênica oferecido por uma instituição formal de ensino é, portanto, classificado como **educação formal**. Já o formato mestre/aprendiz classifica-se como **não formal**, mas é preciso salientar que “classificar” significa simplificar a análise. O estudo das características da educação **informal** para a aprendizagem da Iluminação Cênica é um tema que necessita de uma reflexão mais verticalizada. Ela estaria relacionada à transmissão de conhecimentos de pai para filho, por exemplo? Não estou totalmente seguro quanto à classificação de estágio e a relação mestre/aprendiz. Um curso de Iluminação Cênica oferecido pelo serviço de extensão de uma instituição, tem algumas das características que Gohn (2006) descreve como as inerentes à educação **informal**. Usando de simplificação, enquadremos o estágio e a relação mestre/aprendiz como educação **não formal**.

Em seguida, relatarei como deu-se minha formação e minha trajetória acadêmica e profissional que transformou-me num iluminador cênico. Muitos fatos que relatarei justificam meu interesse inicial pelo tema. Finalizo este tomo relatando como deu-se minha emancipação, ou seja, como eu deixei de ser aprendiz (estagiário, estudante e participante de cursos e oficinas sobre iluminação cênica) para tornar-me iluminador cênico e técnico de luz.

## 2.1. Apontamentos sobre a Iluminação Cênica no Teatro Brasileiro

A trajetória da iluminação cênica no Brasil como um dos elementos da cena com um certo grau de autonomia, como já dissemos, coincide com o advento do chamado

---

<sup>78</sup> Negrito meu.

<sup>79</sup> Negrito meu.

<sup>80</sup> Negrito meu.

**Teatro Brasileiro Moderno.** O evento que demarca<sup>81</sup> o início do Modernismo Teatral aqui no Brasil foi a estreia do espetáculo *Vestido de Noiva*, em 1943, na cidade do Rio de Janeiro – uma montagem do grupo amador **Os Comediantes**<sup>82</sup> do texto de Nelson Rodrigues. (RODRIGUES, 1981) Quem assinou a cenografia foi o multi artista Tomás Santa Rosa (1909-1956)

**Figura 11 - Foto que revela a cenografia, assinada por Tomás Santa Rosa, da montagem de *Vestido de Noiva* realizada por Ziembinski. Fotógrafo desconhecido. Os atores e atrizes não tiveram seus nomes divulgados junto a esta fotografia.**



Fonte: <<https://www.pinterest.es/pin/564498134540277904/>>.

A opção dramaturgica, aparentemente anti aristotélica, de localizar as ações cênicas em três planos – realidade, alucinação e memória – é, de fato, inovadora<sup>83</sup>, mas aquilo que podemos ressaltar como determinante para tamanho sucesso alcançado por esta montagem foi o trabalho de Zbigniew Ziembinski que, segundo os créditos, assinava a encenação e a iluminação:

<sup>81</sup> Da mesma forma que o surgimento da iluminação elétrica inaugura o Teatro Moderno europeu (e, por conseguinte, estadunidense), segundo Jean-Jacques Roubine (1998).

<sup>82</sup> O grupo **Os Comediantes** fazia oposição ao dito “teatro comercial”, engendrando novos conceitos técnicos e estéticos. (SOUZA, 2018, p. 17)

<sup>83</sup> Para maiores detalhes, consultar a dissertação de mestrado da iluminadora cênica e diretora teatral Telma Chaves Fernandes – *Vestido de Noiva: um texto escrito no espaço* – defendida na Faculdade de Letras da UFMG no ano de 2005.

Dotado de relevante conhecimento técnico e artístico, esse polonês representou um diferencial nas artes cênicas cariocas, sobretudo na iluminação. Posteriormente registraram-se os primeiros suspiros de independência da iluminação cênica, protagonizado por alguns profissionais entre as décadas de 1940 e 1970. (SOUZA, 2018, p. 12)

Além do polonês Ziembinski e do italiano Gianni Ratto<sup>84</sup>, este chegando a São Paulo e aquele ao Rio de Janeiro, diversos outros artistas da cena, poloneses e italianos, vieram para cá e fazem parte do início do Teatro Moderno Brasileiro. (SOUZA, 2018) A imigração respeitava um certo padrão: os poloneses chegavam no Rio enquanto os italianos aportavam em São Paulo. Obviamente, estes profissionais agregaram qualidades as artes da cena no Brasil, mas atribuir a eles a modernização do Teatro Brasileiro é um errôneo pensamento eurocentrado.

Não podemos nunca nos esquecer do brasileiro e afrodescendente Tomás Santa Rosa. Ele foi cenógrafo, artista visual, ilustrador, pintor, gravador, professor, decorador, figurinista, crítico de arte e *designer*. (ITAÚ, 2001) Este “(...) sujeito histórico afro paraibano, no contexto do pós-abolição (...)”, segundo Thiago Brandão da Silva (2016), se destacava em qualquer uma destas funções e foi uma figura-chave para o movimento modernista em diversas modalidades artísticas no Brasil. Além do projeto cenográfico da montagem de Ziembinski, Santa Rosa foi eternizado pelo imenso legado, mas pouco divulgado e reconhecido. De fato, seu trabalho e sua importância como artista preto brasileiro, de enorme envergadura e qualidade estética e poética, foram, de alguma forma, “invisibilizados”, provavelmente pela xenofobia e pelo racismo estrutural. Este, com toda certeza, é um caso clássico de invisibilização. Retornaremos a este processo excludente, com maior aprofundamento, no momento oportuno deste texto. “No teatro, [Santa Rosa] produziu dezenas de cenários, incluindo [outras] peças de Nelson Rodrigues, óperas de Camargo Guarnieri e bailados de Villa-Lobos.” (ITAÚ, 2022) Percebemos aqui um fato que pode ser um indício de racismo, um racismo que desvaloriza, e que, conseqüentemente, “invisibiliza”. Discutiremos melhor, no devido momento, as formas de “invisibilização”, e a suposta relação com o racismo, dentre outros fatores catalizadores da desvalorização do trabalho de quem está nos bastidores.

*Vestido de Noiva* demarca o surgimento da necessidade, no Brasil, desta abordagem em que a iluminação cênica passasse a ser um elemento proativo nas artes cênicas. A experiência europeia de Ziembinski contribuiu sobremaneira para que este amadurecimento ocorresse em terras brasileiras. “Antes da chegada do polonês no

---

<sup>84</sup> Diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, escritor e ator italiano.



Brasil, a luz era usada apenas para tornar os atores e o cenário visíveis, sem muita preocupação estilística ou estética.” (BRITO, 2007, p. 7). De fato, a experiência do polonês foi bastante fecunda em por aqui. Mas tentemos imaginar quais foram as primeiras informações utilizadas por Ziembinski para criar a luz desta montagem. Obviamente, a configuração cenográfica espacial – em que coexistiam três planos distintos de atuação, repercutiu também na criação de luz. Já ressaltamos, na introdução deste trabalho, que a cenografia é a linguagem do espetáculo que talvez tenha uma relação mais íntima com a iluminação. No caso de *Vestido de Noiva*, a performance da luz ocorria sobre a cenografia criada por Santa Rosa. Portanto, a cenografia sempre influencia a **performatividade da luz**. Concluimos que, além de Ziembinski, Santa Rosa também se preocupou, não apenas com a visibilidade das cenas daquela montagem, mas também com a visualidade de cada uma delas.

Há que se discutir se a montagem de *Vestido de Noiva* realizada pel’Os Comediantes representa realmente o “marco zero” do modernismo teatral brasileiro. Este evento demarca a consolidação da cena moderna no Brasil – um marco simbólico – pois a encenação de *Vestido de Noiva* inovava ao jogar por terra as “certezas” aristotélicas. (ARISTÓTELES, 1987) Esta peculiaridade exigia inovações, também, na criação e montagem do aparato luminotécnico. Mas outras encenações, como *Amor*<sup>85</sup>, de Oduvaldo Vianna Filho, e diversas comédias, já deflagravam inovações na criação e na operação da iluminação. A transição que culminou com o surgimento do Teatro Moderno Brasileiro foi lenta, gradual e iniciou-se em fins da década de 1920. Este movimento só se consolidaria em fins da década de 1960. Mas procedimentos “antimodernos”<sup>86</sup>, ainda apegados a uma tradição em que a iluminação era responsável apenas pela visibilidade da cena, perduraram até a década de 1950 (MOTTA, 2012 *apud* SOUZA, 2018, p. 20), até que o modernismo teatral se consolidasse de vez por aqui. O **Teatro de Arena**<sup>87</sup>, em São Paulo, por exemplo, que se apropriou de uma arquitetura teatral baseada na arena, onde a relação palco-plateia requer mais cuidado que a

<sup>85</sup> Montagem realizada no Rio de Janeiro, cuja “(...) cenografia foi construída em dois planos arquitetônicos e algumas áreas de ação, obrigando a luz a acompanhar a divisão espacial, introduzindo inovações em seu emprego rotineiro e trazendo para a cena nuances de tridimensionalidade e volume.” (MOSTAÇO, 2001, s.p. *apud* SOUSA, 2018, p. 20)

<sup>86</sup> A palavra “anti moderno”, aqui, refere-se a reminiscências do simbolismo e do realismo/naturalismo no teatro brasileiro, além da influência da França, através da *Comédie-Française*.

<sup>87</sup> Um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros que surgiram entre as décadas de 1950 e 1960. O **Arena** foi inaugurado em 1953 e representou uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro. Sua principal característica foi o palco no formato de circunferência. O **Teatro de Arena** atuou na cena brasileira até 1972.

disposição *a la italiana*, por tratar-se de uma disposição circular do palco, requeria um profissional bem preparado para criar e coordenar a iluminação cênica (SOUZA, 2018), portanto a montagem não poderia prescindir de um iluminador experiente.

O **Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)**, o grupo **Opinião**<sup>88</sup> e a escola de teatro **O Tablado**<sup>89</sup> também auxiliaram nesta emancipação da iluminação cênica como um elemento do espetáculo com certo grau de autonomia. “A iluminação, primeiramente vinculada às atribuições do diretor, do cenógrafo ou coreógrafo, transformou-se num setor especializado da produção.” (CAMARGO, 2012, p. 22) Além disso, outros desafios inerentes a espetáculos onde as novas diretrizes pedagógicas e a necessidade da experimentação (com no caso do **TBC** e d’**O Tablado**) reconfiguraram o Teatro Brasileiro Moderno, e forçosamente contribuíram para esta emancipação.

Este estímulo à preocupação com a visualidade da cena iniciou no Rio de Janeiro durante o período do Teatro Brasileiro Moderno. Esta cidade era a capital do país na época e, conseqüentemente, todas as inovações, reflexões e tecnologias chegavam ao Brasil pelo Rio. As primeiras iniciativas para se controlar a iluminação cênica foram possíveis graças à instalação da iluminação a gás a partir de 1854, com a criação da Companhia de iluminação a gás que, uma década mais tarde, passou a ficar a cargo da companhia inglesa Rio de Janeiro *Gas Company Limited*. (CAMARGO, 2012) A utilização da luz elétrica, e sua subsequente dimerização, também ocorreram em terras brasileiras, com algumas décadas de atraso.

Estas descobertas científicas e tecnológicas não nasceram fortuita e abruptamente, pois o caminho percorrido foi lento e gradual. Desta forma, os edifícios teatrais passaram a necessitar de um novo profissional que aqui chamo de **eletricista cênico**, um especialista em eletrotécnica trabalhando em prol de montagens cênicas. Com o tempo, este profissional passou a ser um colaborador imprescindível às artes da cena, mas seu valor nunca foi devidamente reconhecido. Obviamente existe uma explicação e os motivadores para que esta falta de reconhecimento. Com vistas a corrigir este mal hábito, responder a estes questionamentos, e refletir sobre este mecanismo de opressão **é um dos objetivos primeiros deste trabalho.**

---

<sup>88</sup> Grupo carioca que centraliza, nos anos de 1960, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular.

<sup>89</sup> O Tablado é uma escola que forma atores de teatro no Rio de Janeiro desde 1964. Com aulas ministradas no palco – um diferencial importante para quem estuda artes cênicas –, O Tablado tem como diretriz a aprendizagem e a prática das técnicas de improvisação, através do método desenvolvido pelo francês Charles Dullin e adaptado, no Brasil, por sua discípula Maria Clara Machado, idealizadora e diretora da escola.

Souza aponta algumas poucas exceções ao afirmar que o:

(...) Teatro Brasileiro de Comédia foi responsável pelas principais montagens da década de 1950, como, por exemplo, *A Dama das Camélias*, dirigida por Luciano Salce, que contou com o auxílio do eletricitista Joaquim Pesce, e *Mary Stuart*, encenação de Ziembinski, que registra na sua ficha técnica o eletricitista Aparecido André, profissional competente que muito contribuiu para o êxito das encenações realizadas pelo TBC<sup>90</sup>. (SOUZA, 2018, p. 21)

Percebemos, neste trecho, a preocupação de fazer menção ao eletricitista.

Desta maneira, o diretor do espetáculo, ao chegar a um novo teatro, informava ao eletricitista cênico quais eram as necessidades estéticas e este, baseando-se nas limitações técnicas do espaço e dos equipamentos, servia aquele da melhor maneira possível e “(...) montava o equipamento atendendo à estética do diretor.” (SOUZA, 2018, p. 9)

Esse processo de modernização das salas de espetáculos teatrais ocorre numa grande escala na Europa, onde ao fim do século XIX, os teatros já estavam utilizando iluminação elétrica em sua grande maioria. Essa adaptação à lâmpada elétrica aconteceu de forma mais lenta no Brasil. No Rio de Janeiro, já se encontram algumas casas de espetáculo com luz elétrica em fins do século XIX. (BENEVIDES, 2011, p. 14)

O cenógrafo e diretor de arte José Dias é mais preciso: ele nos informa que, em 09 de fevereiro de 1888, foi inaugurada a luz elétrica no Teatro Lucinda, na cidade do Rio de Janeiro, pelo sistema *Julien*, movido por um pequeno gerador a vapor, por ocasião da estreia da opereta *O capelinho vermelho*, de Blum e Touché, musicada por Gastão Serpette (DIAS, 2012)

Esta paulatina, porém lenta, valorização da iluminação cênica repercutiu nas relações de trabalho e ajudou a reconhecer os primeiros iluminadores brasileiros. Concluimos, portanto, que, “(...) assim como o encenador, o iluminador<sup>91</sup> é um artista que surge junto com o teatro moderno (...)” (SOUZA, 2018, p. 14), bem como a necessidade de conhecimentos técnicos, que foram sendo adquiridos de maneira **informal** ou **não formal**. (GOHN, 2006) Mas o técnico de luz continua sendo um profissional de suma importância para uma montagem cênica, e provavelmente já existia desde que a lâmpada elétrica chegou ao Brasil.

<sup>90</sup> O Teatro Brasileiro de Comédia foi uma companhia paulistana fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari (1898-1966), que importou diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro. Nota de rodapé minha. Negrito meu.

<sup>91</sup> Iluminador cênico, segundo nossa opção.

As menções aos nomes de iluminadores e técnicos de luz, estes últimos em menor medida, nos programas dos espetáculos foram paulatinamente surgindo e os críticos da época, como Paschoal Carlos Magno, J. B. de Paula, Van Jafa, Bárbara Heliadora, Mário Nunes, Yan Michalski, João Antônio, Ronaldo Miranda, Ana Clara Machado e Flávio Marinho começaram a se referir a eles em importantes jornais, tais como o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil* e a *Tribuna da Imprensa*, todos do Rio de Janeiro. (SOUZA, 2018) Fernanda Souza (2018), analisando o contexto carioca, nos mostra que já existia, por parte da crítica especializada, o procedimento ético de divulgar os profissionais dos bastidores, conferindo-lhes visibilidade. Mas esta prática é comum e difundida em todo um país, de dimensões continentais, como é o Brasil? Esta divulgação é constituída de regras, para que a menção possa retratar de maneira fiel o trabalho neste setor? Existem maus hábitos que repercutem negativamente no efeito produzido por esta primeira iniciativa? É o que iremos tentar descobrir. Mas podemos adiantar que uma das primeiras iniciativas é o cuidado de reconhecer o trabalho de TODOS destes agentes invisíveis na ficha técnica, EM QUALQUER MÍDIA EM QUE ELA FOR DIVULGADA. Seja no programa físico ou em divulgações na internet.

Jorginho de Carvalho, um dos pioneiros da iluminação cênica no Brasil, segundo Yan Michalski (SOUZA, 2018), começou sua carreira como estudante de teatro d'O Tablado, ou seja, os conhecimentos iniciais que ele adquiriu são aqueles relativos ao trabalho do ator. Depois disso, ele se interessou e dedicou-se à iluminação, assinando a criação de luz de importantes espetáculos da casa, como *Pluft, o fantasma*, *A menina e o vento* e *O cavaleiro azul*.

**O Tablado** também contribuiu peremptoriamente como precursor de publicações em língua portuguesa que versam sobre a iluminação cênica, através da revista *Cadernos de Teatro*. A partir de sua segunda edição, em 1956, ela traz importantes informações a este respeito, redigidas por Hamilton Saraiva e o electricista da escola, Carlos Augusto Nem. (SOUZA, 2018, p. 30)

Fernanda Souza (2018) afirma que Jorginho de Carvalho foi o pioneiro na Iluminação Cênica Brasileira porque participou da formação de inúmeros iluminadores e na regulamentação das funções do iluminador cênico, do técnico de luz e do electricista<sup>92</sup>, garantindo-lhes DRT's<sup>93</sup>. Além do mais, Jorginho foi laureado com os mais

---

<sup>92</sup> Segundo Priscila Nascimento (2022), a opção dos SATED's brasileiros em discriminar apenas duas profissões dentro das artes da cena – o técnico e o artista –, desvaloriza a classe. Dentro da profissão “artista”, estão as funções “iluminador”, “cenógrafo”, “figurinista”, “ator/atriz”, etc. Já a profissão

importantes prêmios brasileiros, como *O Mambembe*, *Molière* e o *Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte* (APCA).

Aurélio de Simoni (SOUZA, 2018, p. 93), relata que, na “(...) época em que ele [Jorginho] começou, os diretores eram os responsáveis pela iluminação das peças, então ele decidiu assumir o papel de criador de iluminação. Ele foi aprendendo na prática, desenvolvendo o trabalho técnico e ganhando [a] confiança dos diretores por seu potencial criativo com o uso da luz. Ele foi bandeirante.” (SOUZA, 2018, p. 93) Mas este processo relatado por Aurélio de Simoni ocorreu de forma bastante paulatina, pois estava sujeito a adversidades técnicas, humanas e institucionais.

A dissertação de Fernanda Souza (2018) também deflagra, através de entrevistas, os procedimentos e as posturas esperadas de um iluminador cênico em sua rotina. Marcos Azzurro (SOUZA, 2018, p. 115), por exemplo, ressalta que o iluminador deve se preocupar com as especificidades técnicas do espaço onde irá trabalhar: “(...) [q]uantos canais de *dimmer*, tipos de tomada, quantas linhas elétricas no palco...” Ele prefere assistir primeiramente a leitura da peça, depois ter uma conversa com o diretor para, enfim, assistir ensaios e fazer anotações sobre as ideias que vão surgindo. (SOUZA, 2018, p. 116) As cores, para ele, são para pintar um quadro em branco. Este quadro em branco são a cenografia e os figurinos. (SOUZA, 2018)

Já para Jorginho de Carvalho (SOUZA, 2008, p. 89), o processo de criação envolve diversos aspectos: “(...) [c]onhecer o texto, conhecer a equipe de criação, informar-se sobre as condições técnicas do espaço onde a peça será encenada, verificar o equipamento disponível, entre outros detalhes, são de igual importância.

A demanda cênica exigiu desenvolvimento tecnológico e isto reverbera na formação do iluminador. Ele deve sempre reciclar-se para que possa usufruir, da melhor maneira possível, das possibilidades que um novo equipamento pode oferecer. A lâmpada criada por Edison era incandescente, que dissipava muito calor

---

“técnico” engloba o “operador de luz”, o “operador de som”, o “operador de maquinário”, etc. Parece-nos mais prudente classificar estas “funções” como “profissões”. Esta atitude valorizaria nossa classe. A função do eletricitista cênico caiu em desuso para dar lugar ao técnico de luz e ao iluminador cênico, na acepção que utilizamos para nos referirmos àquele profissional do início do século XX no Brasil. Mas um técnico em eletricidade continua a trabalhar nos teatros, junto aos técnicos de luz, devido aos seus avançados conhecimentos eletrotécnicos e aos riscos oferecidos pela manipulação da eletricidade. Esta demanda de profissionais do palco ocorre, pela minha experiência, pelo menos no contexto do Grande Teatro Palácio das Artes, local onde realizei meu estágio e serve, portanto, como referência para mim.

<sup>93</sup> Esta sigla significa “Delegacia Regional do Trabalho”. Na prática, ele é um registro profissional realizado pelo Ministério do Trabalho, que é autorizado pelos SATED’s a fornecê-lo ao técnico ou ao artista.

desnecessariamente. Posteriormente foi criada a lâmpada fluorescente, que é mais eficiente. Na atualidade, os refletores produzidos a partir de lâmpadas de LED (figura 19) reduziram o gasto energético a quase nada. Ressalta-se ainda os modernos *moving lights* (figura 20), que variam a cor e o tom da luz, a abertura e a direção de propagação dos feixes de raios luminosos.

**Figura 12 - Refletor LED. Fotógrafo não informado.**



Fonte: *Google Imagens*.

**Figura 13 - Moving light. Fotógrafo não informado.**



Fonte: *Google Imagens*.

Já Aurélio de Simoni (SOUZA, 2018) faz uma colocação bastante importante: ao nos alertar que um bom iluminador deve ter criatividade, sensibilidade e técnica, ele ressalta que a técnica é a única que se pode ensinar. Com relação à ordem com que os procedimentos são agendados, desde o convite para criar a luz do espetáculo até que ela esteja “pronta”, a opção por assistir um ensaio antes qualquer conversa com o diretor foi unânime e entre os entrevistados por Fernanda.

Outra importante questão mencionada em Souza (2018) é a (des)valorização do profissional da iluminação cênica. Ela começa a abordar este assunto fazendo considerações inerentes às organizações sindicais que representam estes trabalhadores.

Os entrevistados de Fernanda – tanto os mestres quanto os aprendizes – são unânimes em apontar a cidade de São Paulo como aquela que mais respeita os profissionais da iluminação cênica, isso em comparação com cidades como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, não apenas no que se refere a um sindicato mais atuante, que exige o pagamento dos valores tabelados por dia de trabalho (comumente chamado de “diária”), mas também no que tangem às condições dos espaços.

Segundo Roberto Gill Camargo (2012), Pillow conta que, no início, a iluminação ficava a cargo do diretor do espetáculo, sobretudo na Inglaterra, e sob a responsabilidade do cenógrafo, principalmente nos Estados Unidos. Mas, devido à complexidade do ofício, iniciou-se um movimento, uma demanda por um profissional responsável pelo (*theatre* ou *stage*) *lighting design*.

O primeiro estudo sistemático sobre iluminação cênica apareceu nos Estados Unidos em 1932, com a publicação de *A method of Lighting the Stage* (Método para Iluminar o Palco), de Stanley McCandless, de Yale University School of Drama, considerado por muito tempo uma das principais referências para os iluminadores, pesquisadores e *lighting designers*. (CAMARGO, 2012, p. 26)

Agora, passemos a analisar mais a fundo o contexto mineiro, nossa terra. Em Minas Gerais, os eletricitistas cênicos foram também inexorável e paulatinamente dando lugar aos iluminadores cênicos e aos técnicos de luz. E este movimento de especialização é comum a diversos ofícios. Obviamente, quanto mais nos aprofundamos numa vertente, nos distanciamos do olhar generalista. Mas ambos os aspectos são importantes. Segundo o cenógrafo brasileiro José Dias (DIAS, TUDELLA, 2017), cada “pessoa do teatro” deve ser especialista em algo e aprendiz nos demais. Esta habilidade em transitar entre a análise do todo e a síntese, parte por parte. Então, esta habilidade profissional em dominar, mesmo que somente os princípios básicos toram um profissional dos bastidores da cena aptos à arriscarem a trabalharem na gênese de outro componente da encenação, para além daquela outra parte da apresentação cênico-espetacular em que este profissional é especialista. Quem começou a interessar-se pela criação de luz para os espetáculos em que trabalhava como diretor, encenador, cenógrafo e/ou figurinista foi Raul Belém Machado. Fernanda Souza ressaltou esta mesma iniciativa no trabalho dos cenógrafos Benet Domingo e José Bertelli no Rio de Janeiro. (SOUZA, 2018, p. 35) Este cuidado dispensado por Raul Belém à iluminação de um espetáculo talvez tenha sido um dos primeiros estímulos, na História do Teatro Mineiro, para que este assunto constituísse um ramo de conhecimento e para que esta função fosse delegada a um profissional com conhecimentos, habilidades e competências para este fim.

Nesta época, em que a iluminação cênica passou a ser entendida como uma linguagem com certo grau de autonomia, apesar do intercâmbio e do diálogo com as demais linguagens inerentes à cena, alguns coreógrafos e encenadores começaram a se arriscar a assinar a iluminação de seus espetáculos, como o coreógrafo Mário Nascimento às vezes faz na atualidade da cena mineira e manauara, através dos espetáculos de sua companhia homônima e do CDA. Já trabalhei com Mário criando a luz e excursionando junto à companhia por diversas cidades brasileiras, em ocasião da turnê nacional do espetáculo *Zhu* (2015). Pude perceber que, além de diretor, encenador, coreógrafo e bailarino do espetáculo, Mário tinha um cuidado todo especial com os demais elementos da encenação, tais como os figurinos<sup>94</sup> e a criação de luz, que assinei em coautoria com ele.

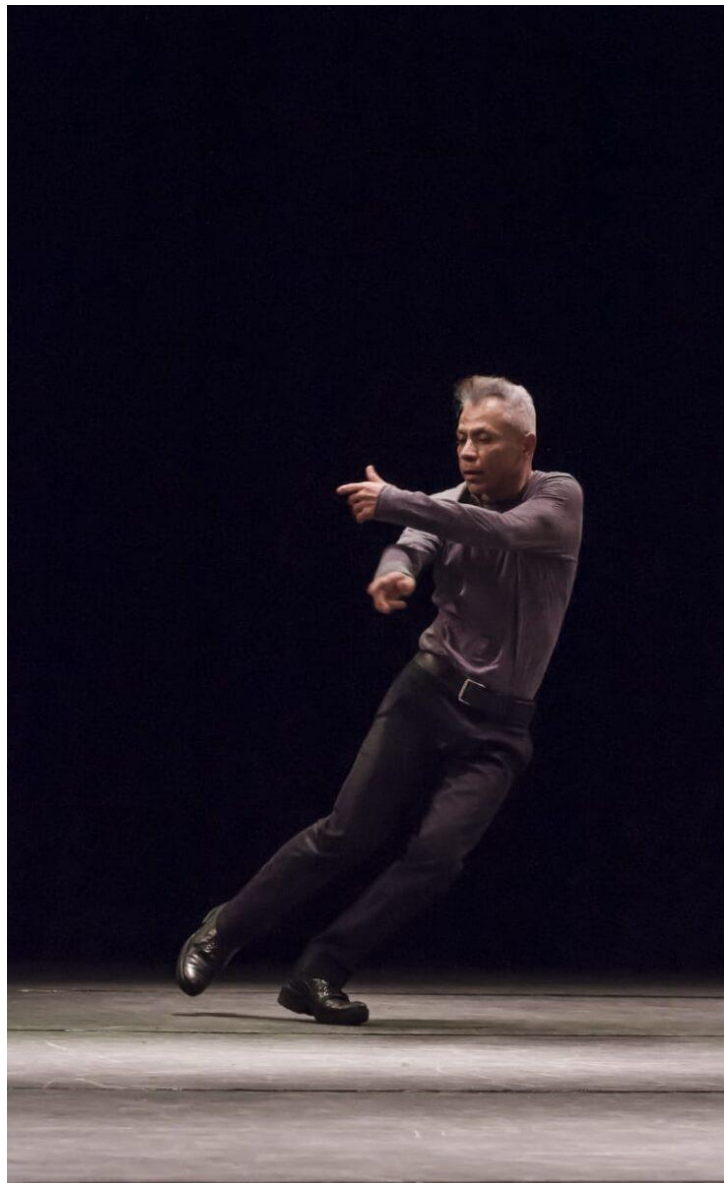
Esta discussão sobre a autoria ou a coautoria de um projeto de iluminação cênica merece alguma reflexão: mesmo que a criação de luz seja feita por um artista que não seja o diretor (ou encenador), o iluminador cênico está a serviço do espetáculo. Apesar de todos os efeitos, movimentos, recortes, cores e tons escolhidos para iluminar o espetáculo, além das atmosferas e contrastes que a iluminação pode produzir, todas estas características da iluminação de um espetáculo devem amalgamar-se através de um conceito. Como dissemos, *Zhu* significa “bambu”, em mandarim. A composição coreográfica inspirou-se no fato de que este material é, simultaneamente, muito forte e bastante flexível, como já dissemos. Estes atributos foram investigados pelos bailarinos através de improvisações e de outras práticas pedagógicas, como o contato-improvisação, e as coreografias foram criadas através desta investigação. Eu, na condição de iluminador, também me inspirei nas cores (tons de verde e amarelo) apresentadas por este material, bem como nas sombras e penumbras criadas por uma vegetação, alternando claridade, penumbra e sombra em toda a extensão do palco em que *Zhu* (2015) estava sendo performado. Além disso, a escolha da figura geométrica chamada de losango foi escolhida por mim como um signo relacionado à cultura oriental.

---

<sup>94</sup> Os modelos “urbanos” dos figurinos, os quais o próprio Mário faz questão de selecionar, me remetem às escolhas de Pina Bausch para determinar quais serão os figurinos dos espetáculos por ela criados. Os espetáculos criados pelos dois encenadores possibilitam interessantes leituras e interpretações por parte do espectador, fazendo-o identificar-se com as personas representadas pelos bailarinos. Estas leituras parecem-me estar muita atreladas à opção por indumentárias mais, digamos, “urbanas”.



**Figura 14 - Foto do bailarino Mário Nascimento no espetáculo *Zhu*. É possível perceber a alternância entre luz e sombra projetada sobre os tapetes linóleo que recobriam o solo do espaço. Fotógrafo não especificado.**



Fonte: ENCONTRO CULTURA (2022).

Mário cocriou a luz comigo e, portanto, agiu de uma maneira muito mais proativa do que se ele restringisse apenas em ser o diretor/encenador/coreógrafo do espetáculo.

**Figura 15 - O mesmo palco durante a montagem de luz.  
Foto: Sidnei Honório.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

**Figura 16 - Foto dos bailarinos Cleison Lana, Fábio Costa e Patrick Vilar em *Zhu* (2015). Fotógrafo não especificado.**



Fonte: ENCONTRO CULTURA (2022).

Não poderíamos terminar a discussão sobre a iluminação cênica no Brasil sem antes mencionar um problema que também reverbera na formação do técnico de luz e do iluminador cênico, tema que será abordado na próxima seção. Este aspecto negativo, que prejudica tanto o dia a dia do trabalho do iluminador cênico e dos técnicos de luz é

a escassez bibliográfica sobre o assunto. Muito recentemente, precisamente na transição entre os séculos XX e XXI, passou-se a refletir, estudar, investigar e publicar as descobertas de um modo mais corriqueiro.

Os professores Hamilton Saraiva e Roberto Gill Camargo podem ter sido os desbravadores brasileiros neste setor, e, de algum modo, estes dois iluminadores, dentre outros, facilitaram a chegada ao Brasil dos métodos concebidos por profissionais estrangeiros. Antes das publicações de Saraiva e Gill Camargo, tínhamos à nossa disposição poucas publicações em língua estrangeira. Na obra *Função estética da luz*, Roberto Gill Camargo analisa os processos, as reflexões e as tecnologias relacionadas à iluminação cênica, ao longo do tempo, “(...) desde os primórdios (McCandless e Jean Rosenthal) aos contemporâneos (Palmer, Pilbrow, Reid, Max Keller e outros). (CAMARGO, 2012, p. XVI) Gill Camargo, nesta obra, registra, em nosso idioma, princípios das técnicas e dos métodos desenvolvidos por estes estudiosos.

Apesar dos aspectos não formais e informais da formação do iluminador no Brasil, e da inexistência de uma tradução para o português, a prática apresentada por McCandless (1947) chegou ao Brasil através do dia a dia de trabalho e na comunicação entre os profissionais da iluminação cênica, estrangeiros e brasileiros. Este método parte de quatro propriedades da luz: intensidade, cor, forma e movimento. Ele sugere focos cruzados com diferentes intensidades para se evitar o “achatamento” da imagem, a contraluz cria uma “cortina luminosa”, o ciclorama é iluminado com vistas a compor o cenário de fundo e iluminação lateral, de modo a não interferir nas projeções.

Na atualidade, as publicações sobre a iluminação cênica têm aumentado bastante, sobretudo através das universidades brasileiras: refiro-me ao registro das pesquisas desenvolvidas pelos estudantes da pós-graduação, orientados pelos professores-pesquisadores-técnicos-artistas. Destaco aqui os professores Eduardo Tudella, Pedro Dultra Benevides e Renato Moura. Passemos agora a discutir a formação dos profissionais em iluminação cênica.

## **2.2. A formação do técnico de luz e do iluminador cênico**

É possível apreender, através da pesquisa realizada por Fernanda Souza (2018) sobre o Teatro Carioca, que, durante a prática profissional dos trabalhadores que atuam nos bastidores da cena, ocorrem diversas oportunidades de aprendizagem. Sobre a

relação mestre/aprendiz, que Fernanda Souza (2018) constatou no Rio de Janeiro, também dá-se em Minas Gerais, conforme mostraremos através de fatos exemplos, neste e no terceiro capítulo desta dissertação, pois este *modus operandi* engendrou o ensino-aprendizagem em iluminação cênica em Minas Gerais durante muito tempo. Ela torna-se menos necessária na atualidade, devido aos cursos, disciplinas, oficinas e *workshops* que paulatinamente vêm sendo criados sobre o tema. Além disso, como discutiremos mais adiante, os conhecimentos inerentes ao ofício dos profissionais da iluminação cênica podem ser transmitidos formalmente, em nível médio, principalmente, através de cursos que vêm sendo criados em instituições formais de ensino no Brasil. Mas aquele momento em que o aprendiz observa o mestre trabalhar e, aos poucos, vai entrando no “sistema”, ajudando a equipe naquilo que for necessário e possível, é muito eficaz enquanto estratégia pedagógica. A nós não restam dúvidas com relação a isto e afirmamos os benefícios desta oportunidade pedagógica baseando-nos em experiências profissionais, minha e daqueles colegas de profissão quem pude conversar sobre o assunto.

Na modalidade mestre/aprendiz, entretanto, há deficiências. Sobretudo na transmissão e discussão de assuntos teóricos e conceituais. Obviamente, um dia de montagem de cenário e luz não é o melhor momento para discutir estes assuntos. Então, não podemos simplesmente dizer que esta modalidade seja ruim, mas ela é insuficiente, da mesma maneira que uma formação apenas teórica careceria de atividades práticas de aprendizagem. A modalidade **não formal** entre mestre e aprendiz, como ocorre num estágio, pode manter-se mesmo havendo cursos médios e superiores sobre o assunto, pois ela é uma atividade complementar – autônoma, mas, ao mesmo tempo, interdependente – àquela que ocorre em instituições de ensino.

Percebemos no Brasil diversas iniciativas para institucionalizar a formação em iluminação cênica. As Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por exemplo, estimulam seus alunos a se interessarem pelos demais elementos presentes na encenação através de disciplinas optativas. (BENEVIDES, 2011) O professor que ocupa a cadeira que aborda a **Iluminação Cênica na UFBA** é Eduardo Tudella, sendo que Pedro Dultra Benevides trabalhou por algum tempo nesta instituição como professor substituto.

Há de se destacar também o trabalho de Roberto Gill Camargo como professor de Iluminação para os cursos de **graduação em Teatro** e em **Design** na **Universidade de Sorocaba (UNISO)**, em São Paulo. Roberto. Gill Camargo e Hamilton Saraiva

tornaram-se doutores e, assim, ingressaram em universidades brasileiros como professores da área de iluminação cênica. (CAMARGO, 2012) A Jorginho de Carvalho foi concedido o título de Doutor **Notório Saber**<sup>95</sup> pelos seus notórios saberes técnicos, artísticos, culturais e pedagógicos no ramo da iluminação cênica, que paulatinamente passaram a ser necessários ao corpo docente das universidades brasileiras – nos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão. Ele é **professor adjunto da UNIRIO**. (SOUZA, 2018)

Fernanda Souza (2018) analisa com maior interesse o caráter **não formal** do ensino da profissão em sua dissertação, daí o uso metafórico do termo “gambiarra”, presente no título do trabalho, que, além de ser comumente utilizado por iluminadores cênicos e técnicos de luz para designar uma extensão com ramificações onde são instaladas boquilhas para alimentar lâmpadas que se acendem simultaneamente (SOUZA, 2018, p. 12), é usado metaforicamente por Fernanda para se referir à formação do iluminador, que ocorre sobretudo na prática, numa relação mestre-aprendiz: o aprendiz se emancipa e torna-se mestre de um novo aprendiz. Esta prática, comum no Rio segundo Fernanda Souza (2018) se repetirá em outras localidades brasileiras. No devido momento ampliaremos nosso enfoque. Mas, de qualquer maneira, este hábito (com suas peculiaridades, algumas negativas) ocorre devido à carência de cursos perenes com este fim (SOUZA, 2018; BENEVIDES, 2011), além de inúmeras outras condições.

Existe mais uma acepção para a palavra “gambiarra”, que está presente nos espetáculos do grupo Tetro da Vertigem (São Paulo), dirigido por Antônio, é o uso “arrojado” ou inusitado de um utensílio, para o qual ele não foi criado, produzido ou destinado. Bonfanti assinou a criação de luz dos três espetáculos que compõem a *Trilogia Bíblica: O paraíso perdido, Livro de Jó e Apocalipse 1, 11*. Os espetáculos foram apresentados em Belo Horizonte/MG no Festival Internacional de Teatro (FIT)<sup>96</sup>, na edição ocorrida no ano de 2004. Em *O Livro de Jó*, por exemplo, os equipamentos utilizados para iluminar cada cena são dispositivos utilizados em ambientes hospitalares, por exemplo aqueles que iluminam fortemente uma cirurgia. O negatoscópio, que é constituído de um painel de luz de LED ou fluorescente branca,

---

<sup>95</sup> Vide Anexo I, que regulamenta, no caso particular da UFMG, os critérios e os procedimentos para que se solicitar e se conceder o título de Doutor Notório Saber.

<sup>96</sup> Que, apesar das adversidades, coloca Belo Horizonte na vanguarda da cena brasileira.

projetado para leitura mais precisa de exames de imagem, como raio-X e tomografias também é utilizado por Bonfanti.

A palavra pode carregar consigo, também, uma conotação pejorativa, à primeira vista, com ênfase exagerada naquilo que a o verbete alude ao referir-se a algo desleixado. Mas ela é entendida também, no trabalho de Fernanda Souza (2018), como uma solução criativa para a resolução de um problema relacionado à cena. No “(...) caso de uma profissão aprendida de maneira **não formal**, muitas vezes as soluções advêm da imaginação e da capacidade criativa do iluminador no momento (...)” (SOUZA, 2018, p. 52). Portanto, a palavra “gambiarra” nos remete também à criatividade e à invenção de um dispositivo que resolva o problema e/ou cumpra sua finalidade. De maneira metafórica, da mesma forma que uma gambiarra é constituída de diversas boquilhas e lâmpadas ligadas em série, a transmissão de conhecimentos do mestre para o seu aprendiz pode ser representada por este modelo, em que o aprendiz do primeiro é o mestre do terceiro componente desta relação pedagógica. Tanto como técnico de luz, quanto como iluminador cênico, eu adquiri os conhecimentos fundamentais às minhas funções através da relação mestre/aprendiz, ou seja, no tipo de modalidade denominada **não formal** por Gohn (2006), através de um estágio e algumas poucas oficinas. Mas percebo que o ensino institucional dos saberes inerentes à iluminação cênica seria bastante importante. Os conhecimentos imprescindíveis ao exercício das profissões ligadas à iluminação cênica, sejam eles práticos/técnicos ou teóricos, são, ambos importantes e providenciais no dia a dia do trabalho de toda a equipe de iluminação.

A disponibilidade do mestre para repassar o conhecimento é fundamental. E a grande virtude de Jorginho de Carvalho, segundo Aurélio de Simoni (que já foi seu aprendiz), é a generosidade. É de consenso geral, e fato registrado na dissertação de Souza (2018), que ele nunca negou informação a ninguém. Simoni diz ser um entusiasta de Jorginho, pois este abriu os caminhos para uma maior autonomia da iluminação cênica e do iluminador. (SOUZA, 2018) Aurélio de Simoni pensa como Jorginho: “Eu ensino tudo o que eu sei sem medo de criar cobra pra me morder, porque quanto melhor for o nível das pessoas que estão no mercado, melhor a profissão é compreendida e difundida.” (SOUZA, 2018, p. 94)

A investigação de Fernanda, realizada utilizando-se de entrevistas não estruturadas<sup>97</sup>, estudou a trajetória de três iluminadores cariocas que pertencem a três

---

<sup>97</sup> As entrevistas podem ser classificadas como estruturadas, semiestruturadas e não estruturadas.

gerações diferentes e que guardam entre si “(...) uma relação de mestre e aprendiz, pois Renato Machado foi aprendiz de Aurélio de Simoni que, por sua vez, foi aprendiz de Jorginho de Carvalho.” (SOUZA, 2018, p. 11) “[H]avia uma cadeia – ou melhor, uma gambiarra – ligando três gerações de iluminadores.” (SOUZA, 2018, p. 76) Percebemos que estas características que influenciaram a escolha de Fernanda fizeram toda a diferença no que diz respeito aos resultados obtidos. É possível, por exemplo, afirmar que cada iluminador entrevistado possui algumas características de seu mestre, mas também da geração à qual pertence, conforme relato da autora. Além do mais, a forma como a qual a emancipação ocorre, conforme relatamos, deu-se de maneira semelhante na relação entre Aurélio e Jorginho, entre Renato e Aurélio, e continua acontecendo em toda relação mestre/aprendiz que temos notícia em nossa profissão.

O ponto negativo de uma educação **não formal** em Iluminação Cênica é que não há um conteúdo programático a ser seguido, e reelaborado de tempos em tempos. Este fato faz com que o cotidiano do trabalho com a iluminação cênica seja marcado por “erros e acertos”. Ambas as dissertações; tanto a de Benevides (2011), quanto a de Souza (2018); sublinham esta característica. Mas os dois relatam também os benefícios deste modelo de ensino/aprendizagem. Fernanda Souza indica a observação como o principal fator que possibilita a aprendizagem num estágio. (SOUZA, 2018)

Mas não é preciso aprender errando o tempo todo, queimando refletores e recebendo descargas elétricas. Cursos com princípios básicos sanariam parte do problema. Devemos lembrarmo-nos que, dentre os elementos que compõem a cena, a iluminação talvez seja um dos mais perigosos. À equipe técnica são necessários cuidado, conhecimento e parcimônia. Lembremo-nos também que os perigos inerentes ao manuseio da eletricidade são extensivos aos bailarinos e atores, portanto, o iluminador ter conhecimento prévio suficiente sobre segurança do trabalho especificamente neste segmento, para que ele não coloque as pessoas em risco, é fundamental. Sem falar no trabalho em altura.

Concordamos com os argumentos de Daniel Galván, iluminador cênico entrevistado por Fernanda Souza (2018). Ele foi aprendiz de Jorginho de Carvalho e diz que, de fato, a aprendizagem baseada apenas nos erros é muito sofrida, e este sofrimento pode ser bastante minimizado com conhecimentos eletrotécnicos básicos. Jorginho de Carvalho, Aurélio de Simoni e Renato Machado, os três protagonistas do trabalho de Fernanda, concordam que “(...) a prática estaria embasada no conhecimento teórico.”

(...) “Dinamizando a aprendizagem, os danos físicos a equipamentos e os acidentes de trabalho diminuiriam consideravelmente.” (SOUZA, 2018, p. 62)

Portanto, além de cursos que profissionalizem técnicos de luz e iluminadores cênicos, conhecimentos sobre iluminação cênica devem figurar nas grades curriculares dos cursos médios e superiores de Teatro, Dança e demais Artes da Cena. Já citamos os casos da **UFMG**, da **UFBA**, da **UEMG**, dentre algumas outras. Iniciativas equivalentes podem estar ocorrendo em outras localidades brasileiras. Entretanto, verticalizar a discussão neste assunto não é um dos objetivos do trabalho aqui apresentado.

Podemos concluir, portanto, que aspectos da iluminação cênica e da operação de luz já constam nas grades curriculares de alguns cursos superiores brasileiros, mas Jorginho reclama que muitos alunos da universidade só se inscrevem na sua disciplina para acumular créditos curriculares e não porque estão realmente interessados em aprender sobre iluminação. (SOUZA, 2018) Renato Machado pensa de modo semelhante:

Acho que sou um bom professor, mas eu queria ter alunos mais interessados. Apesar de na **PUC[-RJ]**<sup>98</sup> a matéria não ser obrigatória, a maior parte dos alunos são pessoas interessadas em atuação. A parte do conhecimento técnico num curso de Iluminação Cênica é inevitável, e para o cara que quer ser ator é muito chato. Eu começo a aula do zero. Desde a estrutura do átomo. Se o cara quer ser iluminador ele tem que saber disso. Para quem quer ser ator isso é um saco. (SOUZA, 2018, p. 102)

A necessidade da formalização do ensino da iluminação cênica foi evidenciada por diversas oficinas e *wokshops* de curta duração que passaram a ser oferecidas por profissionais da iluminação cênica de modo cada vez mais frequente. (TUDELLA, 2018) Este movimento de criação de novos cursos e esta busca crescente por vagas mostra que cada vez mais pessoas estão querendo se aperfeiçoar neste ramo. É fato que cursos perenes poderiam suprir esta demanda. Foi assim que foram criados, nos últimos tempos, os cursos em nível médio-técnico-artístico-profissionalizantes no Brasil. Não é nosso objetivo mapear **TODOS** os cursos deste nível e que tratem sobre este assunto no Brasil. Por isso **escolhemos, a título de exemplo**, mencionar duas instituições brasileiras, para analisar o perfil do curso, do estudante e do egresso de um curso técnico/profissionalizante em Iluminação Cênica no Brasil. Trata-se do **curso de Iluminador Cênico** oferecido pela **Escola de Tecnologias da Cena do CEFART** e o **curso de Iluminação Cênica** da **SP Escola de Teatro**. Analisar alguns dos aspectos de

---

<sup>98</sup> Negrito meu.



cursos técnico-artístico-profissionalizantes em Iluminação Cênica com alguma profundidade parece-nos importante para nossa investigação.

Antes de debruçarmos-nos sobre alguns dos detalhes destes dois cursos, gostaríamos de discutir qual seria a formação necessária para que os professores atuem nestes cursos. Como **não temos cursos de graduação em Iluminação Cênica no Brasil, muito menos cursos de pós-graduação**, os professores dos curso técnicos em iluminação cênica e, no nível superior, em alguns cursos relacionados às artes da cena, ingressam nas universidades por terem cursado o mestrado e o doutorado num **programa de pós-graduação geral em Artes, Arquitetura ou Artes Cênicas**. Estes profissionais são oriundos dos mais diversos ramos, tais como **Design, Arquitetura, Teatro e Dança**, o que deflagra uma falta de sistematização do ensino destes saberes e da preparação para de docentes da área. neste setor específico do sistema educacional brasileiro. Haja vista que **parte das pesquisas desenvolvidas sobre o assunto, em programas de Mestrado e Doutorado no Brasil, aborda o tema do ensino/aprendizagem da iluminação para a cena**, a titulação obtida, aliada ao tema da pesquisa realizada, atestam a competência do candidato a professor de assuntos inerentes à iluminação cênica em nível superior. Mas o profissional que leva sua experiência e sua trajetória técnico-artística para dentro das universidade através do **Notório Saber**, compreende bem como as “(...) nuances acerca do aprendizado do(a) iluminador(a) que atua na cena podem contribuir para uma escrita teórica, precisamente no que se refere à compreensão que acentua uma formação originada ‘na prática’.” (TUDELLA, 2018, p. 83) Percebemos, portanto, que existe uma troca de saberes numa via de mão-dupla.

Com fins de **preparar os professores de iluminação cênica**, iniciaremos definindo os conhecimentos, habilidades e competências que o iluminador deveria desenvolver em sua **formação inicial**. É curioso notar que, aquilo que aprendemos a duras penas durante o estágio ou já na atividade profissional, por não termos tido a oportunidade de aprendê-los numa instituição de ensino, nos indica prováveis temas a serem abordados em disciplinas que figurariam na grade curricular de um **curso formal** sobre Iluminação Cênica. Para ser sucinto, exemplico alguns temas, listando-os em tabelas:

**Tabela 1 - Temas a serem abordados num curso de Iluminação Cênica, segundo minha opinião:**

1.	Modalidades e História das Artes Cênicas
2.	Fundamentos da Engenharia do edifício teatral
3.	Fundamentos da Arquitetura do edifício teatral
4.	Fundamentos de Eletricidade e Magnetismo aplicados à Iluminação Cênica
5.	Fundamentos de Estática, Dinâmica e Maquinário aplicados à Iluminação Cênica
6.	Fundamentos da Óptica aplicados à Iluminação Cênica
7.	Fundamentos de Geometria Plana e Espacial aplicados à Iluminação Cênica
8.	Fundamentos de Cenotécnica e Cenografia aplicados à Iluminação Cênica
9.	Equipamentos e Sistemas utilizados na Iluminação Cênica <sup>99</sup>
10.	Ética e legislação
11.	Segurança do trabalho em Iluminação Cênica
12.	Redação técnica na Iluminação Cênica <sup>100</sup>
13.	História da Iluminação Cênica <sup>101</sup>
14.	Noções de Desenho Técnico <sup>102</sup>
15.	Linguagem Visual: cor, luz e diálogo com materiais <sup>103</sup>
16.	Produção Cênica: práticas de montagem e operação em Iluminação Cênica <sup>104</sup>

Fonte: Acervo pessoal do autor.

O iluminador cênico Bruno Cerezoli indica os seguintes temas:

<sup>99</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

<sup>100</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

<sup>101</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

<sup>102</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

<sup>103</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

<sup>104</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

**Tabela 2 - Mais alguns temas importantes para a Iluminação Cênica, indicados pelo iluminador cênico mineiro Bruno Cerezoli:**

1.	Fundamentos de Mecânica
2.	Eletrotécnica
3.	Ciência dos Materiais
4.	Instalações elétricas industriais
5.	Mecânica das estruturas
6.	Cálculo luminotécnico
7.	Produção Cênica: práticas de montagem e operação em Iluminação Cênica <sup>105</sup>

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Alguns dos temas elencados acima, aqueles associados aos números 9, 12, 13, 14, 13 e 16 da tabela 1 e último item da tabela 2 já constam no curso de Iluminador Cênico, componente do eixo curricular *Tecnologias da Cena* do CEFART. A partir desta discriminação poderíamos definir alguns possíveis perfis para a formação dos iluminadores? Na cenografia, que conta com poucos cursos de graduação, os candidatos a cenógrafos são egressos das mais variadas formações (Artes Visuais, Arquitetura, Engenharia Civil e Design, por exemplo), cada qual abordando o espaço e sua manipulação de um modo diferente, mas conseguem realizar os trabalhos dentro de suas habilidades específicas.

No caso da iluminação isso seria possível? Percebemos que, apesar da afinidade e da simbiose entre Cenografia e Iluminação Cênica, esta última está mais a mercê dos equipamentos. Podemos, por exemplo, comparar a madeira e um refletor: aquela pode ser manipulada de um modo muito mais amplo que este. Seria necessário reificar o comportamento da luz na cena, ou seja, investigar melhor seu comportamento espaço-temporal, para que ela seja melhor abordada e manipulada na cena, como a madeira o é na Cenografia e na Cenotécnica. Estas reflexões, que poderiam ser temas de pesquisas de cursos de Pós-graduação, causaria impactos bastante benéficos no ensino/aprendizagem da iluminação cênica, seja em nível médio ou superior.

Mas qual seria o perfil de um técnico em iluminação cênica (com curso médio técnico-profissionalizante), quando comparado ao do graduado em Iluminação Cênica

<sup>105</sup> Tema que já consta na grade curricular do curso de Iluminador Cênico da Área de Tecnologias da Cena do CEFART. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018)

(curso superior)? E quanto ao estudante de pós-graduação em Iluminação Cênica?

Apesar de cursos técnicos sobre o assunto se mostrarem bastante oportunos, seria necessário uma graduação e/ou pós-graduação em Iluminação Cênica? É preciso definir e delinear os perfis destes profissionais, utilizando, por exemplo, parâmetros curriculares brasileiros, ou seja, conhecendo o sistema educacional brasileiro. Pensando nisso, anexamos a este trabalho o documento que apresenta as diretrizes norteadoras da educação profissionalizante e tecnológica, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (vide anexo II; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000), que é o principal documento norteador do sistema educacional brasileiro. Mas antes de inferirmos, através deste documento, as diretrizes de um curso profissionalizante que preparam os profissionais para trabalharem no ramo da iluminação cênica, parece-nos necessário contextualizar como e quando a necessidade do ensino e da aprendizagem em iluminação cênica nasceu, bem como mencionar os precursores deste movimento que visa a trazer o conhecimento em iluminação cênica para dentro das instituições formais de ensino.

“Vale lembrar que a iluminação cênica começou a figurar em círculos da pós-graduação desde o trabalho pioneiro do saudoso Prof. Hamilton Saraiva, cuja dissertação de mestrado foi defendida na Universidade de São Paulo.” (TUDELLA, 2018, p. 81) A mesma afirmação se aplica à graduação, em Teatro ou em Dança, por exemplo. Tudella (2017) considera altamente benéfico para as instituições de ensino, e para a sociedade, o ingresso de arquitetos, iluminadores cênicos e técnicos de luz como professores de instituições através do **Notório Saber**. De fato, temos inúmeros casos de competência profissional, adquirida através décadas criando e montando luz para espetáculos, o que indubitavelmente agrega valor à sua prática técnica e à sua competência pedagógica, e é inegável que os alunos destes professores muito se beneficiarão. A experiência técnico-artística, somada às oficinas e aos *workshops* que o profissional ministrou durante sua trajetória profissional, têm o potencial para “lapidar” a didática do profissional.

De todo modo, parece-nos que uma graduação em Iluminação Cênica é o curso cujas habilidades, competências e conhecimentos precisam ser melhor definidos. Seria preciso até mesmo discutir a necessidade ou não de um curso superior integralmente voltado para este ramo do conhecimento em Tecnologias da Cena. Ainda mais se os cursos técnico-artístico-profissionalizantes sobre iluminação cênica, em nível médio, já

oferecerem o suporte teórico, técnico, criativo e prático adequado para que o assunto seja abordado.

Devemos destacar, no caso de Minas Gerais, o trabalho, na instância da UFMG, da iluminadora e diretora teatral Telma Fernandes. Ela, segundo sabemos, foi a **primeira professora de iluminação cênica do curso de graduação em Teatro da universidade**, além de ter ministrado a **disciplina Dramaturgia da Iluminação** no então CEFAR, além de ter criado a luz para diversos espetáculos de formatura da casa e montagens profissionais da FCS, algumas edições das óperas *Cavalleria Rusticana* (Compositor: Pietro Mascagni, Libreto: Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci), *O barbeiro de Sevilha* (Compositor: Giachino Rossini, Libreto: Cesare Sterbini), além de outras.

Há também os casos dos profissionais que, paralelamente à formação acadêmica, vão trilhando seu caminho artístico/profissional. Meu coorientador, o professor Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues, vinculado à **Escola de Arquitetura da UFMG**, é **cenógrafo**. O professor Dr. Eduardo Santos Andrade, da graduação em Teatro da UFMG, também. Outras funções que acontecem nos bastidores da cena também passam a ter representantes na Universidade, como por exemplo, a professora Dra. Heloísa Marina da Silva, que é, além de atriz, produtora cultural.

Estas **importantes aquisições ao corpo docente da UFMG** certamente aumentarão o número de orientandos na área de tecnologias da cena, bem como estimularão a produção de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Estes professores, que também são profissionais que atuam em setores dos bastidores da cena, para além do ensino e a pesquisa, estimulam as atividades de extensão. O **Barracão**<sup>106</sup> e o **Laboratório de Iluminação e Cenografia**<sup>107</sup> (LIC), por exemplo, são vinculados à Escola de Belas Artes e aos cursos de Teatro e Dança da UFMG. Estas iniciativas mineiras, para além do ensino, visam a reunir profissionais interessados pelos assuntos – a iluminação e a cenografia, no caso do **Barracão** e do **LIC** – para aprofundar investigações nestes ramos da encenação cujos profissionais trabalham nos bastidores, além de promoverem atividades de extensão. Afinal, o ensino, a pesquisa e a extensão são os objetivos centrais da universidade. Os estudos sobre Iluminação Cênica em geral

---

<sup>106</sup> O **Barracão** é o núcleo de pesquisa, ensino e extensão da UFMG em cenografia, criado pela professora Tereza Bruzzi e pelos professores Eduardo dos Santos Andrade e Cristiano Cezarino Rodrigues.

<sup>107</sup> O **LIC** é coordenado atualmente pelo professor Eduardo dos Santos Andrade.

vêm, timidamente, ganhando espaço nas universidades brasileiras. “É relevante, portanto, notar o esforço dos chamados oficinairos (...)” (TUDELLA, 2018, p. 81)

Renato Machado (SOUZA, 2018, p. 99) considera que deve haver um curso superior em Iluminação Cênica para que haja uma padronização no âmbito técnico e prático do ensino, como já há sinais de existir no âmbito teórico. Daniel Galván diz que a “(...) faculdade te levaria para um lugar de pensamento e conhecimento teórico da luz de forma mais ampla e abrangente, pautada em pensadores, escritores, filósofos...” (SOUZA, 2018, p. 115) Para um avanço efetivo, faz-se necessárias ações mais peremptórias por parte das autoridades que dirigem os sistemas educacionais neste nível. Entretanto, acreditamos que seria um estudo mais aprofundado acerca da formação em nível superior e suas implicações no que dizem respeito à gestão pública neste âmbito institucional.

No campo da cenografia e da cenotecnia, a padronização da nomenclatura já existe, fruto do **Projeto Multinacional de Arte – Resgate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas**, evento que ocorreu em 1992 durante o Simpósio Latino-Americano de Artes Cênicas, realizado pelo Centro Técnico de Artes Cênicas do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), no Rio de Janeiro. Neste evento, patrocinado pela Organização dos Estados Americanos, participaram importantes cenógrafos brasileiros, como o mineiro Raul Belém Machado e o paulista J. C. Serroni.

Na ocasião, foi apresentado um trabalho prático sobre concepção e construção de uma solução cenotécnica coletiva, a partir da exposição de uma situação dramática. Um dos objetivos principais do evento foi organizar a nomenclatura sobre arquitetura cênica em língua espanhola e portuguesa, com adoção unificada de termos técnicos.” (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008, p. 129)

Coadunamos com Fernanda Souza quando ela diz:

Entretanto, as pesquisas e publicações sobre iluminação produzidas no Brasil, apesar de crescentes, ainda são incipientes, dificultando a formação profissional do iluminador cênico. (SOUZA, 2018, p. 9)

(...)

A questão da pouca formalidade no ensino e na escassa produção bibliográfica de natureza teórica e conceitual sobre a formação na profissão de iluminador e, de certo modo, sobre a iluminação cênica no Brasil, foi o estímulo a impulsionar (...) [a pesquisa de Fernanda Souza]. (SOUZA, 2018, p. 11)

Estes fatores servem também como estímulo a impulsionar a presente pesquisa, que focará o contexto mineiro no próximo capítulo. Mas o Projeto Multinacional de Artes,

abordado assim, nos mostra que a padronização não depende estritamente de um curso superior em Iluminação Cênica, pois existem outras formas de alcançá-la.

Souza (2018), com base nas entrevistas que realizou com profissionais da iluminação, conclui também que uma formação básica em iluminação cênica, antes da etapa universitária, facilitaria o diálogo e a argumentação entre os profissionais, pois esta desenvolve o pensamento e o raciocínio, além de servir como arcabouço da formação do iluminador. Neste sentido, Galván considera que a **SP Escola de Teatro** ocupa papel pioneiro. (SOUZA, 2018)

De todo modo, a nosso ver, a melhor estratégia seria um modelo híbrido de aprendizagem, mesclando conhecimentos teóricos na escola (ou universidade) e práticos (acompanhando um mestre). Corroboramos com Fernanda quando ela afirma que as escolas e universidades que optarem por se dedicar à formação do profissional em iluminação cênica deveriam possibilitar ao aprendiz um “(...) contato direto com o fazer teatral e, simultaneamente, ter a formação técnica necessária para lidar com equipamentos diversos.” (SOUZA, 2018, p. 78) Neste âmbito que estamos abordando, somente a aliança entre teoria (ciência), técnica (aplicação da ciência) e prática (no dia a dia de trabalho) formará um profissional integral.

Aurélio de Simoni nos diz que “(...) se você tem a prática sem a teoria, a sua prática vai ficar perdida, pois a teoria é o que dá sentido à prática.” (SOUZA, 2018, p. 94) De modo análogo, a teoria sem aplicabilidade não assume sua função de repercutir favoravelmente e possibilitar melhorias e aquisições à sociedade. Mas é muito importante salientar que existem conhecimentos da prática que não necessitam estar atrelados a uma teorização sobre ela. Na verdade, existem procedimentos práticos que nem podem ser reduzidos ao formato de uma teoria. Basta, para isto, perceber a maneira como o conhecimento tradicional é processado e transmitido. Este é um assunto delicado pois, entre teoria e prática, não cabe a comparação, muito menos supervalorizar um em detrimento do outro.

Tanto Souza (2018) quanto Benevides (2011) reconhecem que a formação do(a) iluminador(a) brasileiro(a) ocorre sobretudo na prática e na relação mestre-aprendiz – a formação em processo. Todavia, como já dissemos, pensamos que podemos (e devemos) conciliar ensino **formal** (técnico e/ou superior) e acompanhando profissionais experientes em montagens profissionais (um estágio profissionalizante). Mas ainda há “(...) um abismo entre a formação acadêmica e a formação **não formal**, onde o aspirante a iluminador – em contato com o iluminador profissional – tem contato com uma

diversidade de salas de espetáculo, por vezes, com equipamentos muito sofisticados e de grande qualidade (...)” (SOUZA, 2018, p. 77), o que é indispensável para uma formação de qualidade em iluminação cênica. Esta discussão também é importante para a **produção executiva** e para a **gestão cultural**.

Percebemos o seguinte dilema: quem está fora da academia reclama conhecimentos teóricos, enquanto quem está dentro dela clama por experiências práticas, em espaços teatrais da cidade. **Será que é realmente necessário um curso superior em Iluminação Cênica?** Parece-nos que os conhecimentos teóricos e as habilidades técnicas que um profissional da Iluminação cênica deve adquirir poder-se-iam constar num curso técnico, como é o caso do **CEFART** e da **SP Escola de Teatro**, instituições que discutiremos melhor adiante.

Como vimos, **as relações de ensino/aprendizagem em Iluminação Cênica ocorreram, e ainda ocorrem com maior frequência, no formato mestre/aprendiz, de cunho não institucional.** A criação de cursos formais técnico-artísticos-profissionalizantes, em nível médio, é mais recente, e, segundo nossa opinião e a análise de alguns dos cursos neste nível que conhecemos, percebemos que este formato é muito adequado para que este valioso ramo do conhecimento da cena seja transmitido, pois coaduna com as diretrizes do sistema educacional brasileiro. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000) **A SP Escola de Teatro**, fundada em 2010, e o **CEFAR**, que tornou-se **CEFART**, através de um plano político-pedagógico elaborado em 2018 oferecem, entre outras opções, um curso que forma um iluminador cênico.. Oficinas e *workshops* obviamente já ocorriam antes destes e outros cursos serem criados aqui no Brasil, apesar de não termos meios de precisar a partir de quando. Esta questão, aliás, é um pouco controversa, pois o ato de reunir um grupo de pessoas para que o conhecimento seja transmitido é inerente à História da Sociedade. (TUDELLA, 2018)

Mas Tudella (2018) ressalta dilemas provocados por um ensino teórico daquilo cuja gênese está na prática, como, por exemplo, o fato da formação acadêmica em iluminação cênica qualificar uma escrita e uma discussão teórica daquilo que se origina na prática:

Além disso, a recorrente compreensão da “sensibilidade” como qualidade determinante para o sucesso artístico/profissional do(a) iluminador(a) da cena, pode caracterizar relevante motivação para o tratamento teórico. Ou seja, definindo esta natureza de sensibilidade como predicado que qualificaria o(a) artista/profissional e, elegendo a prática como principal meio de aprendizagem, a avaliação do trabalho de um(a) iluminador(a) no ambiente pedagógico poderia incluir certa variável de grave repercussão, se



considerarmos que cada prática pode apresentar caráter muito particular, sem exigência de normalização, alcançando, provavelmente, os mencionados níveis idiossincráticos. (TUDELLA, 2018, p. 83)

Além destes, existiram outros canais de veículo de informação? Sim. O portal da extinta **ABRIC**, uma associação que:

(...) nasce do desejo de valorização da atividade do iluminador. Muitos dos participantes do evento foram responsáveis pela criação de algumas funções inseridas nas grades profissionais dos sindicatos de técnicos e artistas do Brasil. Destaco mais uma vez a figura do iluminador Jorginho de Carvalho como um dos responsáveis por esta última iniciativa.” (BENEVIDES, 2011, p. 48)

Vale ressaltar que havia espaço para troca de informações e experiências entre os iluminadores. Os mais experientes respondiam na plataforma a perguntas dos iniciantes, tais como:

(...) como se faz luz?, ou como posso fazer determinado efeito? Até esclarecimentos acerca dos aspectos técnicos complexos, como funcionamento de mesas de luz, softwares consoles, manutenção de aparelhos, quais as vantagens dos sistemas de iluminação controlados por rádio ou internet. (BENEVIDES, 2011, p. 49)

Além disso, encontrávamos no portal da **ABRIC** informações sobre características técnicas sobre teatros de outras cidades onde iríamos porventura trabalhar, facilitando o contato com técnicos locais antes da viagem, além de averiguar informações sobre os valores de mercado dos cachês. Havia também, por parte da **ABRIC**, uma iniciativa para tentar padronizar nomenclaturas e técnicas para a criação e plotagem de projetos, como já mencionamos no capítulo 1 deste trabalho. Infelizmente não contamos mais com este apoio.

As realidades brasileira e estrangeira, no que concerne à formação do(a) iluminador(a), apresentam pelo menos um aspecto em comum: o ensino prático entre mestre e aprendiz:

Em ambos os casos, muitos profissionais conheceram a atividade ainda muito jovens e se encantaram com a magia do espetáculo. Então, aos poucos foram se envolvendo com o fazer e assumindo responsabilidades. Iniciavam como ajudantes na técnica, passando pela operação de luz, pela assistência de iluminadores até assinarem um projeto de fato. (BENEVIDES, 2011, p. 42)

Benevides cita os exemplos estrangeiros:

Já em outros países a profissão é reconhecida há muito tempo, e isto pode ser constatado em reedições de livros da década de 1970, conforme listado nas referências desta dissertação [de Pedro Benevides]. Ou seja, os jovens, pretendentes a iluminadores nestes países contam com maior suporte na sua formação, podendo recorrer a referências bibliográficas e a profissionais experientes que da mesma forma que acontece hoje no Brasil, numa relação

entre mestre e aprendiz, tiveram seus primeiros ensinamentos. (BENEVIDES, 2011, 43)

As instituições pioneiras, com cursos formais em nível técnico sobre iluminação cênica, considero a **SP Escola de Teatro**, na capital paulista, e o **CEFART**, de Minas, as mais proeminentes no contexto brasileiro.

A **SP Escola de Teatro** oferece curso técnico em Atuação, Cenografia e Figurino, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. Há um processo seletivo que é publicado semestralmente, composto de prova de redação, de múltipla escolha e de aptidão específica para cada área. Podem se inscrever pessoas com idade acima de 18 anos (ou completados até a data da matrícula) e ensino médio completo.

O projeto para sua criação foi desenvolvido entre 2005 e 2009, e ela foi inaugurada em 2010, hoje ligada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, mas continua sendo gerida pela **Organização Social de Cultura** através da **Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAAP)**, instituição ligada à praça Franklin Roosevelt e outros locais do centro de São Paulo utilizados para exposições e apresentações artísticas e culturais. A **ADAAP** teve um papel muito importante na criação da escola. (SP Escola de Teatro, 2022)

O curso de iluminação, especificamente, prepara estudantes interessados em iluminação cênica. “Um dos seus propósitos é unir tecnologia de ponta com o que existe de mais artesanal nas maneiras de utilizar a iluminação, ressaltando a criatividade do técnico-artista.” Não é nosso objetivo analisar a grade curricular do curso aqui, mas o *website* do curso enfatiza que o curso visa a aproximar áreas importantes para a formação deste profissional, como por exemplo as artes visuais. O curso procura, também, analisar a relação da iluminação com os demais componentes da cena, interdisciplinarmente. (SP Escola de Teatro, 2022)

Como nosso principal intuito é discutir a iluminação cênica no âmbito mineiro, **analisaremos melhor o curso de Iluminador Cênico da Escola de Tecnologias da Cena do CEFART**. Esta duas instituições representam bem este segmento educacional, isso porque suas grades curriculares contemplam os conhecimentos teóricos elementares à profissão e as oportunidades práticas para o treinamento do candidato, para que ele possa exercer de modo satisfatório sua função, segundo o sistema educacional brasileiro. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000) Detalharemos, mais adiante, a grade curricular do curso do CEFART, para privilegiar nosso estado. Mas antes cabe-

nos contextualizar esta escola técnico-artística mineira, localizada dentro do complexo arquitetônico Palácio das Artes, na capital mineira, e vinculada à FCS através de sua Diretoria de Ensino e Extensão.

A FCS encontra-se em franca atividade artística e pedagógica desde sua inauguração em 1970. Detalhes sobre os outros setores, que possibilitarão localizarmos a discussão no trabalho dos técnicos de palco, ocorrerá no capítulo 3 deste trabalho. Aqui gostaríamos apenas de enfatizar a relação da FCS com a arte-educação, no âmbito cênico.

Em 1991, a FCS inaugurou o então **CEFAR**. Esta escola oferecia cursos livres (nível básico) de teatro, dança e música; o curso de Teatro para Educadores e os cursos profissionalizantes nas áreas de teatro (Curso Profissionalizante do Ator) e dança (Curso Profissionalizante do Bailarino para Corpo de Baile), além dos cursos na área musical, também profissionalizantes (com formação inicial ou continuada), em nível médio, técnico e profissionalizante, cujo intuito era formar músicos executantes do instrumento musical de sua predileção. A Escola de Música perdeu seu caráter profissionalizante com o decorrer do tempo. É importante ressaltar que, além das vertentes artística e pedagógica, a FCS também se dedica a atividades de extensão, levando as produções até comunidades onde o acesso à Arte e à Cultura são limitados, oferecendo oficinas e apresentações fechadas para escolas públicas, por exemplo.

A partir de 2008, a escola passou a chamar-se **CEFART** porque passou a abrigar, além das Escolas de Teatro, Dança e Música, uma Escola de Tecnologias da Cena (pertencente a um eixo temático tecnológico que denominou-se “produção cultural e *design*”), que formaria iluminadores, auxiliares de cenotecnia, sonoplastas e figurinistas. O plano do **curso de formação do Iluminador Cênico** (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018), que passou a vigorar em 2008 mediante lei homologada pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, determinou que, além do **eixo artístico**, a escola abrigaria um **eixo tecnológico**, embora o nosso entendimento é que esta área das artes da cena seria melhor caracterizada por “**formação técnico-artística**”.

Ainda segundo o plano de curso, o profissional a ser formado deve ser capaz de:

Instala[r] equipamentos e executa[r] a iluminação cênica para teatros, televisão e demais espaços cênicos e culturais em áreas internas e externas. Traduz[ir] em parâmetros técnicos as expectativas em relação à iluminação desejada. Realiza[r] a leitura de projetos de roteiros de iluminação. Opera[r], monta[r] e desmonta[r] sistemas de iluminação analógicas ou digitais (mesas, controladores, refletores, projetores, *dimmers* cabeamentos, [lâmpadas] LED, *moving lights*, filtros, gobos e demais acessórios de iluminação e determinar

as melhores Fonte de luz para cada contexto. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2008, p. 1)

O ingresso no curso para formação do iluminador cênico exige a aprovação num processo seletivo regido por um edital – similar ao da **SP Escola de Teatro** –, o ensino médio completo ou em curso, e oferece 20 vagas semestralmente no turno matutino, perfazendo um total de 255 horas de aulas presenciais<sup>108</sup>.

O curso conta com as disciplinas História da Iluminação Cênica; Eletricidade Básica; Noções de Desenho Técnico; Linguagem Visual: cor, luz e diálogo com materiais; Equipamentos e Sistemas de Iluminação Cênica; e Produção Cênica: práticas de montagem e operação em Iluminação Cênica.

Eis a grade curricular (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018):

**Tabela 3 - Grade curricular do curso técnico-artístico em Iluminação Cênica do CEFART:**

<b>COMPONENTES CURRICULARES</b>	<b>AS<sup>109</sup></b>	<b>MAA<sup>110</sup></b>
História da Iluminação Cênica	2	34
Eletricidade básica	2	34
Noções de Desenho Técnico	2	34
Linguagem Visual: cor, luz e diálogo com materiais	2	34
Equipamentos e Sistemas de Iluminação Cênica	4	68
Produção Cênica: práticas de montagem e operação em Iluminação Cênica	4	68
Carga Horária Total (hora/aula)	16	272
Carga Horária Total (relógio/aula)	13:20	226:40
Atividade Complementar de Formação	-	28:20
Carga Horária Total do Curso (relógio/aula)	-	255:00

Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (2018)

O responsável pela criação do **eixo curricular de Tecnologias da Cena**, e consequentemente o primeiro coordenado desta área, foi **Geraldo Octaviano**. O diretor

<sup>108</sup> Fora do contexto pandêmico pelo qual passamos recentemente.

<sup>109</sup> Aulas semanais.

<sup>110</sup> Carga Horária Anual.

de Teatro, ator, produtor cultural, iluminador e professor **foi assessorado pelo secretário escolar do CEFART, Fellipe Werneck**, durante o projeto e a implementação do curso. Octaviano acumula vasta experiência como iluminador e criador dos programas tecnológicos aplicados à Iluminação Cênica. O perfil artístico-técnico-profissional Geraldo Octaviano, como vimos, é multifacetado. Diversos outros profissionais das artes da cena em Minas são “múltiplos”.

Mas como estes conhecimentos eram transmitidos na modalidade mestre/aprendiz? Esta é uma questão que pretendo responder na próxima seção, no caso de minha experiência formativa/profissional, e no capítulo 3, na seção onde relatarei alguns fatos sobre a Iluminação Cênica no estado de Minas Gerais.

A criação de novos cursos e a manutenção daqueles já existente no Brasil, no nível médio (técnico-profissionalizantes) é fundamental e necessária à formação do Iluminador Cênico. Das diversas instituições de ensino que já oferecem o curso neste nível e neste segmento, exemplificamos o **CEFART (MG)** e a **SP Escola de Teatro**. Esta escolha objetivou apenas exemplificar as grades curriculares de cursos neste nível, com vistas a compreender como a transmissão de conhecimento em iluminação cênica no formato institucional (educação **formal**, segundo Gohn, 2006) deve ocorrer. Não é do nosso interesse fazer um inventário de todas as instituições brasileiras de ensino formam técnicos em iluminação cênicas. Estas duas escolas foram encionadas e analizarem pois representam este segmento da Educação Brasileira.

É importante mencionar que, segundo os *Referências Curriculares Nacionais da Educação Profissional de nível médio* (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000, p. 12) as competências a serem desenvolvidas na educação profissional, vale ressaltar alguns pontos da atual configuração da educação, a saber:

- a educação profissional é uma modalidade própria de educação, que deve estar articulada com a educação básica e, no caso do nível técnico, ser complementar ao ensino médio;
- (...)
- a educação profissional requisita competências básicas, que devem ou deveriam ser garantidas pela educação básica - ensinos fundamental e médio, sendo que a verificação e, se for o caso, a recuperação das mesmas, em etapas ou módulos de entrada ou de nivelamento de bases, por exemplo, são previsíveis, considerando as atuais condições e os resultados ainda insatisfatórios da educação chamada geral. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000)

Com base neste documento, podemos caracterizar que os saberes inerentes à Iluminação Cênica enquadram-se melhor no nível médio, segundo o projeto político-pedagógico brasileiro, endossado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais. A

característica que nos levou a enquadrar a transmissão deste conhecimento no nível médio-técnico-profissionalizante é, sobretudo, a preparação para o ingresso no mercado de trabalho. A grade curricular do curso do CEFART, endossa esta hipótese.

É possível obter mais detalhes sobre as diretrizes preconizadas pelo Ministério da Educação para Educação Profissional e Tecnológica no Brasil através das Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais, publicada no Diário Oficial da União em 05 de janeiro de 2021 (vide anexo II). Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) oferecem informações bastante relevantes sobre o assunto. É possível constatar que a formação de um iluminador cênico pode ocorrer em curso técnico profissionalizante em nível médio, pois os saberes, habilidade e competências a serem desenvolvidos têm como objetivo primeiro a preparação para o mundo do trabalho. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2000)

Durante a elaboração do plano-político pedagógico de um curso, os autores podem, e devem, beneficiar-se também dos conhecimentos que a prática mostrou serem saberes fundamentais ao exercício da função. Além disso, este ofício conta com habilidades técnicas que podem ter sido balizadas no contexto da práxis, ou por meio da relação mestre/aprendiz durante um estágio, por exemplo. A práxis em iluminação cênica, seja na trajetória artístico-profissional de um técnico de luz ou de um iluminador cênico, seja num estágio, o conhecimento (da maneira **não formal**, segundo Gohn, 2006) é transmitido através do sistema mestre/aprendiz.

Mas a formação em iluminação cênica caberia num curso superior? Uma possibilidade interessante é um curso de Artes Cênicas em que, o estudante, a partir de determinado período, opte por seguir uma ênfase específica, disponível na grade curricular do curso. Além de Atuação, Direção Teatral e Licenciatura, o curso poderia oferecer as ênfase nas áreas técnicas, como, por exemplo, em Iluminação Cênica. O fato de diversos estudantes de atuação, como eu, terem se tornado técnicos de luz e/ou iluminadores cênicos, nos mostra que esta é uma opção necessária. No contexto da UFMG, esta prática já ocorre nos cursos de graduação em Música (através das modalidades Composição, Regência e cada um dos diversos instrumentos em que o acadêmico pode bacharelar-se). A estas opções soma-se a escolha pela licenciatura. O mesmo ocorre com o curso de Artes Visuais, em que o estudante pode escolher entre as habilitações Artes Gráficas, Desenho, Escultura, Gravura e Pintura, além da licenciatura. O curso de Física, pouco depois que me graduei, passou a oferecer ênfases

específicas em Física do Estado Sólido, Física de Superfícies, Biofísica, dentre outros perfis, além da licenciatura.

**Uma graduação específica em Iluminação Cênica**, no Brasil, nos parece ser algo **supérfluo, pois uma parte considerável dos conhecimentos que o iluminador precisa dominar já figura nas grades curriculares dos curso de Teatro e Dança da UFMG**, por exemplo. Estamos nos referindo a cadeiras como História das Artes Cênicas. Como esta dissertação abordou no caso específico de minha carreira, cursar disciplinas que, aos desavisados, pudessem ser não produtivas para a formação do iluminador, ou até mesmo aquelas específicas do fazer do ator ou do bailarino, trouxeram-me, e a alguns de nossos colegas de trabalho, melhora no resultado dos novos projetos.

Pensemos nos dois títulos clássicos possíveis a serem conferidos através de uma graduação: o bacharelado e a licenciatura. O título de “tecnólogo”, que se refere a uma espécie de “graduação tecnológica” (anexo II), criado mais recentemente, parece-nos o que mais se aproxima do perfil do profissional a ser galgado a iluminador, até no que diz respeito à duração do curso. As grades curriculares apresentadas neste trabalho, endossada por listas discriminando os assuntos, mostram que estes saberes podem ser transmitidos durante o período preconizado.

No ensino da Iluminação Cênica, uma licenciatura neste ramo ainda não é exigida pelas instituições de ensino. Basta que o(a) candidato(a) a professor(a) de um curso desta natureza seja detentor do conhecimento necessário, através de sua trajetória profissional, como técnico(a) de luz e/ou como iluminador(a) cênico(a).

Há uma ideia interessante: um curso superior em Tecnologias da Cena, com perfil, metas, finalidades, políticas educacionais e objetivos semelhantes aos dos cursos que compõem a **Escola de Tecnologia da Cena do CEFART/MG**, pode suprir esta demanda. Uma grade curricular inspirada na grade do **curso técnico de Iluminador Cênico oferecido pelo CEFART**, e já exposto na seção 2.2, pode ser um caminho. Entretanto, no nível superior, exigir-se-ia um aprofundamento um pouco maior sobre os temas. As disciplinas dos curso de Sonoplasta, Cenotécnico e Figurinista das **Escola de Tecnologias da Cena do CEFART**, também figurariam em nossa grade curricular hipotética, com uma abrangência, porém, mais profunda e reflexiva. Esta ideia nos ocorre quando analisamos a própria História e a Evolução das relações de ensino/aprendizagem. Em áreas básicas do conhecimento, eles são trabalhados em ensino fundamental, durante um período. Após sua finalização há um aprofundamento e

o sistema educacional brasileiro definiu este segundo nível como Ensino Médio. Depois deste nível, o estudante deve estar apto para, finalmente, ingressar numa universidade.

A **pós-graduação lato sensu**, ou seja, no formato de especialização, tem uma abordagem mais voltada para o **aprofundamento dos conhecimentos adquiridos na formação inicial em artes e/ou tecnologias da cena** e, não raramente, seu objetivo é uma maior especialização e uma maior reflexão sobre a atuação no mercado de trabalho (que se encerra com um Trabalho Acadêmico de Conclusão de Curso, o TCC). Já as pós-graduações *stricto sensu* em nível de mestrado (finalizado com a defesa de uma dissertação) ou de doutorado (que conclui-se com a defesa de uma tese) trazem um enfoque mais acadêmico, investigativo e reflexivo. Mais recentemente insurgiram os chamados Mestrados Profissionais, que nos parecem nortear-se pelo objetivo de aprofundar mais ainda os conhecimentos, característica que exige a escolha de alguns tópicos específicos de aprofundamento, maior que nos cursos *lato sensu*, além da discussão ainda maior sobre a atuação no mercado de trabalho.

Podemos então relacionar os cursos técnico-artístico-profissionalizantes em nível médio, que versem sobre a iluminação cênica, à preparação do iluminador cênico e do técnico de luz para o mercado de trabalho. Um hipotético curso de graduação em Iluminação Cênica, segundo os pressupostos do sistema educacional brasileiro, além da preparação para o mercado de trabalho nas áreas da iluminação cênica e da técnica de luz, talvez contemplasse a preparação de professores para atuarem em cursos técnicos, como já ocorre nas diversas licenciaturas. Já o mestrado e o doutorado deve ter um enfoque mais investigativo, científico e acadêmico. Mas a iluminação cênica deveria ser uma possibilidade de “área de concentração”, ou de “linha de pesquisa”? Talvez. O que acreditamos é que a investigação, a pesquisa, a aquisição e registro de novos conhecimentos, a descoberta de novas técnicas, a reflexão sobre a prática, a análise de diferentes aspectos dos saberes e da prática laboral, enfim, diversos caminhos investigativos nos campos teórico e prático cujo assunto seja a iluminação cênica e sua relação com as demais linguagens do espetáculo, podem e devem ser assuntos abordados nas pesquisas acadêmicas em nível de mestrado e doutorado.

Os **TCC's**, as **dissertações** e as **teses** são compilações dos resultados de **pesquisas acadêmicas sobre as teorias e a prática inerentes a este ramo das técnicas do espetáculo**, a fim de produzir e registrar o conhecimento, bem como estimular reflexões sobre diversos aspectos desta área. Portanto, a pesquisa em iluminação cênica é uma prática necessária dentro da universidade, pois fornece respostas a



questionamentos que vão surgindo no mundo do trabalho. (HISSA & MARQUES, 2005) Há muito o que se investir sobre os pressupostos teóricos e as diretrizes metodológicas deste universo multifacetado.

Mas para que estas inovações ocorram aqui no Brasil, é preciso que pautemos, como norteador, as diretrizes já preconizadas pelo modo como o sistema educacional brasileiro foi sendo estruturado ao longo do tempo.

Eduardo Tudella (2018) relata como o conhecimento em iluminação cênica é abordado no **sistema educacional estadunidense** e percebemos peculiaridades. Ele informa que há cursos de *Bacharelor in Arts: Lighting Design for the Stage (BA)*, em que é possível estudar o assunto e receber, ao final, o título de *Bacharelor (bacharel)*. Estes cursos enquadram-se no perfil dos *Certificate Programs* estadunidenses. Há também o curso, que também equivaleria a uma graduação nos moldes brasileiros, em *Theatre Design*. Por lá também existe a possibilidade, ainda segundo Tudella, de realizar uma espécie de concentração de estudos (*MT*), que exige dois anos de estudo, no mínimo. Este último caso parece-nos guardar semelhanças com as especializações lato sensu do Brasil. Aquele que seria considerado por nós um **Mestrado**, é o *Master of the Fine Arts (MFA)*, que exige três anos de dedicação, no mínimo, e um extenso portfólio. Foi esta a modalidade que Tudella cursou, entre 1990 e 1993. Há uma outra opção de curso, o *BA em Theatre Design: Lighting Major*. Todavia, seria importante, em investigações a serem realizadas *a posteriori*, discutir melhor as relações possíveis entre formação e mercado de trabalho, pois há detalhes bastante específicos.

Não é nosso objetivo relatar todas as possibilidades de formação em iluminação cênica no contexto estadunidense. Nosso intento é apenas mostrar que cada país estrutura seu sistema educacional de uma maneira diferente. É possível inferir equivalências – algumas delas nós fizemos aqui –, mas sempre há ajustes que devem ser feitos ao comparar cursos supostamente similares mas pertencentes a sistemas educacionais diferentes.

E no que se refere às novas tecnologias? De que maneira elas deveriam ser abordadas nas diversas situações e níveis de ensino/aprendizagem em iluminação cênica? O conhecimento do protocolo DMX (dentre outros) e a programação, desde sistemas até equipamentos, como os *moving lights*? Hoje é possível que os bailarinos usem sensores de movimento para que uma determinada ação física do artista emita um comando à mesa de luz, de modo que possamos sincronizar, anacronizar e diacronizar cena e luz, com uma precisão e um domínio muito grande. Já existe uma tecnologia que

possibilita ao iluminador operar a mesa de iluminação de seu próprio aparelho celular *smarthphone*. Estes saberes caberiam em especializações lato sensu de curta duração, conforme o surgimento de novas tecnologias? São questões em suspenso...

Mas as novas tecnologias não repercutem apenas na criação de novos cursos de especialização. A cada novo equipamento emissor de luz desenvolvido e colocado no mercado, as possibilidades em iluminação cênica ampliam-se, pois o novo equipamento possui especificidades técnicas cada vez mais abrangentes e desempenho que permitem novos efeitos, portanto, o programador e o operador do novo equipamento precisa ser treinado para realizar estas funções. A cada nova especificidade técnica agregada ao equipamento, o seu desempenho melhora e as possibilidades se multiplicam.

Além de suscitar novos temas para a criação de cursos lato sensu, estes saberes valorizam também a modalidade de ensino/aprendizagem em iluminação cênica no formato mestre/aprendiz e os momentos em que os estudantes dos cursos técnicos estão em trabalho prático. Portanto, uma instituição formal de ensino desta profissão, seja em qual nível for, deve zelar pela atualização.

Seria bastante profícuo analisar as relações entre o modo de se analisar este ramo profissional no calor do dia a dia laborativo (técnico-artístico) e o modo de pensar e refletir sobre cada assunto (acadêmico). Isto porque, desta análise, surgiriam os argumentos que justificariam uma abordagem para reflexões extremamente importantes, nos mais diversos níveis que formam profissionais da área técnico-artística, além de sublinhar a relevância de todas as linguagens inerentes à encenação.

Esta relação coaduna com as premissas que Cássio Eduardo Viana Hissa e Renata Moreira Marquez (2005, p. 14-16) preconizam em seu artigo sobre rotina, ritmos e grafias da pesquisa. Segundo Marilena Chauí (2001 *apud* HISSA & MARQUES, 2005) a universidade deveria realizar com a cultura o que a empresa faz com o trabalho. A empresa não prescinde do trabalho e a cultura deveria ser imprescindível para a Universidade. Vejamos o que a autora e o autor nos ensinam sobre as relações entre o mundo e a universidade:

A velocidade da varredura de tais processos abarca a sociedade, a cultura, a natureza, a ciência e o ensino, atingindo os domínios da universidade. (...) A universidade é o mundo e a sua negação. Compreende-se um pouco do mundo a partir da leitura feita da universidade. Ela é a razão e a sua crise, o lugar do pensamento burguês e das diversas possibilidades de se pensar a radicalização, o espaço do comodismo e o ambiente da subversão, o reflexo da cultura conservadora, a mediação de conflitos sociais, a promessa e o seu descumprimento. (...) [U]m espaço restante para a sobrevivência do pensamento livre. (HISSA & MARQUEZ, 2005, p. 14)

Ao invés de ser destruída, a universidade foi evoluindo e se adaptando às consequências do advento do mundo capitalista e às mudanças decorrentes da contemporaneidade. Mas Cássio e Renata alertam que um dos lugares da universidade é aquele que possibilita o diálogo com o mundo, e aquilo que parece lentidão pode ser analisado como uma velocidade transgressora. O processo é lento, visto do presente. Entretanto, ele rapidamente se desenvolve, como se, obstinado, percorresse a única trajetória possível. (HISSA & MARQUEZ, 2005, p. 15)

Já no mundo do trabalho, o ritmo é diverso daquele adotado na universidade: “Alheios à sua disciplina cotidiana, à sua rotina burocratizada, outros saberes são produzidos e disseminados no mundo, frutos de outros moldes, de outras éticas e entendimentos de fenômenos e de processos.” (HISSA & MARQUEZ, 2005, p. 16)

Um outro desdobramento do processo é caracterizado pela relativa negação da universalidade na universidade. (...) [Mas] como conduzir a universidade a um lugar de formação de saberes vários que, na sua permanente reestruturação, híbrida, difusa, caótica, transdisciplinar, nem mesmo neles se reconheceriam os conhecimentos tradicionais? (HISSA & MARQUEZ, 2005, p. 16)

Mas a universidade ainda é o lugar da produção. O ambiente acadêmico é um manancial de criações de relações possíveis entre conceitos e fatos.

A respeito desta relação entre o conhecimento teórico e a práxis, o iluminador mineiro Bruno Cerezoli aponta algumas de suas experiências profissionais que repercutiram em reflexões e uma sistematização do conhecimento. Cerezoli apresenta vasta experiência como iluminador cênico, como técnico de luz e como coordenador técnico do Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG), além de já haver prestado assessoria a diversas obras de construção, reforma, ampliação, modernização e adequações técnicas em edifícios teatrais.

Cerezoli vê a necessidade de um **curso de graduação** que ele intitula **Engenharia Teatral**. Segundo ele e Raul Belém – e eu concordo com ambos –, os melhores cursos de Arquitetura e Urbanismo ou em Engenharia Civil, mesmo aqueles mais bem avaliados pelos importantes *rankings*<sup>111</sup> de avaliação do ensino superior brasileiro, normalmente não conseguem formar um profissional que consiga construir uma edificação teatral a contento. Apresentamos, em anexo a esta dissertação, a grade curricular vigente dos cursos de Arquitetura e Urbanismo (anexo III) e Engenharia Civil

---

<sup>111</sup> Na última avaliação do MEC, USP, UNICAMP, UFRJ E UFMG acupavam os quatro primeiros lugares, quando o curso de Engenharia Civil foi avaliado. Com relação à graduação em Arquitetura e Urbanismo, a UnB e a UFRGS junta-se ao grupo.

(anexo IV), ambos da **UFMG**. Além da resistência dos materiais, que é tratada de forma genérica, as duas grades curriculares não abordam conhecimentos específicos que preparem o acadêmico para projetar e coordenar a construção de um edifício teatral. Segundo Belém Machado e Cerezoli, **o projeto arquitetônico** do Grande Teatro Palácio das Artes **é eivado de falhas** que dificultam o trabalho dos técnicos e do iluminador cênico. Eu poderia citá-los – alguns dos quais, Raul Belém nos apontou, **numa aula “de campo” da disciplina Caracterização Cênica do então CEFAR**, no grande teatro. Nesta feita, a cenografia da ópera *Turandot* (Compositor: Giacomo Puccini, Libreto: Giuseppe Adami e Renato Simoni), assinada por Raul, estava sendo montada naquele espaço. Eu poderia listar, aqui, os problemas, bem como divulgar aqueles equívocos já percebidos por Cerezoli, mas este, definitivamente, não é um dos objetivos do estudo registrado nesta dissertação. Todavia são muitos os detalhes que fogem dos padrões e, ao invés de auxiliar, acabam atrapalhando, agregando dificuldades diversas – problemas a serem rolucionados pela equipe. E os erros se denunciam no nosso dia a dia de trabalho. Cito, dentre os inúmeros, a área (o volume, para ser mais a correto) que deve ser reservada ao urdimento<sup>112</sup>. (Este, aliás, é um assunto que demandaria muitos e muitos estudos, com diferentes abordagens.) São inúmeros os problemas a ser enfrentados pela equipe técnica, diariamente, devido à falta de conhecimentos inerentes ao edifício teatral.

Cerezoli, aliás, concluiu uma **pós-graduação lato sensu** (especialização) em Belo Horizonte, ministrada pela **Universidade Cruzeiro do Sul (Unicsul)**, de São Paulo. **A instituição abriu o curso em Belo Horizonte** e Cerezoli dedicou-se a ele entre 2007 a 2009.

---

<sup>112</sup> O urdimento, na linguagem teatral, é um espaço tridimensional que fica acima do palco, com volume (largura x altura x profundidade) igual ou maior que o volume formado pela caixa cênica, aquela região tridimensional que a plateia vê. No urdimento, fica escondidos, por exemplo, elementos da cenografia, até que chegue o momento destes painéis descerem a fim de serem vistos pelo espectador. O urdimento também esconde elementos ceno ou luminotécnicos que estão em desuso. Esta atividade de elevar a vara que sustenta estes elementos é realizada pelo maquinista e dizemos popularmente que a vara está “enforcada”.

Figura 17 - Folder do Curso *Architectural Lighting Design*, oferecido pela Unicsul. Autor do projeto gráfico não informado.

# Architectural Lighting Design

**Belo Horizonte - MG**

**DIAS DE AULA:**  
 Sexta-Feira (18h às 23h)  
 Sábado (8h às 18h)  
 Domingo (8h às 13h)  
 \* As aulas acontecem em um final de semana por mês.

**CARGA HORÁRIA:**  
 Ciclo Acadêmico: 360 h em 18 meses  
 Ciclo Projetual: 80 h em 4 meses (\*)

**LABORATÓRIOS ITINERANTES**  
 O curso dispõe de quatro Laboratórios Itinerantes, dois de Iluminação Urbana e Pública, montados em parceria com Philips e Schreder, e dois de Iluminação Arquitetônica, em parceria com Philips e Omega.





**Pós-Graduação Lato-Sensu**

**PROGRAMA RESUMIDO:**

**MÓDULO I \_ CONCEITOS**  
 1 – Fundamentos da luz  
 2 – Sustentabilidade  
 3 – Fotometria  
 4 – Luz natural em arquitetura

**MÓDULO II \_ TÉCNICAS E RECURSOS**  
 5 – Recursos físicos para iluminação natural  
 6 – Lâmpadas e equipamentos auxiliares  
 7 – Luminárias e outros equipamentos  
 8 – Técnicas projetuais  
 9 – Eficiência energética  
 10 – Sistemas de automação e controle predial  
 11 – Projetos Luminotécnicos assistidos por computador (CALD)

**MÓDULO III \_ PESQUISA CIENTÍFICA**  
 12 – Metodologia do trabalho científico

**MÓDULO IV \_ APLICAÇÕES**  
 13 – Iluminação residencial  
 14 – Iluminação corporativa, comercial e industrial  
 15 – Iluminação urbana  
 16 – Iluminação e cultura  
 17 – Iluminação cênica  
 18 – Iluminação e entretenimento

**MÓDULO OPCIONAL (mínimo de 20 alunos)**  
 Aplicação Projetual Luminotécnica (Pré Requisito: Architectural Lighting Design)  
 01 – Workshop I - Partidos do Projeto Luminotécnico  
 02 – Workshop II - Laboratório de Informática  
 03 – Workshop III - Acompanhamento e revisão da elaboração projetual em grupos  
 04 – Workshop VI - Apresentação final

Curso iniciado em Aracajú, Goiânia, João Pessoa, Recife, Ribeirão Preto, Salvador, Uberlândia, Vitória e outras cidades



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Cerezoli.

Bruno Cerezoli nos informa que o enfoque era mais focado no arquitetônico. A Universidade FUMEC também oferece um curso de *Lighting Design*. A grade curricular, conforme atesta documento emitido pela instituição e reproduzido no anexo V desta dissertação, mostra que os enfoques são aqueles comumente utilizados na arquitetura e na engenharia, pautando-se mais pela instalação de equipamentos não teatrais para a ambientação residencial ou comuns na construção de ambientes que se prestam a fornecer os mais diferentes serviços.

Percebemos portanto, que, a formação para que um profissional atue na iluminação utilizada na Arquitetura e no Urbanismo já possui alicerces mais sólidos no que diz respeito a objetivos do curso e mercado de trabalho. O mesmo não podemos dizer sobre a iluminação para espetáculos. Apesar da iniciativa pioneira do **CEFART** (MG) e da **SP Escola de Teatro**, temos muito a avançar para que o profissional da iluminação cênica seja melhor preparado.

### **2.3. Como me tornei um iluminador cênico**

A partir deste ponto do nosso trabalho, passaremos a abordar informações colhidas durante minha trajetória escolar, acadêmica, profissional e artística, como técnico de luz e iluminador cênico, minha relação com meus colegas. São lembranças minhas da época em que fui estudante de Física da UFMG, quando fui estudante de Teatro do então CEFAR (2004-2007), quando fui montador de palco do então CEFAR e estagiário da equipe técnica do Grande Teatro Palácio das Artes (2009) e durante minha trajetória artística e profissional, de 2010 até a atualidade, quando tive a oportunidade de conhecer, trabalhar e conviver, não só com outros técnicos de luz e iluminadores cênicos, mas também com toda sorte de trabalhadores de outros setores das artes da cena e espaços teatrais em todo o país.

Guardo também muitas informações durante minha trajetória artística e profissional, de 2010 até a atualidade, quando tive a oportunidade de conhecer, trabalhar e conviver, não só com outros técnicos de luz e iluminadores cênicos, mas também com toda sorte de trabalhadores de outros setores das artes da cena, em diversos espaços teatrais em todo o país.

Apesar de graduado em Física pela UFMG, a Arte sempre me seduzia, e meu fascínio pela iluminação cênica não nasceu fortuitamente. Durante os 05 (cinco) anos em que estudei no *campus* da Pampulha, não raramente eu frequentava exposições de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG ou assistia a concertos apresentados pela Escola de Música, até que a universidade mineira inaugurou o curso graduação em Artes Cênicas, que deu lugar aos cursos de Teatro e em Dança. Também tive contato, na moradia universitária da UFMG, com algumas estudante do recém-criada curso.

Após minha formatura em Física, imbuído de enorme vontade em prosseguir estudos sobre teatro, ingressei no *Curso Profissionalizante do Ator*<sup>113</sup> do então CEFAR, permaneci como estudante de Teatro entre 2004 e 2007. Minha primeira tentativa de buscar uma atividade dos bastidores da cena – na época o centro de formação apenas artística, em teatro, dança e música. Ainda não havia sido inaugurado o eixo tecnológico da cena.

Durante o curso de Teatro, minha busca inicial era pela aprendizagem dos métodos e técnicas que compõem a arte e o trabalho do ator e da atriz. Todavia, pela própria grade curricular do curso<sup>114</sup> e pela estrutura arquitetônica do complexo Palácio das Artes, tive algum contato com as diversas áreas técnicas do espetáculo (cenografia, figurinos, trilha sonora e iluminação). Esta última chamou minha atenção de um modo todo especial, não só pela minha formação universitária, mas também pelo encanto e pelo modo como ela influencia a encenação. O tempo de estudante de teatro passou...

Mais tarde, em 2009, retornei à FCS, como trabalhador: ocupei o cargo de Auxiliar de Gestão Artística e minhas funções, em parceria com Walderley Rodrigues, eram de carregador e montador de palcos para apresentações das escolas de Teatro, Dança e Música do então CEFAR, sendo chefiado pela produtora executiva Simone Rangel<sup>115</sup> e pela então diretora de ensino e extensão da FCS, Patrícia Avellar Zol<sup>116</sup>.

Neste mesmo ano, participei da oficina *Luz e Cor*, como aprendiz. Ela foi ministrada por Raul Belém Machado e Telma Fernandes no CTP<sup>117</sup> da FCS. Ainda em 2009, tive a oportunidade de realizar um estágio supervisionado no Grande Teatro Palácio das Artes. Na época, o “chefe de palco” era o iluminador Átilla Gomes, cuja trajetória profissional será abordada no capítulo 3, local destinado a abordar a Iluminação Cênica no Teatro Mineiro.

---

<sup>113</sup> Hoje Curso de Teatro.

<sup>114</sup> A grade contava com a aquisição de conhecimentos técnicos através das cadeiras Percepção Musical, Trilha Sonora e Caracterização Cênica.

<sup>115</sup> Produtora executiva da Cia. de Dança do Palácio das Artes de 1996 a 2000 e do então CEFAR de 2001 a 2017.

<sup>116</sup> Assistente de repertório da Cia. de Dança do Palácio das Artes (1989), gerente da Companhia (1990 a 1993), diretora da Companhia (1994 a 1998), professora da escola de dança do então CEFAR (1988 a 2015), superintendente do então CEFAR (2002 a 2007) e diretora de ensino e extensão da Fundação Clóvis Salgado entre 2007 e 2015.

<sup>117</sup> O CTP, popularmente conhecido como *Marzagão*, situado na localidade de Marzagânia, distrito de General Carneiro, um distrito de Sabará/MG, desempenha papel pioneiro em Minas Gerais. Alí estão conservados as cenografias e figurinos de importantes produções da FCS. Além disso, este anexo da FCS ofereceu diversos cursos ligados às técnicas do espetáculo. A Iluminação Cênica obviamente foi contemplada com esta iniciativa.

Minha primeira tentativa “além-palco” foi criar trilhas sonoras através de um programa que descobri na internet. Na sequência, no decurso de minha permanência no então CEFAR, tratei de familiarizar-me melhor com diversos tipos de lâmpadas, e passei a produzir modestos aparatos luminotécnicos, protótipos de um refletor convencional, para as cenas em que eu próprio atuava, solicitando opiniões de meus professores para melhor utilizá-los.

Além de carregador e montador de palco, em 2009 exerci as funções de assistente de produção, contrarregra, assistente de iluminação, de sonorização e de cenotécnica de importantes grupos e eventos da casa<sup>118</sup>, em especial nas Terças Poéticas e nas apresentações da *Big Band*<sup>119</sup>, do *Ballet Jovem*<sup>120</sup>, do Grupo de Percussão<sup>121</sup>, do Coral Infanto-Juvenil<sup>122</sup> e do Grupo de Choro<sup>123</sup> do Palácio das Artes, além do espetáculo teatral de formatura *Rosa dos Tempos*, dirigido por Cristiano Peixoto e performado pelos alunos do então CEFAR. Tive contato, durante este período, com as inúmeras profissões que estão nos bastidores da cena. Posso dizer que participei ativamente das apresentações para a formação dos estudantes das Escolas de Teatro, Dança e Música do então CEFAR.

---

<sup>118</sup> Diferente do Coral Lírico da Fundação, da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e da Companhia de Dança Palácio das Artes (MENCARELLI *et al*, 2006), estes Corpos Artísticos, em quase sua totalidade, foram criados pela iniciativa e o pioneirismo de Patrícia Avellar Zol, então Diretora de Ensino e Extensão da FCS. Em minha opinião, Patrícia é a gestora cultural e educacional em Artes da Cena de maior proeminência no estado de Minas Gerais. Em minha opinião, além de bailarina, coreógrafa, diretora, encenadora, Patrícia papel de destaque, proeminência e pioneirismo em diversas instâncias arte-educativas mineiras.

<sup>119</sup> Regido pelo renomado maestro cubano Nestor Lombida Hunt.

<sup>120</sup> Coordenado por Andréa Maia, *Ballet Jovem* contou com diversos coreógrafos convidados, inclusive o holandês Adriaan Luteijn, que nos trouxe a composição coreográfica *Iungo* (2009).

<sup>121</sup> Coordenado por Fernando Rocha, professor da Escola de Música da UFMG.

<sup>122</sup> Regido pela maestrina Lara Tanaka. (REIS & AVELLAR, 2006).

<sup>123</sup> Coordenado por Marilene Trotta.



**Figura 18 - Fotografia do maestro Nestor Lombida regendo a *Big Band* Palácio das Artes. Foto: Lena Maia.**



Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (2009, p. 3).

Neste período estagiei no Grande Teatro Palácio das Artes. O diretor técnico durante o período, Átilla Gomes, que posso apontar como meu primeiro mestre, defendia a ideia de que um(a) estagiário(a) deveria experimentar todos os afazeres do dia a dia de um teatro: retirar os refletores de seus armários e transportá-los ao palco, instalar e plugar os refletores nas varas de luz, operar o maquinário que levanta ou abaixa as varas que sustentam os refletores e os painéis cenográficos, “afinar” um refletor – utilizando, para tanto, de uma escada afim de acessá-lo porque, para realizar este procedimento, os refletores já devem ter sido erguidos até uma altura em que eles fiquem totalmente escondidos pelas bambolinas<sup>124</sup> –, e, por fim, programar a mesa de luz.

Durante o estágio eu sempre me pegava pensando sobre o funcionamento de um refletor, tentando explicá-lo. Chamava minha atenção, também, o efeito que cada marca e modelo de refletor produzia. A propósito, o uso de superfícies refletoras para criar focos é usado desde a antiguidade. Indivíduos munidos de superfícies refletoras,

<sup>124</sup>Tecidos negros, com largura de aproximadamente um metro, que ficam suspensos, escondendo os refletores, de modo que apenas a luz emitida pelo aparelho possa se propagar e iluminar certa área do palco. A primeira bambolina, mais próxima à plateia, chama-se bambolina mestra.

posicionados estrategicamente próximos às enormes janelas do teatro, redirecionavam a luz solar para um local específico do palco. Gill Camargo chama esta prática de “interreflexão”. (CAMARGO, 2012) “Os encarregados de manejar as placas refletoras, por sua vez, poderiam ter sido os primeiros a exercer o ofício que no teatro atualmente cabe aos operadores de luz.” (CAMARGO, 2012, p. 4)

A partir das peculiaridades de cada tipo de refletor, fui me interessando em entender como a luz funcionava em prol da cena. Não do ponto de vista científico, mas no que tange seu uso técnico e artístico. A partir daí fiz oficinas de criação de projetos de iluminação cênica, a fim de responder minhas indagações, com diversos artistas, como Telma Fernandes (iluminadora), Raul Belém Machado (cenógrafo e figurinista) e com o diretor técnico italiano Sergio Rissone (Companhia *Balletto dell'Esperia* e Teatro Juvarra, de Torino).

Ainda em 2009, durante minha permanência como funcionário da FCS, tive a oportunidade de ser assistente de produção do *CefarConcerto 2009* (Direção: Patrícia Avellar Zol) e assistente de iluminação de Eduardo Pavanello naquela ocasião. Participe o curso *Luz e Cor*, ministrado no Centro Técnico de Produção (CTP/FCS) por Raul Belém Machado e pela iluminadora Telma Fernandes. No final do ano, ela convidou-me para ser seu assistente em *Pipiripau: o presépio de todos nós* (Direção: Patrícia Avellar Zol), que seria apresentado no fim do ano, devido à sua temática natalino-religiosa-cristã.

Enfim senti-me apto a criar meu primeiro projeto de iluminação para uma cena curta *Fábrica de cimento*, apresentada no 11º Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto, 2010) em Belo Horizonte/MG, a coordenar a montagem de sua luz<sup>125</sup> e operar a mesa de iluminação durante sua apresentação, em 16 de junho de 2010, no Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG).

Tenho me dedicado, desde então, à criação, montagem e operação de luz de espetáculos de teatro e dança contemporânea. Os Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espectáculos de Diversão (SATED's) estabelecem uma clara distinção entre artistas e técnicos, desta forma, possuo registro profissional (DRT) tanto com operador de luz (cargo técnico) e iluminador (cargo artístico). Na verdade, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, maquiladores, iluminadores cênicos e diretores musicais (ou sonoplastas)

---

<sup>125</sup> O termo “luz” é comumente utilizado pelos profissionais das artes cênicas para designar tanto o projeto de iluminação de um espetáculo como sua concretude. Neste trabalho utilizo o termo com esta acepção.

são considerados artistas, e os operadores de luz, som, maquinário e cenotécnicos, por exemplo, são cargos técnicos. Todavia não devemos subestimar o trabalho da equipe técnica pois “(...) os técnicos não só servem à cena nos bastidores, eles de fato ‘contracenam’ com os artistas. Contracenar aqui significa estar em comunhão na realização do espetáculo”. (BENEVIDES, 2011, p. 21) Há, entretanto, duas funções nas artes da cena as quais não conseguimos classificar como artística ou técnica: a do produtor executivo e a do costureiro. Mas debruçarmos-nos sobre esta questão não é, definitivamente, um dos objetivos desta dissertação.

Considero, portanto, que minha formação como técnico de luz e iluminador cênico também se deu no formato mestre-aprendiz. Considero que meus mestres foram Raul<sup>126</sup>, Telma, Pavanello, Átilla e Bruno Reis<sup>127</sup>, além de todos os técnicos (de luz, som, maquinário e eletricidade) do Grande Teatro Palácio das Artes, que trabalhavam lá durante o ano de 2009, período em que realizei meu estágio.

#### **2.4. A emancipação do aprendiz analisada à luz de minha experiência profissional**

A estreia “oficial” deste pesquisador como iluminador cênico deu-se na cena curta *Fábrica de cimento* (2010, dir.: Débora Vieira), finalista do projeto Cena-rascunho do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Eu digo “oficial” porque, antes desta oportunidade, iluminei a cena *Quem está falando?* (Direção: Débora Vieira, Projeto *InCena*, 2008<sup>128</sup>, Cia. *Luna Lunera*, Belo Horizonte/MG), apesar de não considerar este trabalho como o inicial. Vejo esta como uma oportunidade primeira para ter contato com a iluminação cênica, visto que ela ocorreu antes de minha formação, através do estágio supracitado.

Minha formação como ator também fez toda a diferença em minha carreira como técnico de luz e iluminador cênico. Consigo “projetar-me” no lugar do *performer* e colocar-me virtualmente no lugar dele, no palco. A título de exemplo, posso relatar um fato que ocorreu durante a montagem de luz da *A mulher que cuspiu a maçã*, em sua estreia em 2015 no CCBB/BH.

---

<sup>126</sup> Que já havia sido meu professor de Caracterização Cênica no então CEFAR.

<sup>127</sup> Profissional da iluminação cênica mineira. Ainda nesta seção relatarei como nossos caminhos se cruzaram.

<sup>128</sup> Projeto coordenado por Zé Walter Albinati, componente da companhia mineira de teatro *Luna Lunera*.

**Figura 19 - Início do espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015).  
Em cena, a atriz-bailarina Rosa Antuña.  
Imagem capturada de vídeo de Alex Silva.**



Fonte: Vimeo.

Solicitei à *performer* Rosa Antuña que fizesse o percurso, de maneira corrida, passando por todas as posições e executando todos os movimentos que ela executaria durante o espetáculo. Feito isso ela dirigiu-se ao camarim a fim de descansar. Um detalhe importante é que, nas vésperas e, principalmente, no dia da estreia, Rosa não gosta de ensaiar, muito menos servir de “manequim” para que a luz seja afinada. E a criação de luz para este espetáculo contava com uma estética inspirada na cinematográfica<sup>129</sup>, ou seja, eu utilizava-me de pequenos focos que, sob meu ponto de vista, eram simulacros de *closes* que denominei “poses”.

Vejamos a transição de um *zoom* panorâmico:

---

<sup>129</sup> Esta opção de composição da iluminação foi bastante influenciada pela trilha sonora e pelo argumento do espetáculo.

**Figura 20 - Espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015) em cena aberta. Imagem capturada do vídeo de Alex Silva. Em cena, a atriz-bailarina Rosa Antuña.**



Fonte: Vimeo.

Para um close:

**Figura 21 - Imagem, capturada de vídeo de Alex Silva, revelando um close de Rosa Antuña no início do espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015).**



Fonte: Vimeo.

O espetáculo inicia-se com Rosa de costas para a plateia, no fundo do palco. Ao iniciar da trilha sonora, ela gira sua cabeça pela sua direita, olhando por cima do ombro direito (em direção à plateia). Sua cabeça e seu colo são, então, iluminados por um feixe luminoso circular, cuja área foi reduzida pelo uso de uma íris e, então, ela gira o corpo completamente, a fim de ficar de frente para a plateia. Escolhi, para esta primeira “pose”, três refletores elipsoidais<sup>130</sup>. Nesta feita, dois outros elipsoidais, também munidos de íris, um iluminando-a frontalmente e outro cuja luz vinha de sua direita, emitiam feixes luminosos que somavam-se ao feixe oriundo do primeiro “elipso”, dando profundidade à imagem.

**Figura 22 - Uma das “poses”, capturada do vídeo de Alex Silva, no espetáculo solo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015). Em cena, a atriz-bailarina Rosa Antuña.**



Fonte: Vimeo.

---

<sup>130</sup> Tipo de refletor utilizado na iluminação de espetáculos cênicos. É chamado de elipsoidal pois sua lente tem o formato elipsoide. Ele produz focos bem definidos, que podem ser aumentados ou diminuídos por um acessório denominado “íris”. Outro acessório do “elipso”, seu nome popular, são as “facas”, que literalmente “cortam a luz proveniente dele, formando figuras geométricas tais como um triângulo, um quadrado, um retângulo ou um losango. Os “corredores luminosos” com os quais este espetáculo também contava, foram produzidos desta maneira.

Na sequência ela passa a caminhar por um corredor retangular luminoso, produzido pela luz de dois elipsoidais entrecruzados, enquanto o primeiro foco (pose 1) desaparece. Ela então pára no meio do palco para fazer a segunda pose. O corredor 1 desaparece enquanto inicia-se uma sequência de efeitos luminosos, produzidos por três outros “elipsos”, para esta segunda pose, semelhante à primeira, com a performer no centro do palco. Ela inicia então uma segunda caminhada por um novo corredor. Os três “elipsos” que a iluminavam no centro do palco param de emitir luz e outros dois “elipsos” desenharam no solo do palco um segundo corredor. Quando ela chega no proscênio, o corredor desaparece enquanto um terceiro efeito produzido por outros três elipsoidais produz a terceira pose. A dinâmica idêntica àquela foi produzida pelos refletores elipsoidais que fizeram a primeira e a segunda poses.

**Figura 23 - Rosa Antuña percorrendo um corredor produzido pela luz proveniente de dois refletores elipsoidais no espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015). Imagem capturada do vídeo de Alex Silva.**



Fonte: Vimeo.

Bruno Reis, meu assistente de iluminação na ocasião, estava no alto da escada a fim de direcionar os refletores para que o efeito projetado pudesse ser produzido, e fechar a íris dos elipsoidais que iluminavam as poses que Rosa fazia, para que os feixes luminosos promovessem a visibilidade apenas de sua cabeça e seu colo. Em outras

palavras, estávamos “afinando” a luz. Eu não queria incomodar Rosa no camarim, pois todos sabíamos que a apresentação à noite já exigiria dela um gasto dispendioso de energia, presença, vigor e tônus. Então fui até o palco, posicionei-me no lugar de Rosa, flexionei bastante meus joelhos (pois sou um homem bastante alto) até que, segundo minha intuição, minha estatura passasse a ser aproximadamente a estatura de Rosa (que também é uma mulher alta, mas não comparada a mim). Só pudemos constatar que minha conduta foi correta durante a apresentação, à noite.

Eu disse que Bruno foi meu assistente, o que nos leva a pensar que ele era subalterno a mim, mas posso afirmar que sempre aprendo com ele em todas as nossas parcerias. De algum modo, ele também foi, e será, um dos meus mestres.

Recentemente, em suas redes sociais, Rosa Antuña elogiou a criação de luz para este espetáculo. Como eu precisava de ajuda para a montagem da luz, convidei a iluminadora Tainá Rosa para me auxiliar<sup>131</sup>. Ela me apresentou a Bruno Reis e, desde, 2015, trabalhamos juntos.

Lembro-me de Herivelto Campos, produtor executivo do espetáculo, ter chegado a nós depois da apresentação daquela noite dizendo que a luz havia sido muito elogiada. A apresentação foi registrada em vídeo e, sempre que posso, reassisto esta gravação. Percebo, com enorme frequência, “erros” na operação de luz (eu operava a mesa de iluminação nesta feita). Quando falo em "erros", refiro-me a momentos em que a transição de luz é mais rápida ou mais lenta que as ações verbo-posturo-mimo-gestuais (PAVIS, 2011) da performer. Ninguém nunca me falou nada sobre isso, a não ser Mário Nascimento, cocriador da luz. Ele me sugeriu treinar *Kung Fu*<sup>132</sup>, a fim de treinar meus reflexos, um projeto futuro que trabalhará minhas pronta-respostas, na mesa de luz, aos estímulos fornecidos no palco. De fato, meus reflexos precisam de treinamento para tornarem-se mais rápidos e precisos. Os "erros" registrados, aos quais me referi, me incomodam bastante e, com o passar das ocasiões em que tive a oportunidade de operar novamente a luz para este espetáculo, tento aprimorar-me, buscando operar a mesa sempre em uníssono com Rosa, ou me aproximar o quanto possível deste objetivo. Mas acredito que a sugestão de Mário me ajudariam a atingir meu objetivo mais rapidamente.

---

<sup>131</sup> O ator e diretor de Teatro Zé Walter Albinati já havia solicitado esta importante iluminadora a me auxiliar, num dos primeiros trabalhos que assinei a luz, em parceria com Tiago Prata. Trata-se de *Depois daquela estação* (2010, Dir.: Zé Walter Albinati, Produção e Fomento: Edital Ilhas Livres da Cia. Clara de Teatro (Belo Horizonte/MG).

<sup>132</sup> Mário Nascimento é um entusiasta da cultura oriental e das artes marciais. Ele dedicou-se ao treinamento do *Kung Fu*



É bastante curioso lembrar que este foi o único espetáculo em que a luz saiu “pronta da minha cabeça”, enquanto eu assistia o primeiro ensaio. Para todos os outros espetáculos que fiz a luz, eu saía da sala de ensaios, após o primeiro contato com o novo trabalho, com indagações mil. Somente com o passar das semanas os objetivos estético-poéticos da iluminação iam se delineando. Não vejo os elogios recebidos pela luz deste espetáculo como sinais de competência do meu trabalho, mas do trabalho da performer, da encenadora e da composição coreográfico-actancial. Estes três elementos praticamente “exigiam” cada efeito luminoso ao longo do espetáculo. Meu trabalho resumia-se em “transcrever” a cena utilizando a luz como léxico. Como o material que me foi fornecido era de veras potente, a criação de luz foi feita de maneira orgânica e natural.

Percebo também, pela filmagem, que as afinações (direcionamento dos feixes luminosos e os consequentes enquadramentos que eles proporcionavam) eram cirurgicamente perfeitas. E esta operação ficou inteiramente a cargo de Bruno. Era ele quem estava sobre a escada. Eu estava sentado na plateia o tempo todo, oferecendo-lhe o ponto de vista do espectador. É curioso constatar que, antes de conhecer o trabalho de Bruno Reis, eu considerava a perfeição impossível de ser alcançada, em qualquer empreendimento. O trabalho dele me fez mudar radicalmente meus paradigmas sobre este assunto.

Esta experiência de ter experimentado estar em cena para depois trabalhar nos bastidores também ocorreu com Raul Belém Machado, que estudou flauta na adolescência e também ter tido experiências como ator, além da passagem pelo coral *Ars Nova* da UFMG (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008). Segundo ele, os conhecimentos musicais adquiridos proporcionaram-lhe uma acuidade que sempre lhe deu condições para discutir com os maestros quanto às melhores opções cenográficas para uma ópera, por exemplo. (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008) Segundo ele, sua formação artística foi o que o conduziu à cenografia e a outras artes dos bastidores da cena, áreas em que, naturalmente, o emprego da engenharia e a arquitetura são capitais. Seu estilo como cenógrafo vem dessa trajetória. (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008)

Meus conhecimentos em Matemática, oriundos de minha graduação em Física (UFMG, 1998 a 2002) também desempenham papel de destaque em meu estilo como iluminador. Concomitantemente ao trabalho de iluminador, eu também exercia as funções de professor de Física e Matemática da rede pública e privada nas cidades de

Belo Horizonte e Contagem (ambas em Minas Gerais) nos níveis de ensino fundamental, médio, técnico e preparatório. Ao longo do tempo estas atividades reverberaram positivamente em meu trabalho como iluminador. Os conhecimentos em Física me fornecem as bases teóricas sobre o comportamento da luz e os fenômenos elétricos e magnéticos. Já a Matemática treinou o meu olhar, proporcionando construções de geometrias mais arrojadas e inusitadas em meus desenhos de luz. Estas “geometrias” agregam traços técnico-estético-poéticos caros às minhas criações, sem contar que a montagem de um projeto de Iluminação Cênica é a transposição de um registro plano (em 2 dimensões) para uma concretude (?) sólido-espacial (em 3 dimensões).

Reitero que minha formação como técnico de luz e iluminador cênico deu-se, além de estágios e da relação mestre-aprendiz, através de pouquíssimos cursos de curta duração. Este caminho é comum a outros iluminadores, como no caso da carioca Fernanda Souza, que afirma que sua formação:

(...) aconteceu mediante prática, observação e relação entre erros e acertos. É importante ressaltar que, com exceção de eventuais oficinas práticas e alguns cursos de curta duração, a formação técnica e profissional dos iluminadores na cidade do Rio de Janeiro ainda acontece primordialmente no contato e convívio com iluminadores atuantes (...). (SOUZA, 2018, p. 10)

Além destes espetáculos, também criei projetos de iluminação para danças de salão, junto à *Universidade de Dança de Salão* (direção: Rodrigo Delano) e *Café com Dança* (Direção: Welbert Melo). Também trabalhei em espetáculos de dança contemporânea, tais como *Instantes de Loucura* (2011, direção: Cynthia Reyder e Nicole Blach) e *Zhu* (2015, Cia. Mário Nascimento). Neste último, tive a oportunidade de acompanhar o coletivo em uma turnê nacional, com apresentação em Manaus/AM (Teatro Amazonas), Recife/PE (Teatro Luiz Mendonça), Sorocaba/SP (SESC Sorocaba) e Sete Lagoas/MG.

**Figura 24 - Cena final do espetáculo *Zhu* (2015).  
Foto: Marco Aurélio Prates.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Esta última foto foi capturada da cena final de *Zhu* (2015). Em cena, estão as bailarinas Alicia Lynn Castro, Camilla Oliveira, Danielle Mesquita, Eliatrice Gichewiski e Rosa Antuña; e os bailarinos Cleison Lana, Fábio Costa, Mário Nascimento e Patrick Vilar. O músico multi-instrumentista Fábio Cardia, a esquerda, executava a trilha sonora ao vivo, utilizando o piano, diversos violões e instrumentos percussivos.

Desta foto, e através de tantas outras, antes e posteriores a esta, podemos destacar mais um **profissional que trabalha nos bastidores da cena: o fotógrafo cênico**. Deliberadamente, entretanto, este estudo não objetiva a esgotar reflexões sobre a deontologia dos bastidores da cena. Com enorme prudência, esta dissertação ousa a apontar este como um dos assuntos abordados.

Para exemplificar como certas aprendizagens não formais podem ser sofridas, lembro-me que o músico Fábio Cardia deixou seus instrumentos no palco e dirigiu-se ao camarim. Quando retornou, para o ensaio geral, Fábio percebeu que TODOS os instrumentos de corda estavam desafinados por conta da luz advinda dos refletores, que ficaram acesas durante muito tempo. Ele ficou bastante irritado, sobretudo no que diz respeito a mim e ao meu trabalho. Mas foi uma rusga passageira. De qualquer modo, eu

não precisava ter sido exposto a este contrangimento. É... eu aprendi, a duras penas, que devemos manter as lâmpadas que iluminam instrumentos: somente no momento da afinação e durante o espetáculo. Eu, de modo partícula, não as acento nem durante ensaios gerais.

Cheguei também a trabalhar em três espetáculos de teatro de natureza cênica improvisada (MUNIZ, 2005). São eles: *Match de improvisação* (Direção: Mariana de Lima e Muniz, 2006), *Dos gardenias social club* (Direção: Débora Vieira, 2010) e *Improcedente* (Direção: Débora Vieira, 2011)<sup>133</sup>. Neste período cheguei a vislumbrar um estudo, em nível *stricto sensu*, que culminasse num treinamento para o iluminador-improvisador. Mais recentemente, a atriz, improvisadora e iluminadora cênica Milena Pitombo, minha parceira na criação de luz para o espetáculo *longform*, segundo o sistema impro, *Dos Gardenias Social Club* (Dir.: Débora Viera), desenvolveu os princípios do trabalho do iluminador-improvisador. (PITOMBO, 2022) Ela divulgou estes conhecimentos. A investigação partiria das premissas desenvolvidas por Viola Spolin (2005) e Keith Johnstone (1990) para o treinamento do ator-improvisador e teria como objetivo colocar a luz no jogo improvisacional.

---

<sup>133</sup>O projeto de iluminação do *Match de Improvisação* foi criado por Milena Pitombo. O espetáculo foi reapresentado na temporada da 37ª Campanha de Popularização Teatro & Dança de Belo Horizonte/MG (2013) no Teatro Dom Silvério, ocasião em que trabalhei como responsável técnico pela montagem e como operador de luz. Para *Dos Gardenias Social Club*, a iluminação foi criada, montada e operada por mim em parceria com Milena Pitombo. Já para *Improcedente*, assinei a iluminação, coordenei sua montagem e operei a luz por 03 (três) temporadas.

**Figura 25 - Capa do programa do espetáculo *Dos gardenias Social Club* (2010).  
Em cena, o ator Guilherme Théo e a atriz Bella Marcatti.  
Foto: Eduardo Santos.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

As escolhas éticas, estéticas e poéticas das encenadoras não permitiam um jogo improvisacional com a iluminação, fato que impediu-me de levar a cabo a investigação que vislumbrei. Sabemos, entretanto, que habilidades como “espontaneidade”, “escuta” e “aceitação”, imprescindíveis ao êxito da cena improvisada, também mereceriam destaque no estudo ao qual eu estava querendo desenvolver no mestrado. Ouso dizer que estas habilidades devem ser desenvolvidas pelo iluminador, seja qual for a modalidade de espetáculo Concluo, portanto, que minhas reflexões e divagações acerca do “utópico-iluminador-improvisador” não foram de todo em vão. Além do mais, foi a partir deste projeto que nasceu meu interesse pelo processo de formação do iluminador e do técnico de luz.

**Figura 26 - Cena do espetáculo *Improcedente* (2011).  
Em cena, os atores Fabiano Lana e Rafael Protzner.  
Foto: Eduardo Santos.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Minha trajetória profissional tem me proporcionado reflexões valiosas acerca da relação entre os elementos que compõem a encenação. Um exemplo disso foi em 2015, quando criei a iluminação para o espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã*, do Núcleo de Criação Rosa Antuña (Belo Horizonte/MG). Nesta feita, percebi uma espécie de relação dialógica entre a iluminação cênica e as ações verbo-posturo-mimo-gestuais (PAVIS, 2011) de Antuña. O espetáculo praticamente não possuía cenografia, no sentido corriqueiro da palavra. Um enorme tecido semitransparente era manipulado pela atriz-bailarina.

Não raramente, ela ressignificava um objeto, através do modo de manipulá-lo, criando, assim, estruturas cenográficas diversas e/ou nos remetendo a objetos imagéticos:

- 1) o tecido se transformou, durante o espetáculo, num véu de um vestido de noiva e, em outro momento, ele representava o buquê;

**Figura 27 - Rosa Antuña utilizando o tecido que, aqui, representa o véu de uma noiva em *A mulher que cuspiu a maçã* (2015).**

**Foto: Marco Aurélio Prates.**



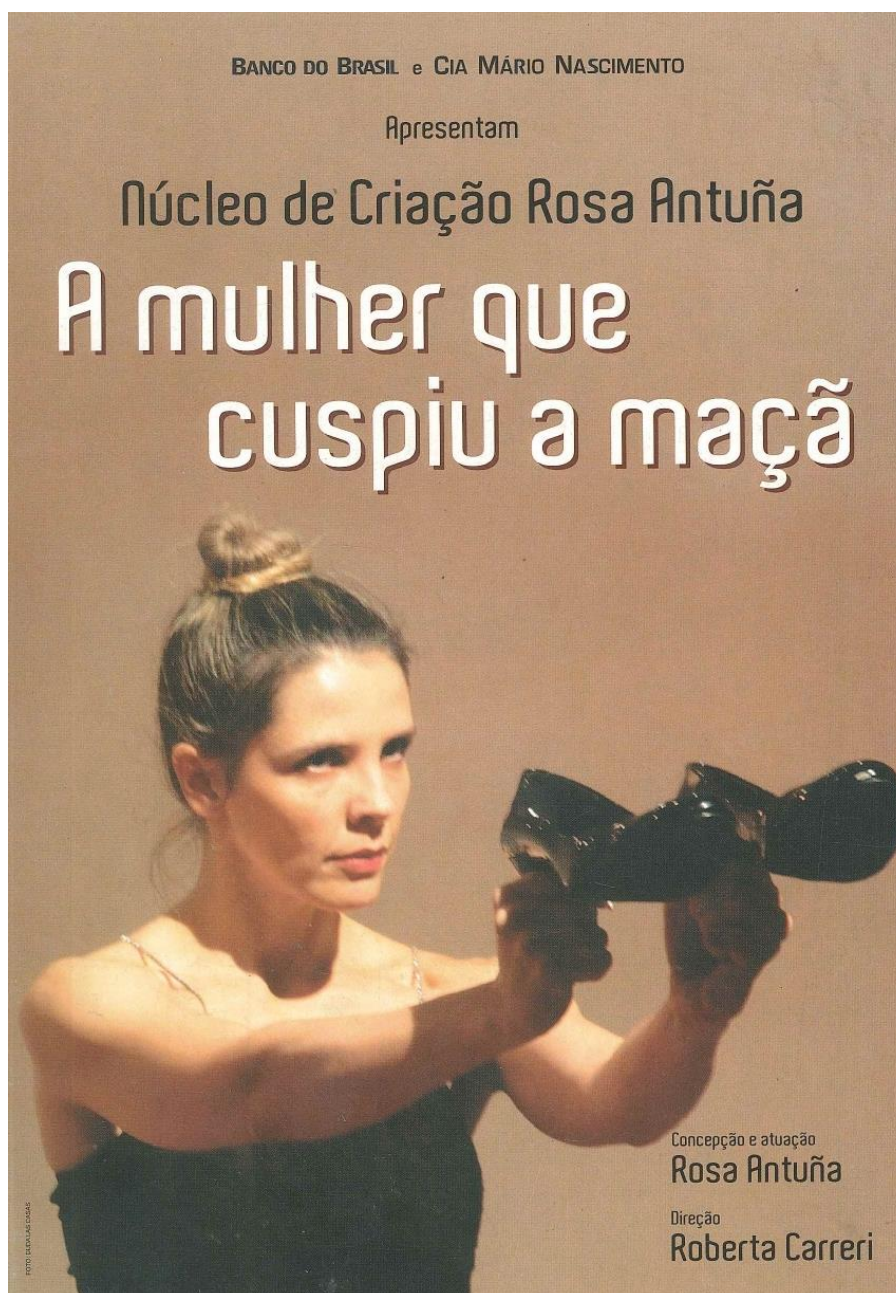
Fonte: Acervo pessoal de Marco Aurélio Prates.

2) os calçados de salto alto transformavam-se num instrumento musical de sopro, num telefone, nos rabinhos e nas orelhinhas de uma “coelhinha” do periódico *Playboy*, numa arma de fogo (conforme mostra a capa do programa do espetáculo, reproduzido abaixo), etc.

Esta manipulação que Rosa propõe com o tecido o ressignifica, e este uso dialoga, de algum modo, com a pesquisa de doutoramento do professor Eduardo dos Santos Andrade – cenógrafo, arquiteto e professor da Escola de Belas Artes da UFMG. O tecido semitransparente não é nem objeto de cena, nem cenografia, nem figurino. Por um outro lado, ele é objeto de cena, é cenografia e é figurino: um dos diversos corpos performativos estruturantes da encenação. (ANDRADE, 2019)



**Figura 28 - Capa do programa do espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã* (2015).  
Em cena, a atriz-bailarina Rosa Antuña.  
Foto: Duda Las Casas.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O tecido também ajudava a compor diversas personagens que Rosa performava durante seu solo. Relataremos aqui apenas dois dos inúmeros exemplos: 1) num momento eu que Rosa está apoiada no chão pelas suas duas mãos e pelos dois joelhos (posição conhecida popularmente com “de quatro”), o tecido cobre todo o corpo da



*performer* e a imagem obtida nos remete a um aracnídeo; 2) o mesmo tecido, noutra cena, aludia a uma mulher enforcada.

**Figura 29 - Rosa Antuña utilizando o tecido para representar uma mulher enforcada no espetáculo *A mulher que cusiu a maçã* (2015).**

**Foto: Marco Aurélio Prates.**



Fonte: Acervo pessoal de Marco Aurélio Prates.

Minha experiência como estagiário na área técnica do Grande Teatro Palácio das Artes mostrou-me que a formação de um iluminador na modalidade mestre/aprendiz (educação **não formal**, segundo Gohn, 2006) deve constituir-se de, pelo menos, cinco etapas: 1) o aprendiz observa o mestre trabalhando; 2) o aprendiz faz perguntas ao mestre a fim de sanar suas dúvidas; 3) o mestre enfatiza em seu discurso os aspectos principais de determinada técnica; 04) o aprendiz passa a ajudar o mestre a executar seu trabalho; e, finalmente, 5) o aprendiz sente-se preparado para o ofício e, então, inicia sua trajetória profissional. Existe o momento das relações de ensino/aprendizagem, mas, na sequência, a emancipação do aprendiz deve acontecer. É aqui que o jovem profissional passa a criar, a conceber, a experimentar e a caminhar com autonomia.

### 3º sinal: **RELAÇÕES TRABALHISTAS E A INVIBILIZAÇÃO DOS PROFISSIONAIS QUE TRABALHAM NOS BASTIDORES DA CENA**

“O grande problema está em como os oprimidos, que ‘hospedam’ o opressor em si, participam da elaboração, como seres duplos, inautênticos, da pedagogia de sua libertação. Somente na medida em que se descubram ‘hospedeiros’ do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora. Enquanto vivam a dualidade na qual ser é parecer e parecer é parecer com opressor, é impossível fazê-lo. A pedagogia do oprimido, que não pode ser elaborada pelos opressores, é um dos instrumentos para esta descoberta crítica – a dos oprimidos por si mesmos e a dos opressores pelos oprimidos, como manifestação da desumanização.”

(Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, 1987)

Enaltecer o trabalho de quem está em cena – seja um ator ou um bailarino – é prática comum a todos aqueles que apreciam as artes da cena. Estes profissionais trabalham sobre um palco, um tablado, um praticável, ou um lugar de destaque<sup>134</sup> e, por conseguinte, são os únicos profissionais das artes da cena que o público leigo vê trabalhando, daí o fato deste nicho profissional ser o mais explícito. O diretor ou encenador também ganharam destaque desde que, entre os séculos XIX e XX, o texto dramaturgico passou a ser apenas um “pré-texto” para a encenação, como já foi discutido na seção 1.2 deste trabalho.

Em Minas Gerais, antes da década de 1990, os responsáveis pela iluminação cênica não tinham seus nomes devidamente citados, e suas trajetórias artísticas não podiam ser registradas. A obra *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena* (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008) nos mostra isso, bem como a obra de Marcello Castilho Avellar e Glória Reis (REIS & AVELLAR, 2006) e o livro de Fernando Mencarelli e seus colegas da UFMG (MECARELLI *et al*, 2006), além de alguns programas de espetáculos que tivemos acesso.

Mas já ressaltamos, reiteradas vezes, que a equipe que está por trás das coxias – sejam eles técnicos de palco ou artistas como o iluminador cênico, o cenógrafo, o figurinista, o maquiador, o aderecista ou o sonoplasta – são profissionais que contribuem sobremaneira para o êxito do espetáculo. A criação nunca prescindirá do

---

<sup>134134</sup> Estes “locais de destaque” podem mudar inclusive numa velocidade altíssima – como na composição cinematográfica –, como em cenas que poderíamos definir talvez com a palavra cortejo. Comum, por exemplo, nos três espetáculos que compõem a *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem (Dir.: Antônio Araújo. São Paulo)

trabalho destes profissionais, pois os técnicos de palco são aqueles que oferecem condições para que a criação do iluminador cênico se concretize em formato de cena.

Como enfatizamos no capítulo 1 desta dissertação, o iluminador cênico é um artista convidado por um coletivo de artes da cena, ou já componente do grupo, para criar o projeto de iluminação cênica para o espetáculo. Para tanto ele assiste os ensaios, discute, analisa, pondera e entra em consenso com o diretor ou encenador, com o(a) cenógrafo(a), o(a) figurinista e todos(as) os(as) demais profissionais cujas criações serão iluminadas pelo aparato selecionado pelo iluminador cênico, cujo objetivo é promover a visualidade da cena.

Já os técnicos de luz, profissionais responsáveis pela visibilidade da cena, são geralmente lotados em um edifício teatral e recebem a equipe de montagem, instalando o aparato luminotécnico seguindo as orientações do iluminador.

O iluminador cênico conhece bem o espetáculo, já os técnicos conhecem bem o espaço e os equipamentos. A boa sinergia entre o trabalho dos dois é preponderante para o sucesso da iluminação cênica.

Avançamos muito no sentido de valorizar o trabalho dos profissionais que estão nos bastidores da cena. Uma iniciativa primeira é a preocupação em informar, em todas as mídias, físicas ou virtuais, os nomes dos profissionais que não estão efetivamente em cena, mas questões remuneratórias (definição de valores de cachês e salários) e a visibilidade da classe deve estar nas prioridades das discussões e iniciativas sindicais, por exemplo.

Outro fator que valoriza nossos profissionais não visíveis no palco durante o espetáculo é mérito das escolas de formação de atores e atrizes, que oferecem disciplinas que abrangem as áreas técnicas. Desta forma, estes ramos do conhecimento cênico passaram a estar disponíveis para aqueles estudantes de atuação que, por ventura, interessar-se-ão a ingressar numa destas outras carreiras. Ainda há poucos cursos formais no Brasil, em nível técnico-profissionalizante, para a formação dos profissionais dos bastidores. Reiteramos a importância capital, no âmbito nacional, e o pioneirismo das duas instituições brasileiras que apresentamos na seção 2.3 deste trabalho: a SP Escola de teatro (São Paulo/SP) e o CEFART (Belo Horizonte/MG).

Percebemos, portanto, um movimento, embora tímido, que visa à valorização dos profissionais que estão fora de cena, sejam eles técnicos ou artistas. Esta necessidade tomou maior representatividade através do projeto de lei (PL) nº 3.022/21 (vide anexo VI desta dissertação), criado pelo deputado federal Alexandre Padilha

(PT/SP) e que altera a lei nº 6.533 de 24/05/1978 (vide anexo VII), que regulamentava as profissões dos artistas e técnicos de espetáculos de diversão, objetivando uma maior valorização e a proteção da memória e do conhecimento em técnicas de palco. Este PL, apresentado pelo deputado em 19 de outubro de 2021, foi apelidado de “Dona Naná”, uma camareira que trabalhou durante anos no Teatro Marília (Belo Horizonte/MG). Ela tinha um caderninho onde eram registradas informações diversas relativas às impressões dela, dos artistas e dos técnicos sobre os espetáculos que lá se apresentavam. Este PL é fruto de uma articulação nacional de um setor invisibilizado e desvalorizado, e representa uma conquista importante que está em curso.

Na ocasião da apresentação do projeto à câmara, os técnicos de palco, dentre eles Tainá Rosa e Eliezer Sampaio, apresentaram suas demandas e foi agendada a data de 22/10/2021 para a audiência pública extraordinária para apresentar à auditoria feita pelo Tribunal de Contas da União (TCU) ao fundo setorial do Audiovisual.

A classe dos técnicos de palco, que auto referem-se como “o pessoal da graxa”<sup>135</sup>, foram representados por diversos coletivos, dentre eles a Família Camisa Preta CWB, Movimento SOS Técnica SP e Multicabo/MG. O objetivo da audiência foi alterar a Lei nº 6.533 (vide anexo VII), a fim de garantir a maior valorização e a proteção da memória e do conhecimento em técnicas de palco.

Em 22 de outubro de 2021, diversos representantes da “graxa” de alguns estados brasileiros discursaram sobre a importância deste PL. Eliezer Sampaio<sup>136</sup> nos conta que avançamos muito pouco e o PL precisa ser colocado em pauta e aprovado, para o início de um movimento de valorização e visibilidade para este segmento.

Pois bem, a fim de discutir a formação e a visibilidade dos (para os) profissionais que trabalham nos bastidores da cena, necessitamos abordar deontologicamente como se dão as relações de trabalho entre o trabalhador e o contratante numa instituição. Escolhemos, para um estudo de caso, a Fundação Clóvis Salgado (FCS), que administra o complexo Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG), por abrigar um Grande Teatro considerado um dos mais representativos no cenário

---

<sup>135</sup> Esta expressão, difundida no meio dos técnicos de palco, é a maneira despojadas de eles se auto referirem-se, pois, ao contrário do iluminador cênico (em tese), os técnicos são aqueles que “pegam no pesado”, eles fazem o serviço “pesado” de carregar e montar os equipamentos, além de realizar ajustes técnicos e manutenções. A graxa alude às mãos sujas de quem fez o serviço braçal. É bastante interessante perceber que estes profissionais se autodenominam assim, imbuídos de muito orgulho. E assim o deve ser, pois, sem o trabalho desta equipe, é impossível que o espetáculo aconteça.

<sup>136</sup> Eliezer Sampaio é o Responsável Técnico pelo Laboratório de iluminação e Cenografia (LIC) da Escola de Belas Artes da UFMG.

brasileiro e internacional, com uma produção artística punjante e variada. Além disso, os espaços da FCS são os mais bem equipados de Minas Gerais. A fundação também abriga e mantém o atual CEFART, instituição onde adquiri meus primeiros conhecimentos em Teatro, através do curso profissionalizando do qual fiz parte do corpo discente e onde trabalhei, posteriormente, como *Auxiliar de Gestão Artística*, desempenhando, como já foi dito, as funções de carregador e montador de palco. Outra facilidade de escolher esta instituição como *locus* de nossa pesquisa é que este pesquisador, ao longo de sua formação e carreira profissional, estabeleceu fortes vínculos com diversos profissionais que ali trabalham e tiveram contato direto com os técnicos servidores da fundação, alguns deles até sua aposentadoria.

Mas, antes de analisarmos os diversos aspectos do trabalho dos técnicos de palco na FCS, apresentaremos as conclusões obtidas por Maria Aparecida Alves (2008; 2013) através de estudos realizados sobre as relações de trabalho entre os técnicos de palco do *Theatro* Municipal de São Paulo e a prefeitura paulistana. Pretendemos usar os caminhos percorridos por Maria Aparecida para auxiliar no norteamento de nosso estudo, com vistas a cartografar os bastidores da cena no âmbito mineiro. De fato, o Grande Teatro Palácio das Artes tem destaque, representatividade e fluxo de apresentações e eventos semelhantes aos do *Theatro* Municipal em São Paulo capital.

### **3.1. Relações de trabalho I: os técnicos de palco do *Theatro* Municipal de São Paulo e a prefeitura paulistana**

Antes de analisarmos as relações trabalhistas e as formas com as quais a FCS contrata seus colaboradores, por intermédio do Governo de Minas, far-se-á necessário fazer uma breve revisão de 02 (dois) artigos de Maria Aparecida Alves, que versam sobre estas mesmas relações de trabalho no âmbito do *Theatro* Municipal de São Paulo. É fato que o Teatro Marília e o Francisco Nunes são os teatros mais antigos e tradicionais da capital mineira. Mas o organograma da Fundação Clóvis Salgado/Complexo Palácio das Artes é aquele que mais se assemelha ao *Theatro* Municipal de São Paulo, pois as duas instituições possuem Corpos Artísticos estáveis. Abordaremos aqui, portanto, as relações trabalhistas que são estabelecidas entre a Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, como mantenedora do *Theatro* Municipal, e os servidores que desenvolvem a função de técnicos de palco.

**Figura 30 - Fotografia do interior do *Theatro Municipal* de São Paulo.  
Fotógrafo não informado.**



Fonte: <<https://images.google.com/>>.

Maria Aparecida (ALVES, 2008; 2013) objetivou, tanto em seus artigos quanto em sua tese de doutorado, “(...) fazer uma retrospectiva histórica do surgimento das profissões de técnicos em espetáculos na cidade de São Paulo, com o objetivo de analisar a inserção e a permanência desses profissionais no *Theatro Municipal* de São Paulo.” (ALVES, 2008, p. 190). A função dos técnicos de palco é criar condições que viabilizem as apresentações cênicas num determinado espaço. Eles se relacionam não só com o diretor ou encenador, mas também com o cenógrafo, o figurinista e todos os artífices do espetáculo. No caso do *Theatro Municipal* de São Paulo, os técnicos são divididos em 06 (seis) grupos: iluminação, cenotécnica, maquinaria, sonoplastia, guarda-roupa e contrarregragem. (ALVES, 2008)

Alves (2008), objetivando localizar (didaticamente) quando surgiram as equipes técnicas, motivada pela necessidade de investigar o corpo de profissionais que poderiam dar suporte técnico à apresentação, inicia seu artigo lembrando-nos da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978 (vide anexo VII) e do decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978, que regulamentam, através da portaria nº 86, de 22 de janeiro de 2016, as profissões de artista (cargos: ator/atriz, bailarino(a), musicista, iluminador(a), cenógrafo(a), figurinista, sonoplasta, maquiador(a), dentre muitos outros) e de técnico (operador de luz, cenotécnico, aderecista, operador de som, operador de maquinário, dentre muitos outros).

As instituições responsáveis por avaliar se o(a) candidato está apto ou não a receber tal título são os SATED's (Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão) brasileiros. Esta avaliação far-se-á através de uma audição perante uma banca e/ou através de documentação comprobatória da experiência na área. Quando o SATED local determina que o(a) candidato(a) é apto(a), o técnico ou artista é encaminhado ao Ministério do Trabalho para que seja confeccionada uma carteira profissional. Aqueles(as) que concluíram um curso técnico ou superior na área de interesse também tem o direito de receber o título e a carteira profissional, sem a necessidade de audição ou análise de currículo. O profissional passa, a partir daí, a possuir um número de inscrição na Superintendência Regional de Trabalho e Emprego (SRTE)<sup>137</sup>, ao Ministério do Trabalho e do Emprego (MTE).

Alves (2008, p. 192) ressalta que, ao levantar a história do surgimento, da formação e da inserção da equipe técnica no *modus operandi* do trabalho em um edifício teatral se confunde com a própria história do teatro em São Paulo. O estudo que ela realizou confirmou esta hipótese. O texto de 2008 de Maria Aparecida Alves divide-se em dois blocos:

- 1) Retrospectiva do desenvolvimento das profissões artísticas e técnicas em espetáculos na cidade de São Paulo;
- 2) Descrição e discussão mais detalhadas, usando como linha de raciocínio o desenvolvimento do trabalho técnico e sua inserção num lugar de necessidade capital às Artes da Cena, mais especificamente nos espetáculos apresentados no *Theatro* Municipal de São Paulo. (ALVES, 2008, p. 192)

Estes pormenores, entretanto, transcendem os propósitos da presente dissertação. Portanto, passemos a analisar o artigo de Maria Aparecida Alves de 2013, que trata especificamente das relações trabalhistas entre os técnicos e seus empregadores, seja a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, produtoras particulares ou empresas que se interessem em participar ativamente das Leis de incentivo à cultura.

O estudo de 2013 de Alves é uma pesquisa qualitativa que utilizou entrevistas abertas aplicadas aos trabalhadores do apoio técnico do *Theatro* Municipal de São Paulo, seus chefes imediatos e outros profissionais. As respostas às perguntas, após tratadas, foram confrontadas e corroboradas por pesquisa bibliográfica e documental, valendo-se de acervos públicos. (ALVES, 2013)

---

<sup>137</sup> Esta repartição chamava-se anteriormente Delegacia do Trabalho e do Emprego (DTE), vinculada ao MTE.

Como os saberes que envolvem o trabalho dos técnicos de palco são bastante peculiares, somado ao fato do Brasil não ter tradição na formação institucional destes trabalhadores, a aprendizagem se dá no dia a dia e no desenvolvimento de um tipo de criatividade exigida pelas Artes da Cena. Os técnicos aprendem, assim, a criar as condições efetivas para a realização do espetáculo. (ALVES, 2013) Ainda segundo Alves (2013), neste âmbito, o trabalho é predominantemente feito em equipes. Cada profissional é uma peça importante da engrenagem complexa que é a realização ligada às artes da cena. Este modo de ver a atividade técnico-artística na performance cênico-espetacular já havia sido definida desde muito tempo, sendo que não conseguimos precisar quando estas diretrizes foram estabelecidas. Na verdade, parece-nos que esta organização foi sendo “moldada” com o tempo e estimulada pelas próprias demandas de cada produção cênico-espetacular.

Até a década de 1970 não haviam registros oficiais suficientes que dessem conta da composição da equipe técnica do *Theatro* que se dedicavam exclusivamente ao apoio artístico. Mas sabe-se que muitos destes servidores ingressaram no serviço público através de concursos que analisavam provas e títulos. (ALVES, 2013)

A partir de 1980, conforme a promulgação da Lei Municipal nº 9.168 de 04/12/1980, ficaram previstas duas formas de ingresso no serviço público:

- 1) Contratação mediante admissão em regime temporário para atuação em atividades de natureza técnica especializada (Lei nº 9.160/1980). Este grupo adquiriu estabilidade devido à promulgação da Constituição Federal de 1988;
- 2) Contratação para prestação de serviços técnicos especializados por prazo determinado.

A lei nº 9.168 só tem razão de ser quando ela se adequa às determinações da Lei Federal nº 6.533, de 24/05/1978, que reconhece oficialmente as profissões de artista e técnico(a) de espetáculos de diversão como trabalhadores de um campo profissional específico e, por conseguinte, detentores de direitos sociais e trabalhistas. (ALVES, 2013, p. 621-622) Os cargos técnicos anteriores a esta data iam sendo extintos à medida que um funcionário falecesse, se aposentasse, se exonerasse, fosse transferido para outro setor, fosse demitido ou afastado por processo administrativo.

A partir de 1980, apesar da ampliação dos cargos na área de apoio técnico, foi ocorrendo uma paulatina perda de estabilidade empregatícia. Alves conclui que, na medida em que se reconhecem as especificidades dos cargos técnicos, como o vínculo a atividades artísticas, eles passam a ser diferenciados dos demais servidores públicos.



Isso ocorre porque as apresentações artísticas não ocorrem durante o ano inteiro de maneira perene. O servidor, desta forma, permaneceria no cargo enquanto houvesse interesse da Administração Pública, que poderia exonerá-lo em qualquer momento.

Na década de 1990, entretanto, o modo de produção capitalista passou a exigir, no âmbito do trabalho técnico artístico em artes da cena, um processo de racionalização produtiva, com a finalidade de “(...) obter maior flexibilidade na utilização do capital e do trabalho, visando à redução de custos.” (ALVES, 2013, p. 619) A maneira como a alteração no padrão das relações trabalhistas preestabelecidas ocorreu denunciava-se pela flexibilização do uso da mão-de-obra e, principalmente, na alteração nas regras e normas que determinam os valores a serem pagos aos trabalhadores. A partir da década de 1990, o trabalho dos técnicos precarizou-se sobremaneira, confluindo para uma drástica redução dos direitos sociais e trabalhistas. (ALVES, 2013, p. 619)

Alves (2013) sintetiza as formas de contratação a partir da década de 1990 em três grandes grupos:

- 1) Cargo em comissão: remunerado através de verba oriunda do fundo para pagamento de servidores públicos, seja qual for a área na qual ele trabalhe;
- 2) Prestação de serviços por intermédio de “verbas de terceiros”: que contrata e remunera o prestador de serviços em caráter temporário, sendo que o contrato podia ser prorrogado a cada 06 (seis) meses. Há servidores que tiveram seus contratos renovados, semestralmente, durante mais de 10 anos. Esta verba é paga a partir do acordo firmado entre o *Theatro Municipal* e o servidor;
- 3) Contratos temporários para as temporadas de óperas.

Aqueles que trabalham nas temporadas das óperas eram admitidos por profissionais externos, contratados por projetos individuais, que vinham cobrir as temporadas das óperas, ficando essas contratações sob a responsabilidade do Diretor Artístico do espetáculo, e se estendiam desde sua preparação até a finalização. (ALVES, 2013)

O pessoal contratado através de “verbas de terceiros” não têm sua carteira de trabalho devidamente assinada. Vale salientar também que nenhuma destas três modalidades garante estabilidade e os cargos seriam extintos após a aposentadoria (se o trabalhador chegasse até lá). Estas informações expõem a precariedade do serviço público na área da cultura no Estado de São Paulo. Um dos entrevistados por Maria Aparecida chega a destacar o caráter “melindroso” que rege as relações de trabalho. Ele disse à pesquisadora que, se por um acaso algum funcionário passasse a ocupar um

cargo de chefia e se indispuesse com algum dos seus subordinados, a exoneração era sumária. O pessoal contratado para um projeto específico são trabalhadores temporários, vinculados ao *Theatro* Municipal de São Paulo através de contratos de curta duração. Esta modalidade de contratação se assemelha ao *freelance* ou aos chamados “bicos”. Esta situação é extremamente precária, pois o servidor não contribui com a previdência social e, portanto, não tem direito à aposentadoria, ao Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e ao auxílio-doença. Quando encontram-se adoentados, eles não podem trabalhar e, portanto, não recebem. Vale ressaltar também que, nos períodos das grandes temporadas dos grandes espetáculos, os servidores excedem, em muito, as 08 (oito) horas diárias de trabalho. (ALVES, 2013)

O nome do novo diretor artístico do *Theatro* Municipal de São Paulo é determinado pelo novo governo que, como sabemos, muda a cada quatro anos. Este diretor artístico indica os chefes de cada setor do teatro, de acordo com suas afinidades. Esta prática, em que a direção do órgão vincula-se ao Governo e não ao Estado, gera instabilidade e insegurança por parte dos servidores técnicos do *Theatro*.

Terceirizar servidores e propor contratos temporários passaram a ser práticas corriqueiras. Percebemos aqui que a iniciativa privada passou a dividir com o Estado o investimento nas atividades culturais:

O *Theatro* Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, é uma instituição pública vinculada à Prefeitura Municipal de São Paulo. Porém, atualmente, apesar de o teatro ser subsidiado por recursos públicos, é através da participação de recursos privados, obtidos por meio de leis de incentivo fiscal e de parcerias, que tem sido viabilizada a produção de seus espetáculos. (ALVES, 2013, p. 620)

Assim, a iniciativa privada injeta capital nas produções artístico-culturais nos moldes das Leis de Incentivo à Cultura através da aprovação de projetos. A logística vilipendiante de contratação e gestão utilizadas pela iniciativa privada passa a influenciar, negativamente, as produções culturais do *Theatro* Municipal. A escolha do diretor do espaço, por exemplo, não seria mais norteadada por critérios como a competência e a experiência em gestão cultural e artística. Ela poderia passar a ser utilizada como um “favor” político. Já os técnicos que passariam a trabalhar em prol dos eventos, passariam a trabalhar imbuídos da mais extrema desmotivação, em virtude desta conjunção de perdas trabalhistas. (ALVES, 2013) A produção artística, que é um bem público, passou então a escapar entre dedos da gestão pública. A década de 1990 passou a ser marcada “(...) pelos princípios neoliberais, pela adoção de práticas de livre mercado e pela reforma política e administrativa do Estado Brasileiro.” (ALVES, 2013,

p. 620) É bastante óbvio que os salários foram impactados negativamente. A produção cultural, que tem um tempo peculiar, passou a ser influenciada pela pressão do livre mercado.

No segundo semestre de 2008, o *Theatro* Municipal de São Paulo passou por uma reforma do palco e restauração do prédio. Para tanto, manteve-se fechado durante este período. Os cargos de direção artística do *Theatro* ficaram vagos em vários momentos do período em que o Municipal estava sendo restaurado. Este fato enfraqueceu e desmobilizou os técnicos de palco. Foi necessário, em 2011, a criação da Fundação *Theatro* Municipal de São Paulo, que entrou efetivamente em funcionamento no ano seguinte. Esta fundação continua vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, mas ganhou autonomia artística e financeira. Ela recebe recursos da Prefeitura, que são complementados por outros recursos, oriundos da venda de produtos e serviços educativos e culturais, da bilheteria, patrocínio, convênio e doações. (ALVES, 2013)

A fim de analisar este processo de sucateamento do *Theatro* Municipal de São Paulo, o artigo publicado em 2013 por Maria Aparecida Alves foi dividido em duas partes: a primeira faz uma análise das especificidades das relações de trabalho estabelecidas entre o *Theatro* e seus servidores, culminando numa precarização paulatina das diversas circunstâncias que devem ser fornecidas pelo empregador ao empregado para que o trabalho se efetive de uma maneira eficiente; e a segunda, onde Alves descreve as formas de organização de trabalho das equipes de apoio técnico aos espetáculos. (ALVES, 2013). Os profissionais lidam todos os dias com situações as mais adversas.

O *Theatro* Municipal de São Paulo conta com 44 profissionais nas áreas de produção, iluminação, cenotécnica, maquinaria, sonoplastia, guarda-roupa e contrarregagem. Estes(as) trabalhadores(as) têm sentido, desde a década de 1990, os efeitos da precarização de seu trabalho, pois o Governo Estadual optou por racionalizar as relações de trabalho. (ALVES, 2013) Desta maneira, os profissionais do teatro, por exemplo, um técnico de luz, tem que submeter-se a certas condições de trabalho extenuantes (como as “viradas”, que ocorrem no contexto mineiro e relataremos mais adiante) Os trabalhadores dos bastidores da cena permanecem, então, vinculados ao *Theatro* Municipal de São Paulo, segundo Alves (2013), até que, após adquirirem prática e experiência, deixam-no em busca de melhores condições de trabalho.

A conclusão a que Maria Aparecida Alves chegou foi que, naquele espaço cultural, houve redução de vínculos estáveis resguardados por contratos. Houve também um aumento considerável de formas de trabalho regidas por contratos temporários e a consequente precarização deste recorte do tecido sócio trabalhista. (ALVES, 2013) Tanto o *Theatro* Municipal de São Paulo quanto outros teatros públicos começaram a seguir uma tendência comum na rede privada, que é a contratação por tempo determinado, que desonera o serviço público (ALVES, 2013). As relações de trabalho foram se tornando cada vez mais precárias, graças a esta racionalização financeira. Os contratos por tempo determinado, sem registro em carteira, tornaram-se cada vez mais comuns e estes profissionais, após serem dispensados, caem na informalidade. (ALVES, 2013) Esta tendência em manter um mínimo efetivo no *Theatro* é bastante conveniente à Administração Pública. Desta forma, os profissionais contratados por tempo determinado para auxiliar o corpo efetivo não são pagos pelo governo de São Paulo, mas por entidades privadas ou pelas produções dos espetáculos.

### **3.2. Contextualizando os bastidores da cena em Minas Gerais**

Os registros sobre os profissionais que trabalhavam nos bastidores da cena mineira, até a década de 1990, eram deficientes ou não existiam, por isso este é um tema difícil de ser abordado. Não existe documentação, bem como outras formas de referência satisfatórias e confiáveis a este respeito. A obra literária *Os anos heroicos do Teatro em Minas* (2009), de autoria de Jota Dângelo, reconstrói a História do Teatro Mineiro entre 1950 a 1990, através de depoimentos de nomes importantes neste segmento artístico em Minas, tais como Haydée Bittencourt, Pedro Paulo Cava, do próprio Jota Dângelo e de sua esposa Mamélia.

Entretanto, a obra praticamente não faz menções aos profissionais que trabalham nos bastidores da cena mineira. Esta obra contém esta lacuna, apesar de fundamental no tocante a registrar como os agentes e projetos culturais conseguiram, com enorme dificuldade, manter o Teatro Mineiro ativo durante este período. Este período retratado por Dângelo (2009) ocorreu antes do advento dos mecanismos de incentivo cultural em Minas Gerais. A situação melhorou um pouco através das leis municipal e estadual de incentivo à Cultura, bem como a Lei Rouanet, criada em 1986 com o nome “Lei Sarney”, mas que passou a vigorar somente a partir da década de 1990. Apesar destas

leis, ainda temos muito a avançar neste sentido, pois percebe-se que certos “nomes” das artes da cena são privilegiados, em detrimento de outros artistas que ainda não projetaram-se e destacaram-se no ramo.

Talvez este seja o primeiro indício que endossa a hipótese central de nossa pesquisa: o fenômeno/processo de “invisibilização” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena, ou seja, estes “invisíveis” para o público não têm seu trabalho devidamente reconhecido e valorizado. Tivemos acesso a informações sobre os bastidores da cena em Minas, sobretudo sobre os profissionais que se dedicaram à iluminação cênica mineira, acervos públicos<sup>138</sup> e particulares<sup>139</sup>, além de relatos de meus colegas de trabalho, que ocupam as mais variadas funções em cena ou nos bastidores dela.

Rodrigo Marçal sempre diz, e reiterou num encontro do Núcleo de Pesquisa em Iluminação Cênica do Galpão Cine Horto, que, para uma apresentação musical, informações sobre o modo como microfonar os instrumentos e de equalizar os diversos efeitos disponibilizados pela mesa de som são enviados à direção técnica do teatro com detalhes minuciosos. O oposto ocorre com a iluminação. Entre as artes da cena, as apresentações musicais relegam a iluminação do espetáculo a uma função meramente coadjuvante. São fatos como estes que embasam a urgência de uma mudança de postura com relação aos artistas e técnicos que trabalham nos bastidores da cena, com vistas a valorizar as criações destes artífices de elementos dos quais uma apresentação cênico-espetacular não pode prescindir. Evoluímos bastante de 1984 para cá, mas observamos lacunas difíceis de serem tamponadas – devido à falta de registros, à falta de um sistema de armazenamento de informação mais eficiente e, sobretudo, de uma valorização dos profissionais que não são vistos. Mas suas criações podem ser vistas. Sempre puderam.

O documentário *Primeiro Sinal: A história do teatro de Belo Horizonte, dos primórdios até 1980* (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014), dirigido por Chico Pelúcio e Rodolfo Magalhães, inicia com uma série de pequenas tomadas com os atores, atrizes, diretores, diretoras e outros importantes nomes do Teatro Mineiro<sup>140</sup> com semblantes de reflexão e de tentativa de acesso à memória, para contribuir no sentido de montar o “quebra-cabeça” que é a História do Teatro em Minas Gerais. Pudemos concluir,

---

<sup>138</sup> Sobretudo o do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho, da FCS.

<sup>139</sup> Principalmente o acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

<sup>140</sup> Walmir José, Raul Belém Machado, Wilma Henriques, Neusa Rocha, Jota Dângelo, Pedro Paulo Cava e muitos outros participaram da gênese do Teatro Mineiro e deram seu depoimento neste filme. (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014)

durante nossa investigação, que informações sobre o Teatro Mineiro estão muito mais registradas nas retinas e na memória daqueles e daquelas que participaram de sua gênese. A exceção cabe a esta película (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014) e a um único livro (DÂNGELO, 2009)

A Iluminação Cênica em Minas, apesar de intimamente atrelada ao Teatro Mineiro como um todo, não pôde ser analisada de uma forma linear e organizada. A falta de cursos profissionalizantes, os aprendizes aprendendo com os mestres e muito do processo de ensino/aprendizagem ocorrendo durante a carreira profissional, marcada por erros e acertos, fazem com que esta trajetória seja difícil de ser reduzida ao discurso. Elas podem ser acessadas, quase que exclusivamente, através dos discursos dos iluminadores e técnicos locais, bem como dos homens e mulheres do Teatro Mineiro que dialogavam com os profissionais da iluminação que trabalhavam nos poucos espaços teatrais de Belo Horizonte. Já ressaltamos anteriormente nesta dissertação que ocorre uma espécie de acordo entre o(s) visitantes(s) responsável(eis) pela montagem e o(s) responsável(eis) técnico(s) do espaço, a fim de “reconfigurar” a montagem para que ela fosse apresentada num novo espaço. Estes pormenores técnicos são discutidos entre os técnicos do espaço e os responsáveis pelo espetáculo, sobretudo o diretor ou encenador, o cenógrafo e o iluminador cênico. Há também espetáculos que concentram num único profissional a responsabilidade técnica pela montagem.

No filme de Pelúcio e Magalhães (2014), **Jota Dângelo** nos conta que, **até 1958, praticamente não existiam espaços teatrais em Belo Horizonte/MG**. Uma das poucas alternativas era o palco do **auditório do Instituto de Educação de Minas Gerais (IEMG)**<sup>141</sup>. O **Teatro Francisco Nunes** era um projeto inacabado e o Teatro Marília ainda não existia. Dângelo (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014) diz que, na década de 1950, o Teatro Profissional em Minas Gerais ainda era muito precário. A criação, na década anterior, do **TBC**<sup>142</sup> e da **Escola de Arte Dramática (EAD)**<sup>143</sup> **em**

---

<sup>141</sup> Uma das maiores e mais representativas escolas públicas de educação básica do estado de Minas Gerais, o IEMG já ofereceu um curso profissionalizante de Magistério, destinado à formação de professoras e professores para atuarem na educação infantil e abrigou por muitos anos o curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Atualmente a instituição oferece a educação infantil e os ensinos fundamental e médio. Tive o privilégio de ter sido professor deste educandário. Existem iniciativas recentes de oferecerem novos cursos, seguindo as diretrizes do recém lançado plano-político-pedagógico intitulado Novo Ensino Médio. Este projeto dará espaço ao desenvolvimento de novas habilidades e competências. Planos-político-pedagógicos vindouros poderiam inclinar-se para as artes da cena e seu setor técnico-artístico.

<sup>142</sup> Teatro Brasileiro de Comédia, já mencionado no capítulo 2 deste trabalho.

<sup>143</sup> A EAD, ligada à Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), foi fundada por Maurílio Mesquita. (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014)

**São Paulo**, foi determinante, no que tange ao acesso a espetáculos teatrais e à formação de um ator, e isso reverberou por todo o país. Este fato estimulou o agrupamento de pessoas que almejavam fazer teatro e esta **tendência chegou a Minas Gerais**. (DÂNGELO, 2009) Foi aí que os coletivos de atores amadores, à medida que iam recebendo treinamento corporal e vocal, foram necessitando de uma formação mais bem estruturada. Entre os cursos nascidos desta necessidade, destacamos, no capítulo anterior, a **SP Escola de Teatro**, em São Paulo, e o **CEFART**, em Minas. Escolhemos estas duas instituições por elas por ter tido acesso aos seus planos político-pedagógicos (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2018; SP ESCOLA DE TEATRO, 2022), que já foram revisitados e revisados à luz da prática – seja na experiência em Teatro de Grupo e demais modalidades que ocorrem aqui em Minas Gerais; seja por São Paulo ser considerada a capital cultural do país devido à quantidade e à qualidade das apresentações cênicas, de grande representatividade nacional e internacional, que ocorrem por lá. Existem, na atualidade, outras iniciativas pedagógicas institucionais no Brasil que poderiam ser analisadas, mas, em hipótese alguma teríamos a pretensão de, aqui, esgotar o tema.

Em outro ponto do vídeo, Dângelo (2009) afirma que os espaços disponíveis – o **auditório do IEMG**, o **Chico Nunes** e, posteriormente, o **Marília** – estavam pouco preparados e equipados para receber encenações. O Teatro do Palácio das Artes, mesmo que abandonado, oferecia as melhores condições.

Algumas escolas para formação de atores foram então sendo criadas, como o **Teatro de Arena** e o **Teatro Oficina** em São Paulo/SP. Ambas as escolas foram criadas a partir do desdobramento dos 02 (dois) grupos teatrais, sanando, assim, a necessidade de recintos teatrais para que estes coletivos apresentassem suas criações. Foi nesta mesma década, aproximadamente em 1954, que o Teatro Universitário da UFMG começou a ser estruturado. (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014)

O documentário conta com o depoimento de apenas um profissional da área técnica: **Felício Alves**<sup>144</sup>, falecido em 2019 e considerado “o mágico mineiro da cenotécnica” (UAI, 2019):

---

<sup>144</sup> Não há menções a Felício Alves da Silva na *internet*. A Enciclopédia digital Itaú Cultural (ITAÚ, 2022) informa apenas que ele teria sido um iluminador mineiro.

**Figura 31 - Fotografia de Felício Alves em sua cabine técnica.**



Fonte: Imagem capturada do vídeo PELÚCIO & MAGALHÃES (2014).

O fato de um documentário dirigido por um ator e diretor de Teatro de grande representatividade não só para Minas Gerais, mas para o Brasil<sup>145</sup>, como é Chico Pelúcio, talvez seja o segundo indício de nossa hipótese da “invisibilização” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena.

O documentário de Pelúcio e Magalhães (2014) faz importantes referências aos profissionais que trabalham nos bastidores da cena. **Nilda Almeida**, irmã da também atriz **Lenice Almeida**, conta que, nos primórdios das décadas de 1950 e 1960, muitos marceneiros e carpinteiros entusiastas de diversas criações teatrais que vinham sendo produzidas nas Minas Gerais, ofereciam-se para trabalhar na criação/construção da cenografia. As duas irmãs vieram da TV Itacolomi e passaram a dedicar algum tempo ao Teatro Mineiro no final dos anos de 1960. Mas o fato de Chico Pelúcio ser um artista da cena (em cena) não explica a desvalorização dos profissionais que atuam nos bastidores da cena. Isso seria um problema estrutural de uma sociedade classista, cogitamos.

O primeiro nome relacionado à Iluminação Cênica mineira que se tem notícia é o de **Álfo Coacci**, que inclusive foi o iluminador da montagem de *Vestido de Noiva* de **Haydée Bitencourt** (1964), que partiu do texto dramático homônimo de Nelson

<sup>145</sup> A importância do Grupo Mineiro de Teatro *Galpão* ultrapassa as fronteiras brasileiras. Para comprovar isso, basta lembrarmos que a montagem *Romeu e Julieta* (Dir.: Gabriel Vilela), que partiu do texto dramático homônimo de William Shakespeare, apresentou-se no *Globe Theatre* (Londres, Reino Unido) em 2003 e 2012, sendo que os *performers* atuaram falando em Língua Portuguesa.



Rodrigues (1981), considerada um marco também<sup>146</sup> no Teatro Mineiro, inaugurando o Modernismo Teatral nos palcos de Minas. (ITAÚ, 2001; FEDERICCI, 2010) Há quem diga que esta montagem inaugurou o Teatro Marília. Aliás, antes da inauguração do Chico Nunes e do Marília, a capital mineira contava apenas com espaços improvisados para a apresentação de espetáculos. Além do auditório do IEMG, como já foi dito, as montagens eram eventualmente apresentadas nos palcos do Cine *Theatro* Brasil<sup>147</sup> e do auditório do Colégio Izabela Hendrix. (PELÚCIO & MAGALHÃES, 2014, 03:43)

Além de Haydée Bittencourt, Jota Dângelo e sua esposa Mamélia, um profissional do Teatro Mineiro, em franca atividade até a atualidade e que possui lembranças sobre a Iluminação Cênica em Minas caras ao nossa investigação é **Pedro Paulo Ribeiro Cava**. Nascido em 1950 em Belo Horizonte/MG, ele é diretor de Teatro, ator, produtor, gestor cultural e professor. Com participação significativa no cenário cultural de Belo Horizonte, ele é fundador e diretor do Teatro da Cidade, idealizador da escola livre Oficina de Teatro, posteriormente incorporada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), além de atuar no âmbito da política cultural. Ele inicia sua trajetória artística em 1963, na adolescência, quando cria o Grupo de Teatro Jovem, ligado à Juventude Estudantil Católica. (ITAÚ, 2001)

Com o passar dos anos, não só **Cava**, mas **Haydée Bittencourt**, **João Ceschiatti** e tantos outros, além de professores de cursos de Teatro, assinaram a direção de diversos espetáculos profissionais e tiveram a oportunidade de conhecer profissionais especialistas em eletrotécnica que trabalhavam nos teatros que iam sendo inaugurados. (ITAÚ, 2001) Nestas oportunidades, o diretor solicitava ao “eletricista cênico” suas necessidades.

**Álfo** era iluminador do Teatro Francisco Nunes, outro importante espaço para as artes cênicas mineiras, quando se transferiu para o Teatro Marília, deixando em seu lugar o irmão, **Túlio Coacci**. Em conversas **Cava**, obtive informações que reiteram os nomes dos irmãos **Álfo** e **Túlio Coacci** como pioneiros e precursores da Iluminação Cênica Mineira. **Túlio**, falecido em meados da década de 1970, trabalhou por toda sua vida como técnico do Chico Nunes.

Além dos irmãos **Coacci**, Pedro Paulo Cava lembra-se de **Heron Loreto**, que trabalhou junto a diversos coletivos de artes da cena, como o Grupo Corpo, que ocupa

---

<sup>146</sup> Lembremo-nos que *Vestido de Noiva* (1943) é considerado o texto dramaturgico que inaugura o Tetro Moderno Brasileiro.

<sup>147</sup> Hoje Cine *Theatro* Brasil *Vallourec*.

lugar de destaque não só na dança contemporânea em Minas, mas que muito bem representa o Brasil no exterior, como o Grupo de Teatro Galpão.

**Cava** menciona também **Sérgio Bine**, conhecido como “**Debré**”, e **José Carlos de Almeida Cunha**, engenheiro eletricitista e também iluminador cênico. Ambos iniciaram suas atividades nos anos de 1950-60, **Debré** e **Zé Carlos** também já faleceram. **José Maria Amourim**, também em atividade na atualidade, **Maurício Terra**, mineiro radicado no Espírito Santo, trabalhou durante mais de 20 anos como iluminador do Teatro da Imprensa Oficial, em Belo Horizonte, além de ter trabalhando em grandes espetáculos, inclusive em praças. O próprio **Felício Alves da Silva** dedicou-se bastante à Iluminação Cênica entre 1960 e 1970, no Teatro Marília, mas depois inclinou-se para a cenografia. Ele era especialista em espetáculos de música e operetas. **Ricardo Melo**, o “**Gabirú**”, criou a iluminação para inúmeros espetáculos durante os anos de 1970 e parte dos anos de 1980. Como este contato com o diretor Pedro Paulo **Cava** deu-se no final do período de pesquisa, não houve tempo suficiente para que aprofundássemos informações a este respeito, através de entrevistas. Elas estão registradas aqui apenas com indicação para investigações futuras.

A partir da década de 1990, os iluminadores **Leonardo Pavanello** e **Telma Fernandes** tiveram seus nomes bastante divulgados por programas dos espetáculos, pela crítica especializada e pela ligação à extinta Seminaluz (Ipatinga/MG). Considero que **Leonardo** e **Telma** talvez sejam os iluminadores mineiros que menos sofreram com o fenômeno/processo da invisibilização dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena. Tenho os dois como meus mestres, pois tive a oportunidade de trabalhar com ambos: fui assistente de iluminação de **Pavanello** no *CefarConcerto* 2009 e de **Telma Fernandes** na edição de 2009 de *Pipiripau: o presépio de todos nós*. Os dois espetáculos foram produzidos pela FCS, performados pelos alunos do então CEFAR e dirigidos por Patrícia Avellar Zol.

Mas a partir dos anos de 1990, além de **Pavanello** e **Telma**, um nome parece destacar-se dentre os demais, no âmbito da Iluminação Cênica Mineira. Trata-se de **Jorge Luiz da Silva** (*in memoriam*, 20/10/1955-23/03/2009), funcionário da FCS que alternava com **Túlio Resende** as funções de técnico de luz do Grande Teatro Palácio das Artes e de diretor técnico<sup>148</sup> deste espaço. Focalizaremos o trabalho de **Jorge** com

---

<sup>148</sup> Os trabalhadores da FCS chamam este cargo popularmente de “chefe de palco”. Consideramos, entretanto, o termo “diretor técnico” mais oportuno.

mais detalhes *a posteriori*, por termos constatado que ele é considerado um dos maiores nomes da iluminação cênica mineira, apesar de desvalorizado.

A edição de 2009 de *Pipiripau*, em que tive a oportunidade de trabalhar como assistente, homenageia o iluminador **Jorge Luiz**, que havia falecido naquele ano. Jorge foi quem criou a “luz” original para este Grande Espetáculo de Dança, cuja primeira edição apresentou-se no Grande Teatro Palácio das Artes no final do ano de 2000.

**Jorge Luiz** não foi meu mestre, pois não nos conhecemos pessoalmente. Entretanto eu aprendi meu ofício no lugar onde ele se consagrou. Mesmo que indiretamente, os conhecimentos, habilidades e competências que ele adquiriu durante sua jornada profissional, e que transmitiu aos jovens técnicos que iam ingressando na FCS, como **Átilla Gomes**, por exemplo, chegaram até a mim. É importante salientar que a aprendizagem através do sistema mestre/aprendiz dá-se durante um período de tempo, no mínimo alguns meses. Não é possível que esta aprendizagem ocorra através de trabalhos isolados. Ao contrário, o aprendiz passa a fazer parte da equipe durante este período, sempre supervisionado por um profissional já “formado”. O aprendiz deve estar atento àqueles afazeres que ele já pode está apto a realizar. Geralmente o supervisor avalia esta questão e, somente pede que o aprendiz o faça quando o mestre tem a certeza que o aprendiz já está preparado, para que o trabalho seja realizado de maneira satisfatória e o aprendiz não coloque em risco de acidentes o recinto teatral, os demais técnicos e artistas dos bastidores e, também, os artistas da cena.

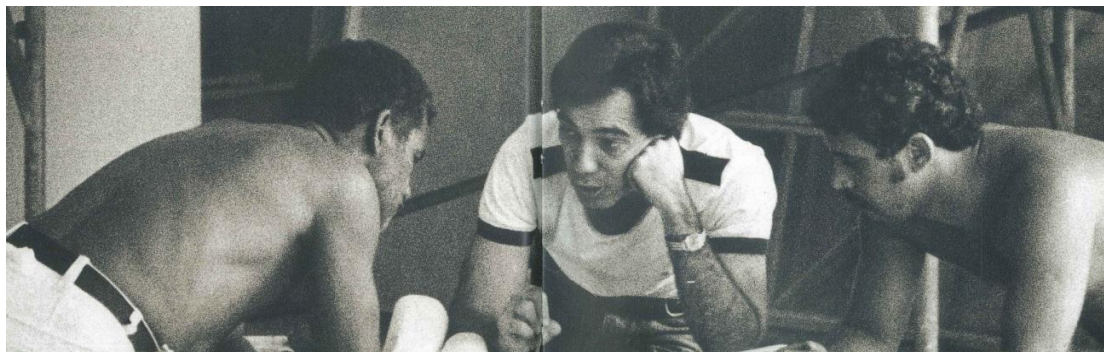
O estudo do caso **Jorge Luiz**, conforme veremos, presta-se a mostrar que o ambiente da FCS é potente no que tange à formação de profissionais das Artes da Cena. A explicação vai muito além do fato da fundação abrigar um Centro de Formação Artística e Tecnológica. A relação mestre-aprendiz sempre ocorreu lá, um espaço teatral que se destaca devido à apresentação de espetáculos, eventos e shows de grande representatividade, um local apropriado para abrigar grandes eventos, em âmbito nacional e estrangeiro. Eu e muitos outros tornamo-nos iluminadores através de nossa passagem por lá – como estudante, estagiário, aprendiz e, finalmente, profissional.

Com efeito, é importante ressaltar que todos estes nomes supracitados têm sua importância para o Teatro Mineiro. Eles fazem parte desta História, que está sendo “contada” e deveria ser registrada. Este, porém, não é um dos objetivos deste trabalho, pois não domino as habilidades, competências e formação como historiador.

Outro fato que deve ser destacado é que **Raul Belém Machado**, durante sua extensa trajetória docente e profissional, é uma personagem-chave para o entendimento

da técnica para as Artes da Cena em Minas, pois, tanto como professor da disciplina Caracterização Cênica<sup>149</sup> do então CEFAR, quanto como cenógrafo, figurinista ou diretor de espetáculos, ele tinha a oportunidade de auxiliar os iniciantes na iluminação cênica, bem como aqueles que escolheram outros seguimentos dos bastidores da cena, a realizarem seus trabalhos da melhor maneira possível, e aprimorarem suas técnicas. **Raul Belém**, que foi meu professor em 2004 na Escola de Teatro do então CEFAR, permaneceu na fundação até 2012, ano em que faleceu. É mister ressaltar a importância do Centro Técnico de Produção (CTP), ligado à FCS e coordenado por ele em parceria com **Cláudia Malta**. Além de diversos cursos na área das técnicas e tecnologias da cena oferecidos, o CTP abrigava a cenografia e os figurinos de importantes produções da FCS. Algumas destas criações foram assinadas pelo próprio **Raul Belém**, como as óperas *Aida* (2001) e *Turandot* (2004), além da cenografia para a montagem de *Baal* (1972), que partiu do texto dramático de Berthold Brecht e contava com José Mayer no elenco. (PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA, 2008) Esta figura mostra uma foto de **Raul** conversando com os cenotécnicos.

**Figura 32 - Fotografia de Belém Machado discutindo com os cenotécnicos Nilo Pereira (à esquerda de Raul) e Nélson (à direita) detalhes de um projeto cenográfico. Fotógrafo não informado.**



Fonte: PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA (2008, p. 20 e 21).

Enquanto isso, **Átilla Gomes**, no início da década de 1990, era apenas um Adolescente de 14 anos e residia na cidade de São João Dell Rei (MG). Por intermédio de seu pai, o então Secretário de Cultura da cidade, o adolescente passou a trabalhar no teatro

<sup>149</sup> Esta cadeira agregava conhecimentos em cenotecnia, cenografia, figurinos, maquiagem, adereçaria e iluminação cênica.

municipal, como assistente do eletricista e técnico de palco chamado Juarez<sup>150</sup>. Percebemos aqui que entre Juarez e Átilla havia uma relação mestre/aprendiz.

Transferindo-se para Belo Horizonte, **Átilla** é hoje técnico de luz e iluminador cênico. Ele trabalhou no Grande Teatro Palácio das Artes e foi o diretor técnico do espaço entre 2008 e 2011. Desligou-se da FCS para ocupar o cargo de técnico de luz do Grupo Corpo (Belo Horizonte/MG). Hoje ele responde, junto a Gabriel Pederneiras, pela direção técnica deste importante coletivo de dança contemporânea. **Átilla** era o chefe de palco do Grande Teatro Palácio das Artes durante meu estágio, portanto tenho-o como um de meus mestres também.

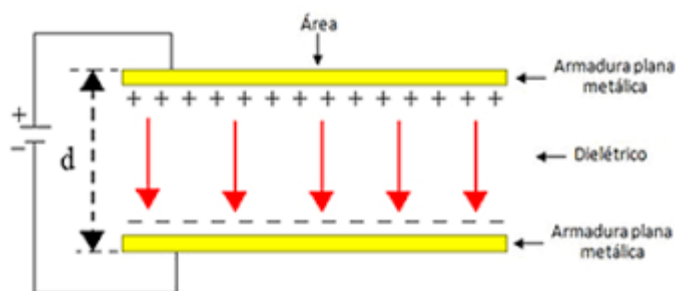
Aliás, **Átilla** contou-me um “causo” bastante interessante sobre **Juarez**: na época, os técnicos não tinham conhecimento sobre uma forma de variar a intensidade da luz emitida por um refletor. Sabemos que a emissão de luz produzida a partir da eletricidade é um fenômeno físico muito mais recente que a chama. Mas os antigos circuitos elétricos que comandavam a iluminação cênica não permitiam a dimerização. Entretanto, **Juarez** criou uma “bugiganga” com este fim: valendo-se de uma cuba munida de dois orifícios, um para a entrada e outro para a saída de uma solução aquosa salina, o técnico submergiu no líquido os dois contatos do circuito elétrico que fornecia corrente elétrica a uma lâmpada (ou a um conjunto de lâmpadas). Variando a quantidade de líquido dentro desta cuba, Juarez conseguia aumentar ou diminuir a intensidade da luz emitida pela lâmpada (ou pelo conjunto de lâmpadas). Munido de meus conhecimentos em Física, constatei que este invento criado por Juarez se tratava de um capacitor<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Átilla não se recorda do sobrenome de Juarez. Tentamos investigar em *websites* de busca, associando a palavra “Juarez” ao Teatro Municipal de São João Dell Rei, mas não obtivemos respostas confiáveis. Este fato endossa, indubitavelmente, nossa hipótese de que os profissionais que trabalham nos bastidores da cena não são valorizados.

<sup>151</sup> Componente elétrico que armazena energia elétrica no campo elétrico criado entre dois pólos. O chamado “capacitor de placas” consiste em duas placas ligadas a dois pólos elétricos. Variando-se a distância entre as placas, é possível variar a quantidade de energia elétrica armazenada no campo elétrico criado neste espaço. Este dispositivo é utilizado em equipamentos que necessitam de uma alta concentração de energia elétrica que deve ser fornecida em um curto intervalo de tempo (como, por exemplo, aquele que possibilita a emissão do *flash* de uma máquina fotográfica analógica). Cada tecla do teclado de um computador é, também, um mini capacitor. Pressionar a tecla implica em diminuir a distância entre as duas placas e, assim, informar ao sistema qual caractere está sendo digitado.

**Figura 33 - Ilustração esquemática de um capacitor de placas**



Fonte: *Google Images*.

A “capacitância”  $C$  de um capacitor mede a capacidade de armazenamento de energia elétrica no campo elétrico criado entre as placas. Ela depende da área  $A$  das placas do capacitor, da distância  $d$  entre as placas, das cargas  $Q+$  e  $Q-$  armazenadas nas placas e do material dielétrico (isolante) entre as placas, que pode ser o ar, um líquido, um gás, um plasma ou vácuo. Ocorre uma descarga elétrica de uma placa para a outra de um capacitor quando a substância dielétrica passa a comportar-se com condutora de eletricidade. No caso do invento de Juarez, além da diferença de potencial elétrico (DDP, tensão ou voltagem) estabelecida no espaço entre os dois contatos, a capacitância dependia da quantidade de líquido na cuba, da concentração de sal na água e da distância entre as pontas desencapadas. Quando a Capacitância atinge um certo valor, o dielétrico torna-se um condutor. No caso de Juarez, o meio entre os dois contatos era a solução salina aquosa, cuja quantidade influencia a intensidade de corrente elétrica e, por consequência, varia a intensidade do fluxo luminoso oriundo da lâmpada. Daí os dois orifícios: um para a entrada de mais líquido e o outro pra a saída.

É interessante notar que o invento de Juarez guarda bastante semelhança com um artefato que passou a ser utilizado em casas de espetáculos a partir do século XVII, em que era possível controlar a quantidade de um gás ou um óleo comburentes no interior de um cilindro. Este gás ou óleo era distribuído, através dutos, a todas as luminárias que iluminavam o palco. (BENEVIDES, 2011) A capacitância deste artefato descrito por Pedro Benevides (2011) depende da quantidade do líquido ou do gás comburentes que ocupa o cilindro.

Alguns de meus colegas do curso de formação de atores e atrizes do CEFART também decidiram tornarem-se iluminadores, como **Jésus Lataliza** e **Rodrigo Marçal**. **Marçal** é hoje o coordenador técnico do Galpão Cine Horto, de um grupo de pesquisa

em Iluminação Cênica vinculado a esta instituição e professor de oficinas sobre Iluminação Cênica que ocorrem anualmente por lá. **Marçal** compunha a equipe de **Bruno Cerezoli** no Galpão, que substituiu a equipe de **Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros**. **Alexandre Galvão** permaneceu respondendo pela técnica do Galpão Cine Horto de 1997 a 2009. Já **Wladimir Medeiros**, entre 1997 a 2013. Isto como funcionários da casa, pois a dupla já prestava serviços para o Galpão antes da contratação, em 1997. **Cerezoli** foi o coordenador técnico do Galpão Cine Horto de 2008 a 2012, quando criou e coordena a *Brow* Iluminação, sua empresa para locação e montagem de equipamentos de iluminação. A *Brow* encerrou suas atividades em 2015. Ainda em 2012, quando **Cerezoli** vai para o Teatro Bradesco, deixa em seu lugar **Rodrigo Marçal**. Hoje **Cerezoli** é diretor técnico da Piccolo Teatro Meneio, espaço multiuso da Meneio Soluções Cênicas, criada por ele e sua esposa, que é bailarina. A empresa é registrada no programa de Microempreendedorismo Individual (MEI). Outro técnico de luz que também criou uma empresa para locação de equipamentos de iluminação e sonorização foi **Elias do Carmo**, proprietário da *Light*.

Neste ponto do relato é importante ressaltar uma ligação entre trabalhadores da iluminação cênica mineira na contemporaneidade aos “desbravadores” deste setor: **Rodrigo Marçal** e **Heron Loreto** são grandes amigos. Apesar de, obviamente, **Marçal** tem aprendido muito com **Loreto**, **Rodrigo** já trabalhava na área há mais de 15 anos quando os dois se conheceram. Portanto, **Marçal** aponta **Chiquinho**<sup>152</sup> como seu grande mestre, além de **Telma Fernandes**, **Pavanello** e **Marcelo Miagui**. **Heron**, diga-se de passagem, participou do *Fórum em Tecnologias da Cena*, promovido pelo CEFART no início do ano de 2023. O evento abordou cada área técnico-artística da cena num dia, e **Loreto** participou do debate sobre Iluminação Cênica. **Heron Loreto** também continua trabalhando como técnico de luz do Teatro da Cidade, em Belo Horizonte/MG.

Destacamos, ainda, a dupla **Felipe Cosse e Juliano Coelho**, vencedores do 21º prêmio Shell de São Paulo, em 2009, pela iluminação do espetáculo *Aqueles dois*, da companhia mineira *Luna Lunera*. **Felipe** e **Juliano** compuseram a equipe técnica do Galpão Cine Horto na década de 2000, aproximadamente até 2007. Por falar em duplas, não podemos nos esquecer dos irmãos **Rogério Araújo** e **Cristiano Oliveira**, membros-fundadores, atores e iluminadores da C.A.S.A. (Casa de Arte Suspensa

---

<sup>152</sup> Ele assinava apenas Chiquinho. Mas seu nome é Tarcizio Francisco, falecido em 2021. Trabalhou na Mímulus Cia. de Dança (Belo Horizonte/MG), na Fundação de Educação Artística (também na capital mineira). Exerceu a função de iluminador até meados de 2006, quando ingressou na área da educação (ele era pedagogo).

Armatrux), de Belo Horizonte/MG. Ambos estão vinculados ao CEFART: **Cristiano** leciona e é o coordenador da Escola de Tecnologias da Cena (alternando, assim, funções com **Geraldo Octaviano**), e **Rogério** é professor de Atuação na Escola de Teatro.

**Marina Arthuzzi**, na época em que ainda era estudante da graduação em Teatro da UFMG<sup>153</sup>, teve aulas de iluminação com **Telma Fernandes**. Foi assim que se deu seu interesse inicial pelo assunto e **Marina** aponta **Telma** como uma de suas mestras. Ela também foi aprendiz do iluminador **Fábio Retti**, com quem aprendeu a dimensionar a iluminação para grandes espetáculos apresentados em grandes recintos teatrais, como óperas, por exemplo.

**Marina** começa sua trajetória ainda como acadêmica de Teatro na UFMG, sanando uma necessidade de criação de luz para as montagens de formatura. Ela, a propósito, aborda a formação do iluminador em sua pesquisa atual, no mestrado em Artes Cênicas da UFOP. Entretanto, a abordagem de **Arthuzzi** focaliza-se na atuação de um iluminador no contexto do Teatro de Grupo, segmento em que o Teatro Mineiro se destaca nacionalmente.

**Marina** assina a iluminação dos espetáculos dos grupos mineiros Quatro Los Cinco, Mayombe, Pigmalião e Primeira Campanha. Junto a ela, nomes como os de **Istéfani Pontes** (MG), **Tainá Rosa** (MG) e **Milena Pitombo** (BA) agregam a força e a sensibilidade feminina à iluminação cênica mineira, sendo que as duas últimas compõem o coletivo Iluminadoras Pretas. Quem começa a assinar suas primeiras criações de luz é a bailarina **Eliatrice Gischewski**, fato que endossa a tese de que uma iluminadora que tem também a experiência de estar em cena aumenta as possibilidades estético-poéticas de suas criações de luz, através de uma curiosidade técnica muito acurada.

Ressalto, também, o trabalho de **Richard Zaira**. Hoje **Zaira** é técnico de luz do Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte/MG e iluminador cênico do grupo de Teatro Maria Cutia (Belo Horizonte/MG).

Poderíamos mencionar as contribuições de dezenas de outros iluminadores cênicos e técnicos de luz em Belo Horizonte, como **Eliezer Sampaio**, **Yuri Simon**, **Fran Reis**, **Daniel Hazan** ou **Gabriel Pederneiras**<sup>154</sup>, entretanto não há aqui a pretensão de conseguir citar todos os nomes, mas sim chamar a atenção para a

---

<sup>153</sup> Marina ingressou no curso de Teatro em 2003 e formou-se em 2008.

<sup>154</sup> Que se inclinou à iluminação cênica por influência de seu tio, **Paulo Pederneiras**, que assina as criações de luz para as montagens do Grupo Corpo.



necessidade de que uma pesquisa mais detalhada sobre neste, que ainda possa ser realizada.

### 3.3. A Fundação Clóvis Salgado e o Complexo Cultural Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG)

**Figura 34 - Foto da fachada do Palácio das Artes. Fotógrafo desconhecido.**



Fonte: <[https:// https://images.google.com/](https://images.google.com/)>.

No início do século XX, em 21 de outubro de 1909, foi inaugurado o Teatro Municipal de Belo Horizonte, na esquina das ruas Bahia e Goiás. O local integrou-se ao cotidiano da cidade com intensa e variada programação e fluxo cultural, sediando celebrações e solenidades oficiais. Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte propôs, em 1940, a construção de um novo Teatro Municipal e a transformação do prédio da Rua Goiás no Cine Metrópole. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2022)

Uma Grande Galeria de Artes Plásticas foi inaugurada no centro de Belo Horizonte/MG em 30 de janeiro de 1970. Para administrar este espaço e as obras que culminariam com a inauguração do complexo arquitetônico Palácio das Artes, foi criada a Fundação Palácio das Artes (FPA). Em 1978 a denominação FPA foi substituída por Fundação Clóvis Salgado, em homenagem ao médico, professor e político que teria sido o principal responsável pelo levantamento de recursos financeiros que viabilizaram a

retomada e conclusão das obras do Palácio das Artes. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2022)

O complexo arquitetônico da Pampulha já se destacava na época do mandato de Juscelino Kubitschek (1902-1976), eleito governador de Minas Gerais em 1950. Sua gestão dispensou importância capital à cultura e ao turismo mineiro. JK, então, convidou Oscar Niemeyer para mais uma grande obra na capital do estado. O arquiteto propôs a implantação de um teatro no parque municipal, ligado à Avenida Afonso Pena por uma extensa passarela de concreto. As obras, iniciadas em 1943, foram paralisadas em 1945. Sem um teatro municipal, Belo Horizonte recebeu em 1950, em caráter provisório, um “teatro de emergência” (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2022) que receberia depois o nome de Teatro Francisco Nunes. Diversos prefeitos se sucederam a JK e poucas tentativas de conclusão da obra foram feitas. Em 1955, o arquiteto Hélio Ferreira Pinto foi convidado para redimensionar o projeto original transformando-o no Palácio das Artes, com acesso pela Avenida Afonso Pena e acrescentando-lhe outros setores. O Grande Teatro do Palácio das Artes foi inaugurado em março de 1971. Outros espaços foram criados posteriormente, como o Cine Humberto Mauro (1978), o Teatro João Ceschiatti (1984), cujo arranjo palco/plateia é do tipo “esporão”, a Galeria Arlinda Corrêa Lima (1984), a Sala Juvenal Dias (1993, também esporão), a Galeria Genesco Murta (início da década de 1990) e a Galeria Mari’Stella Tristão (2016). Alguns desses espaços foram requalificados ao longo de 2017 e 2018, e outros foram criados, como a Galeria Pedro Moraleida, o Acervo da FCS, que posteriormente tornou-se a MEDIATECA João Etienne Filho, e a Galeria Aberta Amilcar de Castro que, com a construção do Passeio Niemeyer, resgataram o conceito original do espaço. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2022)

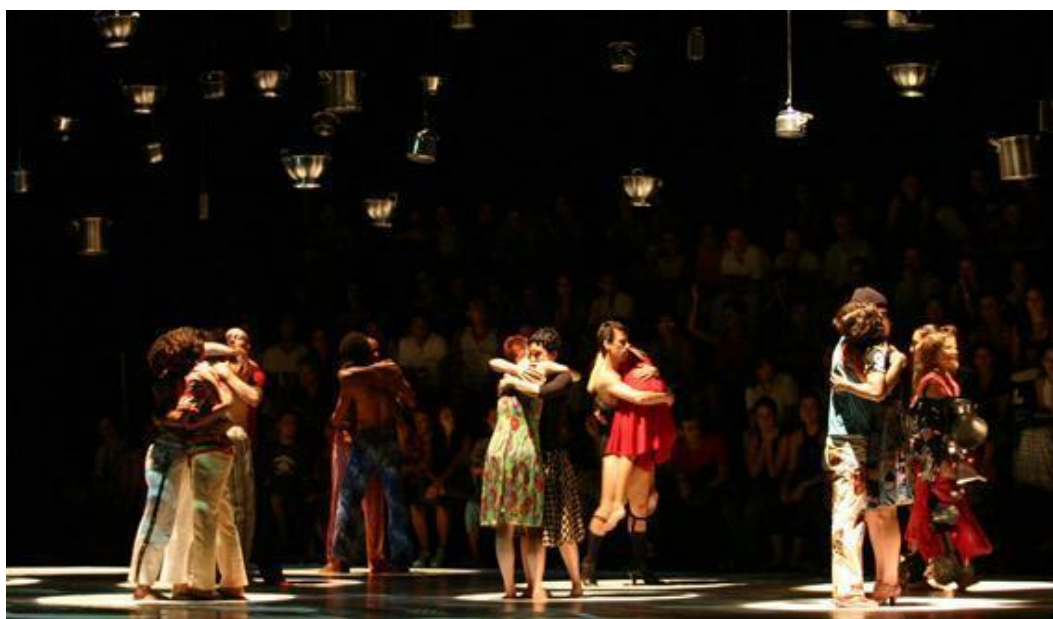
**Figura 35 - Vista aérea do complexo arquitetônico Palácio das Artes.  
Fotógrafo não informado.**



Fonte: <[https://https://images.google.com/](https://images.google.com/)>.

A FCS mantém uma Orquestra Sinfônica, um Coral Lírico, um Coral Infanto-juvenil e uma Cia. de Dança. Estes quatro grupos são os corpos artísticos estáveis da fundação.

**Figura 36 - Cia. de Dança Palácio das Artes performando  
*Coreografia de Cordel* (2003)  
Foto: Paulo Lacerda.**



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Lacerda.

Como informamos no capítulo 2, outros grupos foram criados por iniciativa de Patrícia Avellar Zol, na ocasião em que ela era a Gerente de Ensino e Extensão da FCS e, por conseguinte, diretora do então CEFAR. São eles: a *Big Band* Palácio das Artes, o *Ballet* Jovem Palácio das Artes, o Grupo de Choro e o Grupo de Percussão, além de promover o evento literário *Terças poéticas*. O governo posterior ao de Fernando Pimentel, afirma Patrícia Avellar, não teve interesse em manter estes projetos. Na verdade, Patrícia conseguia manejar muito bem a administração que financiava os projetos do então CEFAR, utilizando as leis municipal e estadual de incentivo à Cultura, junta a outras instituições, como o Instituto Cultural Sérgio Magnani. O final do governo Pimentel coincidiu com o fim do trabalho de Patrícia junto à FCS. De todos estes grupos criados na gestão de Patrícia, a maioria dissolveu-se.

**Figura 37 - Capa do programa de uma apresentação da *Big Band*  
Foto: Lena Maia.**



Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (2009).

Em 2020 a Fundação Clóvis Salgado e o complexo arquitetônico Palácio das Artes completaram cinco décadas de existência. A fim de comemorar esta data emblemática, a instituição solicitou ao Estúdio MIR uma exposição inédita, constituída de uma instalação composta de cinco ambientes, que conta parte de sua história de maneira contemporânea, abrindo espaço para todas as tecnologias que poderiam ser usadas em prol da Arte Contemporânea. *Palácio das Artes: 50 anos em 5 atos* ocupou a



Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard até dia 28 de novembro de 2021, a fim de apresentar este complexo cultural de excelência em Minas Gerais de uma forma como poucos já viram. (HAWRYLISZYN, 2021; FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2021; UAI, 2021) O Palácio das Artes é uma instituição-chave que possibilita encontros e conexões artísticas no contexto não só belo-horizontino, mas mineiro, nacional e internacional: a exposição teve como um dos objetivos visibilizar esta importância.

Cabe aqui fazer uma pequena observação sobre a exposição: os profissionais que trabalham nos bastidores da cena, sejam eles técnicos ou artistas, não apareceram nas fotografias e nas filmagens. O máximo que pude notar durante a visita foi uma única fotografia que mostra operários da construção civil erguendo a edificação que hoje denominamos Palácio das Artes.

Apesar destes tempos pandêmicos de obscurantismo, é preciso celebrar a arte e a cultura como fundamentais à qualidade de vida, com seu imenso e inegável impacto social, humano e econômico, e íntima conexão com o público, estabelecida em todos os níveis, como afirma Eliane Parreiras, presidente da Fundação Clóvis Salgado entre 2019 e 2022. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2021a) As dificuldades devem ser superadas para que, assim, sirvam de motivadores para novas manifestações artísticas.

Luciana Salles, diretora Cultural da Fundação Clóvis Salgado, salienta que:

(...) essa exposição fundamenta-se na experiência do público. A expografia passeia por momentos marcantes dessas cinco décadas, mas a imersão sensorial é que cumprirá o papel de remeter o visitante a algum momento vivido no Palácio das Artes. Ele é quem percorrerá as suas memórias vividas nessa Casa que é de todos. (UAI, 2021)

Para dar vida à exposição, o Estúdio MIR trouxe soluções tecnológicas de ponta, numa abordagem sensorial e imersiva. Foram utilizados recursos de inteligência artificial e *softwares* de última geração, aplicados em algumas das principais histórias desses cinquenta anos, divididas em cinco ambientes. Segundo o artista Brayhan Hawryliszyn, diretor da MIR, “(...) a exposição é uma forma contemporânea de ler essa história do Palácio das Artes, que sempre acolheu projetos de vanguarda da arte e da cultura do Brasil e do exterior.” (HAWRYLISZYN, 2021)

### **3.4. Relações de trabalho II: os técnicos do Grande Teatro Palácio das Artes e o Governo de Minas**

De modo análogo ao que fizemos na seção 3.2, no caso paulista, falaremos também das relações trabalhistas no contexto mineiro, entre a Secretaria de Planejamento e Gestão (SEPLAG) do governo de Minas, que mantém a FCS e seus servidores. Contudo encontramos, no decurso da pesquisa, um forte entrave: grandes corporações, sobretudo as estatais, como a FCS, exigem muitos esforços no sentido de romper os diversos níveis hierárquicos para se ter acesso a determinados documentos. Apesar de fortemente necessária, muito desta documentação não pôde ser acessada. Somente afirmamos aqui, portanto, aquilo que pode ser comprovado através de provas documentais.

**Figura 38 - Foto do interior do Grande Teatro Palácio das Artes. Palco e Plateias I e II vistos do Balcão. Fotógrafo desconhecido.**



Fonte: <<https://images.google.com/>>.

No âmbito da FCS, constatamos algumas condições precárias impostas ao servidor, mas não tão excessivas quanto as reveladas por Maria Aparecida Alves (2008; 2013) no contexto do *Theatro* Municipal de São Paulo. Apesar de constatarmos similaridades entre o fluxo do trabalho no *Theatro* Municipal de São Paulo e no Grande Teatro Palácio das Artes, esta diferença é capital e precisa ser salientada. Ela deve-se ao fato de que, em Minas, as produções levadas ao palco do Grande Teatro Palácio das Artes são perenes durante todo o ano conforme constatei analisando a grade de programação da FCS ao longo dos anos e pude constatar, *in loco*, quando estagiei no Grande Teatro. Foi possível perceber que, semanalmente, há demanda de mão de obra e,

portanto, os técnicos não precisam ser dispensados. Esta informação é importante neste trabalho, uma vez que ela valoriza e, portanto, auxilia a dar visibilidade, ao trabalho dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena aqui em Minas. Com efeito, o setor artístico em Minas ainda é bastante precarizado por inúmeros fatores. Alguns deles nós já indicamos neste texto. Mas é importante ressaltar, novamente, que não é nosso objetivo esgotar a discussão sobre o assunto, mesmo porque, analisar todas as minúcias num só trabalho, seria praticamente impossível.

Surge aqui uma importante questão: não é possível comparar peremptoriamente duas situações que, apesar de semelhantes, se distinguem no tocante ao regime trabalhista oferecido aos técnicos da FCS (contratados pelo governo mineiro) e aqueles que trabalham no *Theatro* Municipal de São Paulo (contratados pela prefeitura paulistana). São duas instituições com estruturas parecidas, vinculadas ao Poder Público, mas que possuem gerenciamentos distintos e inúmeras idiossincrasias.

Outra reflexão é sobre identificar qual seria o modelo de contrato de trabalho que seria mais benéfico ao trabalhador: aquele modelo de contratação nos moldes da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), atestado pela CTPS (Carteira de Trabalho e Previdência Social) assinada pelo contratante, ou o regime estatutário, que ocorre via concurso público, análise de títulos, posse, estágio probatório, etc. Na CLT, aparentemente, poderíamos constatar uma relação mais respeitosa aos direitos trabalhistas, quando a comparamos como o regime estatutário, ou seja, aquele em que o trabalhador ingressa via concurso público e toma posse no cargo, tornando-se um servidor efetivo da esfera em questão – no nosso caso, o âmbito do Estado de Minas Gerais. Talvez a resposta esteja atrelada ao fato do regime CLT respeitar as cláusulas do Direito Trabalhista consolidadas no Brasil. Já o regime estatutário é mais subserviente à configuração política (estadual, no caso da FCS; municipal, no caso do *Theatro* Municipal de São Paulo). E todos nós sabemos que os interesses políticos nem sempre caminham alinhados aos direitos do trabalhador, nos moldes das Leis decretadas e publicadas pelos Três Poderes. Na verdade, conforme pudemos constatar, o servidor estatutário tem a Lei do Servidor, que lhe traz inúmeros benefícios, como, por exemplo, a estabilidade e um tempo mínimo de contribuição para a aposentadoria, aspectos que diferenciam esta forma de ingresso no mercado de trabalho ao ingresso através de registro na CTPS. Não faz sentido julgar qual dos dois regimes é o melhor, pois ambos possuem suas peculiaridades, *modus operandi* na administração de seu corpo de colaboradores e necessidades de aprimoramento distintas. Não aprofundaremos nesta

questão pois, além de não ser este um dos objetivos deste trabalho, não dispomos de conhecimentos suficientes sobre os pormenores do Direito do Trabalhador no Brasil.

Sob o nosso ponto de vista, uma idiossincrasia que influencia o âmbito trabalhista da FCS é que o Governo de Minas Gerais, através de sua Secretaria de Estado de Cultura, não assume a responsabilidade por realizar concursos públicos para o preenchimento de vagas de Técnicos de Palco. Não raramente ela terceiriza esta tarefa, que fica a cargo da empresa Minas Gerais Administração e Serviços S.A. (MGS). O último certame para seleção de técnicos de palco Ocorreu a tanto tempo que não conseguimos descobrir em qual ano ele ocorreu, pois não conseguimos acessar um documento confiável que comprovasse a afirmação. Mas, certamente, faz muito tempo. Obviamente ocorre a vacância dos cargos, que é contratado segundo análise de títulos e de tempo de serviço na função pretendida – trataremos melhor desde procedimento agora afrente. Este processo denomina-se designação e o servidor é contratado pela Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão (SEPLAG) por um período determinado e também recebe um MaSP.

No caso da Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais<sup>155</sup>, por exemplo, frequentemente são realizados concursos públicos com vistas a ocupar os cargos vagos (não ocupados por servidores concursados e efetivos). A Secretaria de Educação contrata uma empresa para administrar o processo seletivo, mas as vagas ociosas nunca são totalmente preenchidas pelos candidatos aprovados no certame. Por esta razão, faz-se necessário um processo de designação. No caso da rede estadual de ensino, grandes reuniões de designações ocorrem no princípio de cada ano para ocupar os cargos vagos, e designações pontuais vão ocorrendo durante todo o ano letivo, a fim de substituir professores(as) afastados por motivo de doença, aqueles que aposentaram-se ou faleceram, e ainda aqueles que passaram a exercer cargo de chefia, como diretor(a) ou vice-diretor(a) de uma escola. Mas no caso da designação para técnicos de palco, as designações ocorrem conforme a demanda do espaço, e o tempo em que o profissional permanecerá contratado dependerá de inúmeras circunstâncias. As contratações vão ocorrendo de acordo com o surgimento de vagas que vão ficando ociosas por diversos fatores.

O setor do funcionalismo público mineiro responsável por administrar e remunerar os servidores é a Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão (SEPLAG).

---

<sup>155</sup> Utilizei aqui, como exemplo, os procedimentos na rede estadual de ensino de Minas Gerais pois trabalhei neste setor, que é gerenciado também pela SEPLAG e, portanto, os protocolos são análogos.



Como já faz muito tempo que o último concurso para técnico de palco ocorreu<sup>156</sup>, os servidores vão se aposentando, falecendo, transferindo-se para outros setores, exonerando-se ou sendo exonerados, o que estimula a vacância dos cargos. A fim de não realizar um novo concurso público, o que é uma situação bastante cômoda para a Administração Pública do Estado de Minas Gerais, e ocupar as vagas ociosas, a contratação passou a dar-se por meio de designação anual.

O Grande Teatro Palácio das Artes é considerado um dos mais importantes complexos de apresentação de espetáculos, exibição de filmes e exposições de artes plásticas, não só em Minas Gerais, mas no cenário nacional e internacional. A instituição recebe, durante todo o ano, grandes produções musicais, teatrais, de dança e operísticas. Portanto os técnicos têm sempre ocupação e o ócio, corriqueiro no *Theatro* Municipal de São Paulo, quase não ocorre por aqui. O *modus operandi* do funcionalismo público em Minas Gerais, mais especificamente na área da cultura, possui algumas peculiaridades diferentes daquelas identificadas por Maria Aparecida Alves no contexto do *Theatro* Municipal de São Paulo. Não faz sentido, portanto, dispensar profissionais da FCS porque a rotatividade de eventos cênico-espetaculares e shows é perene durante todo o ano<sup>157</sup>.

Como o fluxo de apresentações artísticas no Grande Teatro é muito grande, não raramente, os técnicos de palco do Grande Teatro não dispõem de tempo o suficiente para responder à grande demanda, durante o período normal de trabalho, entre 7h da manhã e 22h, em que três equipes – A, B e C – se revezam. Ocorre costumeiramente a necessidade de se desmontar todo o aparato cenográfico e luminotécnico da produção cuja temporada se encerrou e montar toda a cenografia e a iluminação de uma nova produção que estreará, isto em um curto intervalo de tempo de um dia para o seguinte. Por este motivo, é comum os trabalhadores do palco passarem a madrugada inteira trabalhando, prática designada pelos técnicos como “virada”. Eu, como estagiário do Grande Teatro, já trabalhei em algumas delas. Não é preciso ressaltar que tal prática fere os direitos trabalhistas, uma vez que os(as) trabalhadores(as), ao invés do merecido repouso após um dia de trabalho, continuam suas atividades madrugada afora. Esta necessidade ocorre devido a conflitos entre as demandas da Diretoria de Programação da FCS, negociadas com as produções dos espetáculos, e o horário de trabalho dos

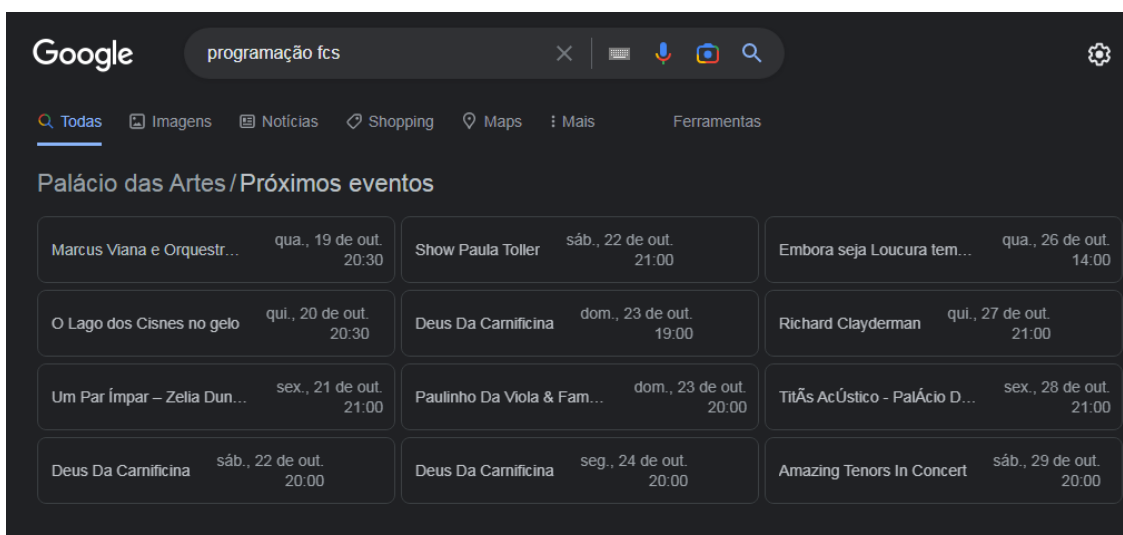
---

<sup>156</sup> Não conseguimos obter o ano do último concurso. Procuramos esta resposta junto à FCS e à SEPLAG mas não fomos respondidos.

<sup>157</sup> A exceção ocorreu entre os anos de 2020 e 2021 devido à pandemia do novo coronavírus.

servidores de seus espaços teatrais. Durante meu estágio no Grande Teatro Palácio das Artes, pude perceber uma desorganização na programação dos eventos (vide figura 9). Era comum, por exemplo, agendar a apresentação de um *show* numa quinta e numa sexta-feira, e no sábado e no domingo o mesmo espaço abrigava outra produção. Esta prática atendia os interesses da produção dos eventos, mas submetia os técnicos a condições de trabalho como esta. Abaixo reproduzimos a programação dos espaços da FCS. É possível também, acessando o portal da FCS, obter informações dia a dia, espaço por espaço. Percebemos que há atividades acontecendo semanalmente.

**Figura 39 - Resultado da busca “programação fcs” realizada em 17/10/2022.**



Fonte: *Google*.

Mas é preciso bastante cautela ao comparar o trabalho dos servidores do *Theatro Municipal* de São Paulo, em que ocorriam momentos de ociosidade, com o trabalho dos servidores da FCS, marcado pelo excesso de trabalho, obrigando os servidores a estarem disponíveis para as “viradas”<sup>158</sup> madrugadas afora.

Esta realidade concerne ao trabalho dos técnicos em espetáculos de diversão (nomenclatura definida pelos SATED’s brasileiros). Quanto aos artistas que trabalham nos bastidores, a produção de cada espetáculo deve contratá-los. No caso de um iluminador, por exemplo, se o grupo que se apresentará não conta com este profissional,

<sup>158</sup> Obviamente, quem trabalha nas “viradas” recebe um adicional, o que não exime esta prática da responsabilidade de estar ferindo o Direito Trabalhista. Refiro-me, mais especificamente, ao fato dos trabalhadores serem obrigados a estarem disponíveis num período mais vilipendiante ainda do que aqueles já pagos pelo chamado “descanso semanal remunerado”. Estou referindo-me à prática de trabalhar durante a madrugada. Eu mesmo, como estagiário na FCS, participei de algumas “viradas”.

ele é convidado pela direção ou pela produção do espetáculo para a criação do projeto de iluminação cênica. Os artistas que estão nos bastidores da cena, na maioria das vezes, são contratados e remunerados por meio de Leis de Incentivo à Cultura, por verba oriunda da bilheteria ou da venda de produtos (como, por exemplo, obras literárias onde os textos dramáticos são publicados), cursos, *workshops* e serviços.

A estas condições extenuantes de trabalho, somam-se as subcontratações, que contribuem para a desvalorização desta classe trabalhista. A subcontratação ocorre, por exemplo, quando uma nova tecnologia, como o *moving light*, exigiu um operador capacitado para este fim, que é bastante específico e foge à alçada do iluminador cênico. Então, nos casos em que o projeto de luz solicita este equipamento, é comum a produção do espetáculo não só alugar os equipamentos, mas também contratar um programador de *moving*. Tanto as condições de trabalho quanto a subcontratação engendram a “invisibilização” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena, figurando neste estudo como o **terceiro indício** deste problema que estamos abordando e que objetivamos apontar caminhos para resolvê-lo.

Podemos concluir, portanto, que o trabalho dos técnicos foi se mergulhando na precariedade, tanto na FCS quando no *Theatro* Municipal de São Paulo. Outra semelhança entre os dois casos é que o sucateamento do trabalho técnico; tanto aqui, quanto lá; é, ao mesmo tempo, um pressuposto e um catalizador da “invisibilização” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena. Apesar disso, como mostramos nesta seção, o *modus operandi* desta precarização é diferente. Aqui em Minas, a falta de organização da grade de programação da FCS resulta em péssimas condições de trabalho, obrigando o trabalhador a dedicar-se à FCS por um período maior do que aquele que foi definido. Já em São Paulo, o problema reside na forma como os profissionais são contratados, substituindo-se o regime CLT ou Estatutário por contratos de curta duração e sem a maioria dos direitos merecidos. Mas, ambos os contextos, apesar de haverem suas peculiaridades, demonstram a desvalorização da classe. Na sociedade capitalista, a tríade “menor custo/melhor desempenho/maior rendimento” indica quem terá mais destaque, ou seja, maior visibilidade, e quem terá menos destaque e menos visibilidade.

Finalizamos este ítem reiterando a atuação e enaltecendo uma iniciativa que valoriza o trabalho no meio artístico: o fomento fornecido pelas grandes estatais e pela iniciativa privada, que concretiza-se através da verba oriunda de Leis de Incentivo à Cultura. Patrícia Avellar Zol, à época em que era Diretora de Ensino e Extensão da

FCS, utilizou-se deste recurso, sobretudo junto à Fundação Sérgio Magnani<sup>159</sup> (Belo Horizonte/MG) para manter coletivos não estáveis da fundação, como o *Ballet Jovem* e a *Big Band*. Recentemente, como já foi dito, o Grande Teatro passou a ser denominado Grande Teatro CEMIG Palácio das Artes, pois a referida empresa passou a auxiliar na manutenção e na conservação deste espaço. Esta verba é determinada pelas Leis de Incentivo à Cultura e tem seu valor abatido no Imposto de Renda da estatal.

### **3.5. Iluminando Jorge Luiz: estudo de um caso em Minas Gerais (ou Contando um “causo” mineiro)**

Um exemplo de profissional da FCS, que era um técnico de luz e paulatinamente passou a criar *designs* de iluminação cênica para as produções da FCS, foi Jorge Luiz da Silva<sup>160</sup> (*in memoriam*, 20/10/1955-23/03/2009). Formado em Eletrotécnica pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG), Jorge ingressou na FCS através de concurso e efetivou-se como técnico de palco, nas áreas de eletrotécnica e iluminação, no então Grande Teatro Palácio das Artes.

Como afirmamos anteriormente, tentamos diferenciar o lugar do técnico de luz e do iluminador cênico: são dois profissionais que trabalham juntos na criação, na montagem e na operação da iluminação de um espetáculo. E Jorge é exemplo de um profissional que, iniciando sua carreira como técnico de luz, passou a criar projetos para Iluminação Cênica.

Como disse, em 2009, quando retornei à fundação como servidor, durante o período em que eu me dedicava ao estágio como técnico de palco, ouvi falarem muito bem de um servidor que havia falecido naquele mesmo ano. Tratava-se de Jorge Luiz. Muitos ressaltaram sua exímia habilidade técnica e artística. Decidimos analisar seu caso, pois ele é um genuíno electricista que se tornou iluminador cênico.

Escolhemos como principal Fonte de coleta de dados o Acervo Pessoal de Patrícia Avellar Zol, que conta com aproximadamente 150 imagens. Havia também, ao

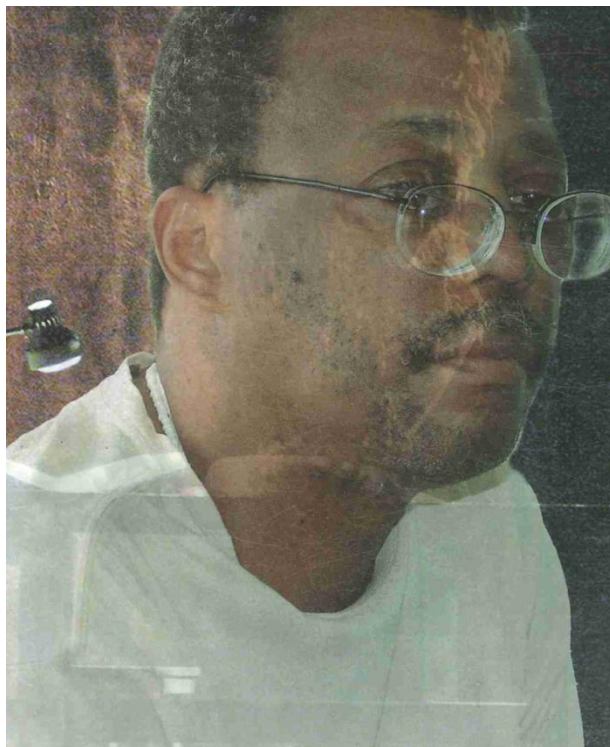
---

<sup>159</sup> Com sede na capital mineira, esta organização não governamental atua fomentando ações artísticas, auxiliando financeiramente a montagem e a apresentação de espetáculos, preservação cultural e histórica e outras atividades artísticas, utilizando-se de verbas oriundas das Leis de Incentivo à Cultura.

<sup>160</sup> Em pesquisas na internet, sobretudo na enciclopédia digital *Itaú Cultural*, percebemos que não constam informações biográficas e profissionais sobre Jorge Luiz. E, como ele destacava-se entre seus pares, trabalhando num importante espaço cultural mineiro, acreditamos que as plataformas de busca deveriam conferir-lhe maior destaque.

nosso dispor, a hemeroteca do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho da FCS. Entretanto optamos, num primeiro momento, a debruçarmos sobre o acervo de Patrícia. Como ela esteve vinculada à Cia. de Dança Palácio das Artes e ao então CEFAR, a análise dos programas visa a verificar se o trabalho de Jorge era valorizado. Interessávamos identificar **como** e em qual **frequência** o nome de Jorge Luiz era mencionado.

**Figura 40 - Fotografia de Jorge Luiz em uma página interna do programa do espetáculo *Pipiripau: o presépio de todos nós*, edição 2009. Fotógrafo não informado.**



Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (2009a).

Lembro-me bem que, em 2009, quando ingressei na Fundação ocupando o cargo de *Auxiliar de gestão artística*, muito se falava sobre a exímia habilidade técnica e artística de Jorge Luiz da Silva: iluminador mineiro e funcionário da FCS de Belo Horizonte (lotado no Grande Teatro do Palácio das Artes). Acerca das habilidades técnicas e artísticas de Jorge, ele criava gobos<sup>161</sup> artesanais, manufaturados a partir de

---

<sup>161</sup> Peças metálicas com desenhos diversos vazados, os gobos são acessórios de um refletor elipsoidal, que dispõe de um compartimento para introduzi-lo próximo à abertura do equipamento, por onde a luz

metais resistentes ao calor. Jorge conseguia extrair de equipamentos analógicos (que eram os de sua predileção) alguns efeitos que pensávamos que somente um sistema digital possibilitaria. Em *Pipiripau*, por exemplo, durante a cena em que um grupo de bailarinas performavam as samaritanas, surgindo pela elevação do fosso da orquestra, Jorge utilizava quatro unidades de um equipamento hoje já bastante obsoleto: o projetor de efeitos. Jorge teria pedido à produtora executiva que comprasse uma série de pequenos componentes eletrônicos. Ele conseguiu consertar um dos projetores, que apresentava problemas, e ainda criou um efeito apoteótico no palco: as samaritanas pareciam surgir do fogo. Eu mesmo não tive o privilégio de vê-lo trabalhar e de ter sido seu aprendiz, pois ingressei como trabalhador na FCS e estagiário na técnica de palco do Grande Teatro após seu falecimento. Mas, de alguma forma, reitero, o legado dele chegou até mim.

Falar de Jorge é falar de alguns episódios bastante relevantes no que concerne à trajetória da Iluminação Cênica em Minas Gerais, pois ele trabalhou em importantes produções da FCS, como veremos mais adiante. Jorge Luiz era curioso e queria aprender sempre mais, e servir aos espetáculos da melhor maneira possível. Seu dia a dia na Fundação, trabalhando como técnico de luz e, conseqüentemente, montando os aparatos para a iluminação dos mais variados eventos, nacionais e estrangeiros, fez com que ele compreendesse cada vez melhor o *modus operandi* da iluminação cênica e desenvolvesse as habilidades necessárias para criar projetos de luz para espetáculos.

Naquela época não se fazia uma distinção entre o técnico de luz e o iluminador cênico, mas Jorge passou a ser convidado, paulatinamente, para criar projetos de iluminação cênica para as algumas das produções da Fundação Clóvis Salgado e do então CEFAR. Às vezes Jorge criava e outra pessoa operava, mas, na maioria das vezes, Jorge operava também. Ele gostava de operar a mesa para os espetáculos.

Patrícia Avellar Zol, que esteve ligada à Companhia de Dança do Palácio das Artes entre 1989 e 1998 (como assistente de repertório, gerente e diretora), foi quem me forneceu as informações acima ao me disponibilizar o seu acervo pessoal com as reportagens e programas que constam abaixo. Quando Patrícia passou a trabalhar junto à Cia. de Dança, em 1989, Jorge já era o responsável pela iluminação cênica das apresentações do grupo. Esta parceria foi se consolidando e a sinergia entre os dois

---

oriunda de uma lâmpada, atravessando o gobo, cria no anteparo – paredes, rotunda, ciclorama, pernas de coxias, etc – figuras diversas, sendo que cada uma delas – constituídas da conjugação entre luz e sombra, cria um padrão gráfico relacionado à forma como o gobo foi vazado.

passou a ser cada vez mais precisa. Jorge assumiu, então o cargo de Coordenador de Cena<sup>162</sup> da Cia. de Dança. Patrícia Avellar nunca hesitou em chama-lo também para confeccionar a luz para espetáculos de formação e de formatura do então CEFAR, quando ela passa a trabalhar lá. Talvez o principal deles tenha sido o Grande Espetáculo de Dança *Pipiripau: o presépio de todos nós*. Trataremos mais amiúde deste genuíno *ballet* de repertório do CEFART (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2009a), idealizado pela professora Águeda Kallás e dirigido por Patrícia Avellar Zol ainda nesta seção, mas um pouco mais adiante.

Analisemos, então, alguns dos programas de espetáculos, sobretudo da Cia. de Dança Palácio das Artes e do então CEFAR, dando especial atenção à constatação primeira da importância de um artista para a encenação: a menção de seu nome no programa do espetáculo, relacionando o profissional à obra. Cabe-nos ressaltar outro fator limitante que surgiu no decorrer desta pesquisa: os programas nem sempre informam o ano da apresentação, certamente para que o projeto gráfico, bem como as sobras de programas de uma apresentação, sejam utilizados em outra ocasião. Desta forma não pudemos organizar os documentos cronologicamente, optando por outros artifícios pra conduzir o leitor, da maneira o mais orgânica possível, através da trajetória de Jorge registrada através dos programas disponibilizados por Patrícia Avellar. Como o acervo de Patrícia é gigantesco, fomos obrigados a executar a audaciosa tarefa de selecionar algumas imagens, para que elas compusessem e ilustrassem algumas passagens, eventos e fatos mencionados nesta dissertação, bem como constatar como Jorge era mencionado nestes documentos.

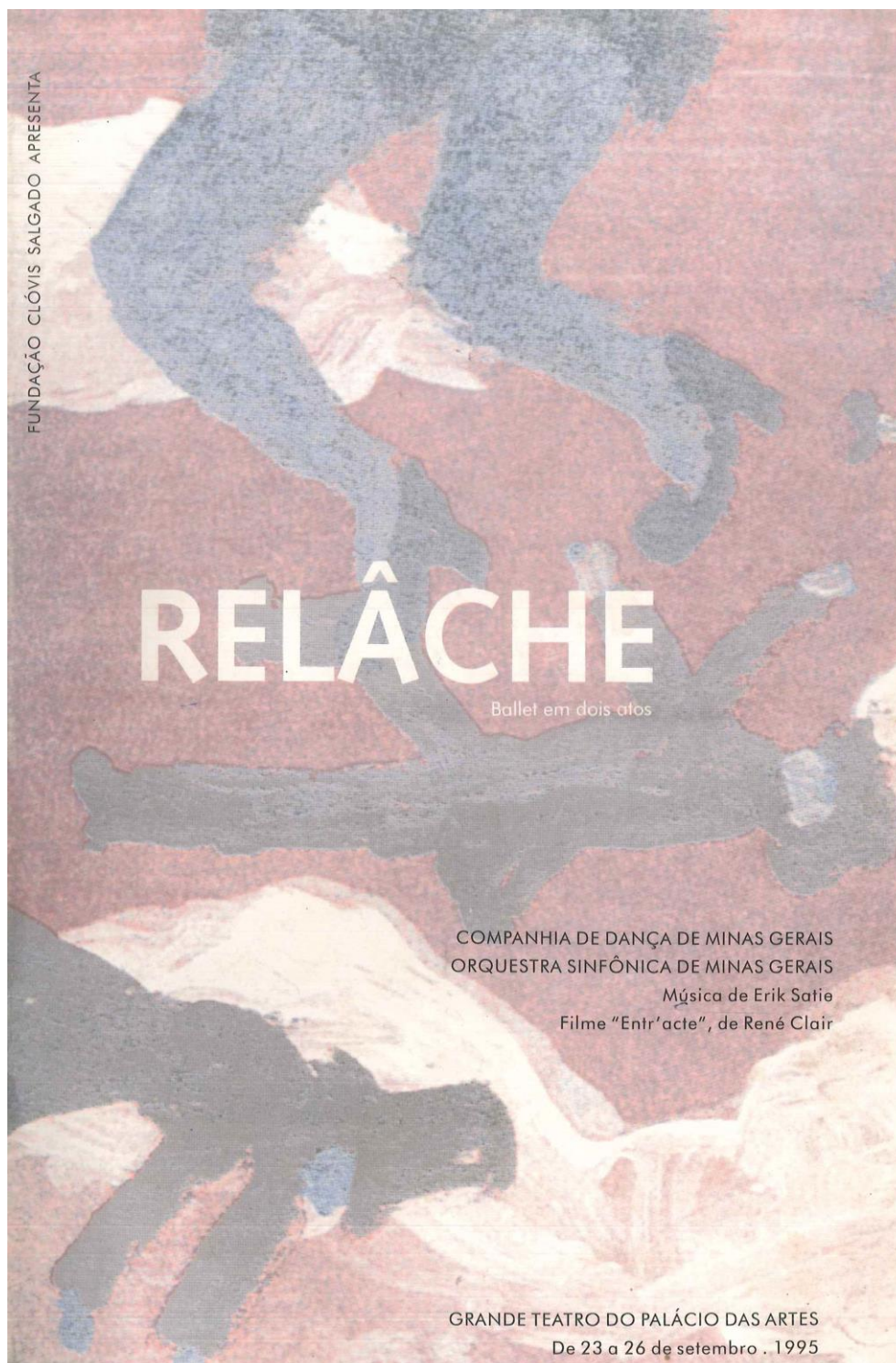
Junto à Cia. de Dança, destacam-se, sobretudo, o trabalho de Jorge junto aos espetáculos *Teria que ter um título* (1994) e *Relâche* (1995):

---

<sup>162</sup> A frente deste cargo, Jorge assumia toda a responsabilidade técnica pelas montagens da Cia. de Dança.



Figura 41 - Capa do programa do espetáculo *Relâche* (1995).



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 42 - Página do programa do espetáculo *Relâche* (1995) onde o nome de Jorge aparece em “Projeto de luz”.**



COMPANHIA DE DANÇA DE MINAS GERAIS  
ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS

DIREÇÃO MUSICAL E REGÊNCIA	MAESTRO ROBERTO DUARTE
CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA	TÍNDARO SILVANO
CENOGRAFIA E FIGURINO	MARCO PAULO ROLLA
PROJETO DE LUZ	JORGE LUIZ
PINTURA DE ARTE	VÂNIA SALES
criação da PROJECTIONETTE (Video de Abertura)	MARCOS BARRETO
COORDENAÇÃO DE CENA	RAUL BELÉM MACHADO
COORDENAÇÃO GERAL	VERA NARDELLI CAMPOS
	JOSÉ ZUBA JÚNIOR

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Patrícia Avellar me cedeu diversas fotografias de programas de espetáculos em que Jorge esteve envolvido, na época em que ela era vinculada à Cia. de Dança. Ao analisar as imagens, percebo que o nome de Jorge aparece na maioria dos documentos. Apesar do empenho de Patrícia em mencionar no nome de Jorge nos programas de todos os eventos em que ele participou, e explicitando todas as funções por ele executadas, a ex-gerente da cia. explica que era bastante problemática, institucionalmente falando, mencionar que determinado servidor, que já é técnico de luz da casa, como o criador do projeto de iluminação cênica. Ele era funcionário efetivo da casa – ingressando nesta carreira através de concurso público – e, por esta razão, seu nome já figuraria nos impressos da FCS como “técnico de palco”. Repetir seu nome indicando que a criação de luz seria também obra dele, segundo Patrícia, não ficava esteticamente interessante e, além do mais, ele deveria ser remunerado, duas vezes, pelas duas funções, o que era impossível de ser feito devido a questões administrativas. Para nós, trabalhadores das artes da cena, isto parece óbvio, o que não é do ponto de vista administrativo. Sabemos que, indivíduos que estão à margem podem reunir-se a fim de discutir suas próprias profissões, afinal, o técnico de luz e o iluminador cênico são minorias e estão à margem da sociedade, bem como o negro, o obeso, a mulher, os gays, as mulheres e homens trans, e tantas outras facções... Estas tantas condições, que colocam estes indivíduos nos bastidores, para que o homem hétero, cis, branco, católico e misógino tome destaque. Esta dinâmica segregadora é endossada por um discurso extremamente raso, tendencioso e que não se sustenta sobre as próprias pernas.

Jorge, há de se ressaltar, concorreu ao Primeiro Prêmio SESC/SATED, entregue em 1996, referente a produções que estrearam em 1995, como melhor iluminador pelos espetáculos *Teria que ter um título* (1994) e *Relâche* (1995). Estas duas criações concorriam com a criação de luz de *Tigarigari*, de Aurélio de Simoni, e *Cavaleiro de copas*, cuja luz foi projetada por Heron Loreto. Quem venceu foi a criação de luz para *Relâche*, criada por Jorge. A próxima imagem mostra o encarte do evento, informando as quatro obras candidatas:

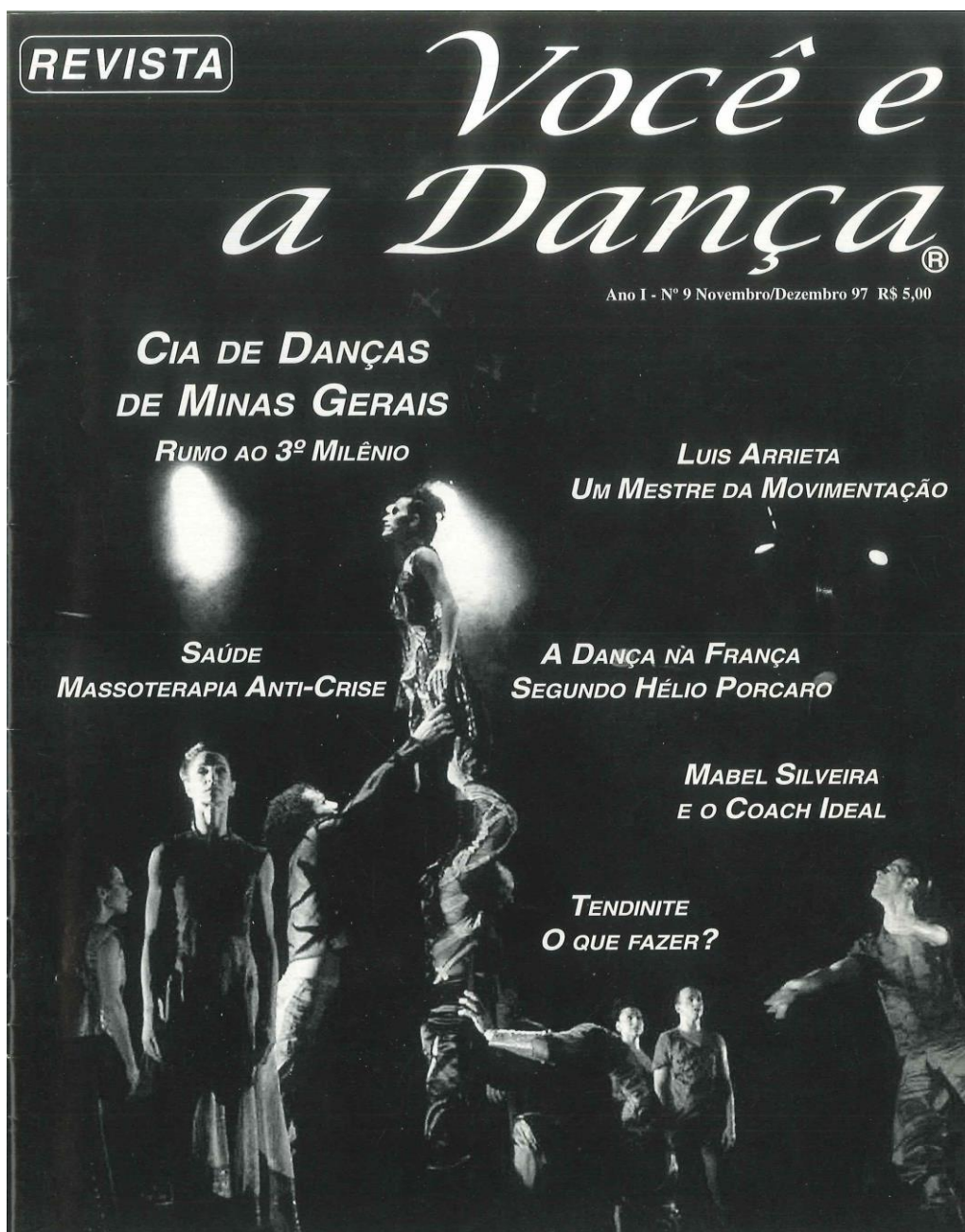
**Figura 43 - Página do programa do Primeiro Prêmio SESC/SATED, que ocorreu no ano de 1996, referente a produções que estrearam em 1995.**

<b>DANÇA</b>	
<b>Encenação Coreográfica</b>	- Relâche - Teria Que Ter Um Título - Tigarigarí
<b>Coreógrafo</b>	- Tíndaro Silvano - Teria Que Ter Um Título - Sônia Mota - Tigarigarí - Arnaldo Alvarenga - Majnún
<b>Bailarina</b>	- Cristina Rangel - Relâche - Beatriz Kuguimya - Serenata - Karla Couto - Teria Que Ter Um Título - Marise Diniz - O Cavaleiro de Copas
<b>Bailarino</b>	- Rodrigo Geise - Relâche - Heitor Pinheiro - O Cavaleiro de Copas - Paulo Chamoni - Serenata
<b>Cenário</b>	- Marco Paulo Rolla - Relâche - Rodrigo Campos - O Cavaleiro de Copas - Marco Paulo Rolla - Tigarigarí
<b>Figurino</b>	- Marco Paulo Rolla - Relâche - Rodrigo Campos - O Cavaleiro de Copas - Raul Belém Machado - Teria Que Ter um Título - Marco Paulo Rolla - Tigarigarí
<b>Iluminação</b>	- Jorge Luiz - Relâche - Jorge Luiz - Teria Que Ter Um Título - Aurélio de Simoni - Tigarigarí - Heron Loreto - O Cavaleiro de Copas

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Antes de apresentar mais alguns programas de espetáculos da Cia. de Dança que tiveram Jorge como iluminador, eu gostaria de divulgar uma reportagem sobre a Cia. de Dança, realizada por um importante periódico especializado. O nome de Jorge figura nesta reportagem como o criador de luz para o espetáculo *A noite transfigurada*. Na edição do Ano 1 nº 9 da Revista *Você e a Dança* (TEDESCO, 1997), publicada entre novembro e dezembro de 1997, Jorge Luiz figura como Iluminador do espetáculo *A noite transfigurada*, coreografado por Tíndaro Silvano. As fotos que o periódico exhibe, na capa e no miolo, foram capturadas no Festival de Joinville de 1992.

Figura 44 - Capa da Revista *Você e a Dança* (TEDESCO, 1997), que apresenta uma extensa reportagem sobre a Cia. de Dança Palácio das Artes.  
Foto: Edson Schart.



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 45 - Página 11 da Revista *Você e a Dança* (TEDESCO, 1997) em que o nome de Jorge figura como iluminador do espetáculo *Glória*. Abaixo, na mesma página, Lina Lapertosa, integrante de Cia. de Dança entre 1974 e 2019. Foto: Edson Scharf.**



Foto: Edson Scharf

Glória de Tindaro Silvano no Festival de Dança de Joinville em 1992

Atualmente a Cia não conta mais com coreógrafos residentes, a maioria dos convidados é contratada por tempo determinado. Todos os integrantes da Cia de Dança são servidores públicos do Estado de Minas Gerais, o quadro de artistas é designado da seguinte maneira: comissionados de livre escolha e exoneração e efetivos, cujos cargos estão em processo de extinção por vacância. Foram estabelecidas 24 vagas para bailarinos, sendo 10 principais e 14 secundários.

Nesses 26 anos de trabalho seria impossível relacionar todos os nomes que fundamentaram a trajetória de atropelos e glórias, percorridos pela Cia de Dança de Minas Gerais. Os influenciadores que, com certeza deixaram impressas suas marcas de competente trabalho, têm como mérito o resultado final, que podemos ver claramente.

#### FICHA TÉCNICA

##### MAITRE DIRETORA

Patrícia Avellar Zol

##### MAITRE-BALLET

Bettina Bellomo

##### ASSISTENTES ENSAIADORAS

Helenice Maia, Lydia Del Picchia, Mariangela Caramati e Sônia Pedroso

##### BAILARINOS

Adriana Villela, Alessandra Mattana, Ana Paula Oliveira, Andréa Faria, Antonio Cabral, Beatriz Kuguimiya, Cristina Rangel, Danielle Pavan, Denizard Dennis, Eder Bráz, Everson Bolelho, Fernando Cordeiro, Janaina Castro, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Livia Rangel, Luciana Reolon, Marcelo Cordeiro, Marcos Elias, Mariangela Caramati, Rodrigo Giêse, Sílvia Gaspar, Sônia Pedroso e Soter Xavier

##### PIANISTA

Robson Carlos

##### ILUMINADOR

Jorge Luiz

##### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Cristina Machado

##### INSPETORA DE BALLET

Simone Rangel

##### CENOTÉCNICOS

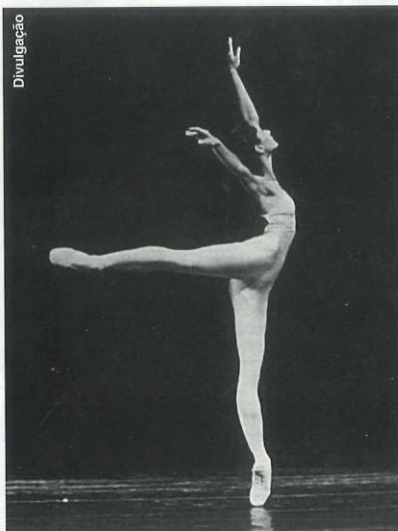
Marco Antônio Oliveira e Fabio Harley

##### CAMAREIRAS

Vera Cayó e Marilú Reis

##### MÉDICO

Samir Kumaira



Divulgação

Lina Lapertosa em Sintonia de Jean Marie Dubrul em 1986

Na imagem abaixo podemos perceber um registro fotográfico da iluminação criada por Jorge Luiz para *A noite transfigurada*:

**Figura 46 - Página 12 da Revista *Você e a Dança* (TEDESCO, 1997) que exhibe uma fotografia da Cia. de Dança performando *A noite transfigurada*, uma composição coreográfica de Luís Arrieta (1997).**

**Foto: Edson Scharf.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

É possível notar o uso de fumaça cenográfica (gelo seco ou máquina de fumaça). Infere-se também que, provavelmente, as torres laterais carregavam refletores PAR 64 na parte de cima, devido à grande intensidade de uma luz vibrante, compatível com os feixes luminosos oriundos deste tipo de lâmpada. Percebemos também que o chão não é iluminado (a não ser pelos “fragmentos” de luz refletidos pelos corpos e pelos figurinos dos artistas), com o intuito de dar leveza aos corpos dos bailarinos. Os refletores elipsoidais são munidos de “facas” para “recortar” a luz para que o solo, por exemplo, não seja iluminado. Além do mais, analisando-se a **performatividade da luz** de baixo para cima, percebemos que a luz mais fechada vai dando lugar a uma luz mais radiante – característica da transição do “elipso” para o PAR 64. Mas, de todo modo, isto são apenas conjecturas. O professor Eduardo Tudella sustenta a opinião que, de uma fotografia ou de um registro fílmico de uma encenação, só podemos levantar hipóteses. E eu concordo com ele. (TUDELLA, 2017; 2018)

**Figura 47 - Página 13 da Revista *Você e a Dança* (TEDESCO, 1997).  
Foto: Edson Schart.**

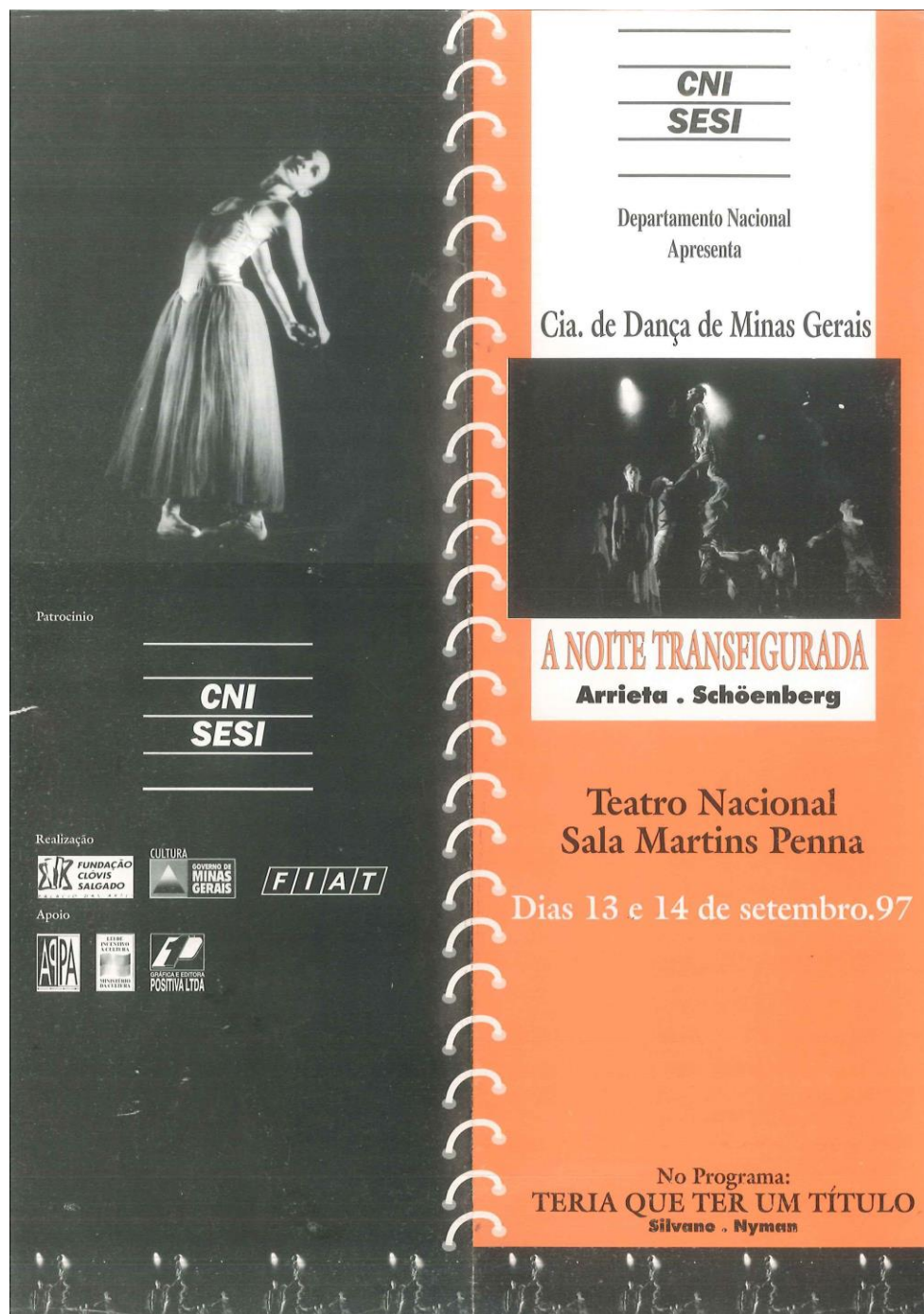


Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

O programa abaixo, também do espetáculo *A noite transfigurada*, refere-se a apresentação na Sala Martins Pena do Teatro Nacional. Jorge é indicado como o iluminador de *Teria que ter um título*. Fernando Guimarães ficou a cargo do Projeto de Luz de *A noite transfigurada*:



**Figura 48 – Capa e contracapa do programa do espetáculo composto pelas coreografias *A noite transfigurada* e *Teria que ter um título* no Teatro Nacional.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 49 - Duas páginas internas do programa do espetáculo composto pelas coreografias *A noite transfigurada* e *Teria que ter um título* no Teatro Nacional.**

**CIA. DE DANÇA DE MINAS GERAIS**  
Fundação Clóvis Salgado

**A** Cia. de Dança de Minas Gerais, sob a direção de Patrícia Avellar Zol, consolida, a cada temporada, sua posição de destaque no panorama da dança, tanto mantendo um repertório clássico quanto ousando em propostas contemporâneas e de vanguarda. O Grupo possui em seu repertório mais de 20 coreografias criadas por artistas renomados - entre eles, Luis Arrieta, Tindaro Silvano, Oscar Araiz, Rodrigo Pedreiras, Antônio Carlos Cardoso e Julio López. Os prêmios recebidos comprovam a excelência da Cia. de Dança garantida pelo profissionalismo de toda a equipe, em especial, pela capacidade técnica e artística da maitresse Bettina Bellomo e de seus bailarinos, considerados pela crítica como alguns dos melhores do Brasil.

**FICHA TÉCNICA**

<p><b>MAITRE-DIRETORA</b> Patrícia Avellar Zol</p> <p><b>MAITRE-BALLET</b> Bettina Bellomo</p> <p><b>ASSISTENTES ENSAIADORAS</b> Helenice Maia Lydia Del Picchia Mariângela Caramati</p> <p><b>BAILARINOS</b> Adriana Villela Alessandra Mattana Ana Paula Oliveira Andréa Faria Antônio Cabral Beatriz Kuguimiya Cláudia Daronch Cristina Rangel Danielle Pavan Denizard Dennis Eder Braz Fernando Cordeiro Janaína de Castro Luciana Reolon Karla Couto Lair Assis Livia Rangel</p>	<p>Lina Lapertosa Marcelo Cordeiro Marcos Elias Mariângela Caramati Rodrigo Giése Silvia Gaspar Sônia Pedroso Soter Xavier</p> <p><b>PIANISTA ACOMPANHADOR</b> Robson Carlos</p> <p><b>ILUMINADOR</b> Jorge Luiz</p> <p><b>ASSISTENTE DE PRODUÇÃO</b> Cristina Machado</p> <p><b>INSPETORA DE BALET</b> Simone Rangel</p> <p><b>CENOTÉCNICOS</b> Marco Ant<sup>o</sup> Oliveira Fábio Harley</p> <p><b>CAMAREIRA</b> Vera Cayó</p>
---	--

**PROGRAMA**  
PROGRAMA

**A NOITE TRANSFIGURADA**  
1997

**MÚSICA:**  
Arnold Schönberg


**COREOGRAFIA:**  
Luis Arrieta

**FIGURINO:**  
Rosa Magalhães

**PROJETO DE LUZ:**  
Fernando Guimarães

**INTÉRPRETES:**  
Alessandra Mattana e Fernando Cordeiro, Mariângela Caramati e Marcos Elias, Beatriz Kuguimiya e Eder Braz, Karla Couto e Rodrigo Giése, Lina Lapertosa e Marcelo Cordeiro, Lair Assis.

"A LUZ SEMENTE DE UM ANJO CRIANÇA GUINIA (COMO CHEIRO) CELOS AMANTES NA NOITE ESCURA DA TERRA."



**'TERIA QUE TER UM TÍTULO**  
1994


**COREOGRAFIA:**  
Tindaro Silvano

**MÚSICA:**  
Michael Nyman

**FIGURINO:**  
Raul Belém Machado

**PROJETO DE LUZ:**  
Jorge Luiz

**INTÉRPRETES:**  
Toda a Cia.



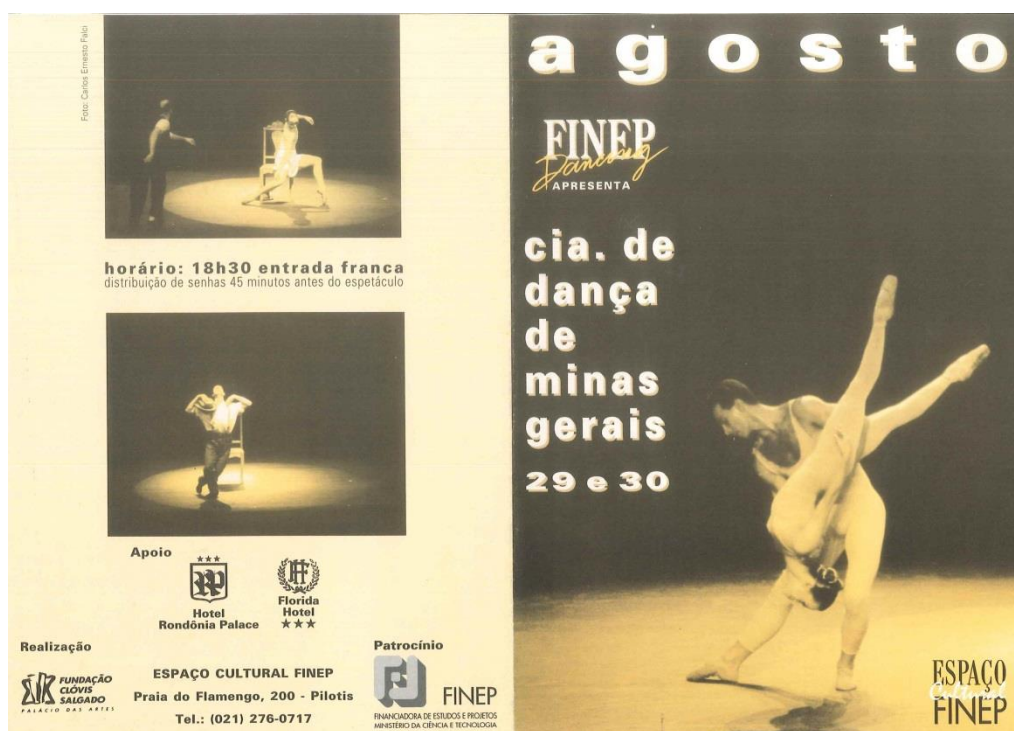
Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Aqui há uma questão: para a apresentação de *A noite transfigurada* em duas ocasiões diferentes, porém no mesmo ano de 1997, indica Jorge Luiz como o iluminador – no caso da matéria no periódico *Você e a dança* –, e Fernando Guimarães,

na apresentação no Teatro Nacional. Por quê? O que houve? Mais uma pergunta sem resposta.

A Cia. da Dança apresentou-se num evento promovido FINEP, estatal responsável por promover o desenvolvimento econômico e social do Brasil por meio do fomento público à Ciência, Tecnologia e Inovação em empresas, universidades, institutos tecnológicos e outras instituições públicas ou privadas. O nome de Jorge Luiz aparece no interior do programa, como o responsável pela Iluminação:

**Figura 50 - Capa do programa da apresentação da então Cia. de Dança de Minas Gerais no Espaço Cultural FINEP em 1996.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Nesta ocasião foi apresentada uma coletânea de coreografias da Cia. de Dança e nos é informado que *Relâche* e *Teria que ter um título* foram agraciadas no ano anterior, 1995, com nove premiações. Na sequência da mesma página, Jorge figura como iluminador das duas obras.



**Figura 51 - Página do programa que apresenta os títulos e as fichas técnicas de diversos movimentos que foram apresentados neste espetáculo. O nome de Jorge Luiz aparece na entrada “Iluminação”.**

programa	cia. de dança de minas gerais
<p><b>I - TRINDADE</b>  Música - Samuel Barber  Coreografia e Figurino - Luiz Arrieta  Intérpretes - Lina Lapertosa, Lair Assis e Mariângela Toledo</p>	<p><b>C</b>onsolidada pela crítica e público como uma das principais referências da dança contemporânea brasileira, a CIA. DE DANÇA DE MINAS GERAIS - Corpo Estável da Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes em Belo Horizonte, se apresenta pela 1ª vez no Espaço Cultural Finep.</p> <p><b>C</b>omemorando seus 25 anos de atividade artística a CIA. DE DANÇA DE MINAS GERAIS apresenta, em inúmeros palcos do Brasil, seus principais sucessos de conjunto, solos, duos e trios, ao longo desse quarto de século.</p> <p><b>N</b>o ano de 1995, nove premiações foram conferidas à Cia. pelas obras: RELACHE e TERIA QUE TER UM TITULO.</p> <p><b>Q</b>ue a dança seja, por si.</p>
<p><b>II - TANGOS</b>  <b>TANGO SOLO:</b>  Música - Rodolfo Mederos  Coreografia e Figurino - Luiz Arrieta  Intérprete - Beatriz Kugumiya</p>	<p><b>FICHA TÉCNICA</b>  <b>BAILARINOS:</b>  Alexandre Rittmann, Beatriz Kugumiya, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Marcos Elias, Mariângela Toledo, Rodrigo Giêse.  <b>MAITRE DIRETORA:</b> Patrícia Avellar Zol  <b>COREÓGRAFO:</b> Tindaro Silvano  <b>MAITRE DE BALLE:</b> Bettina Bellomo  <b>ENSAIADORA:</b>  Lydia Del Picchia, Cláudia Daronch e Sônia Pedroso.  <b>ILUMINAÇÃO:</b> Jorge Luiz  <b>INSPETOR DE BALLE:</b> Sérgio Luiz  <b>SONOPLASTA:</b> Elci Divino  <b>CENOTÉCNICO:</b> Marco Antônio Oliveira  <b>ASSISTENTE DE PRODUÇÃO:</b> Simone Rangel</p>
<p><b>TANGO CONCIERTO:</b>  Música - Astor Piazzolla  Coreografia e Figurino - Júlio Lópes  Intérpretes - Karla Couto e Rodrigo Giêse</p>	
<p><b>III - PAVANA PARA UMA PRINCESA MORTA</b>  Música - Maurice Ravel  Coreografia e Figurino - Luiz Arrieta  Intérpretes - Mariângela Toledo e Marcos Elias</p>	
<p><b>IV - LA VALSE</b>  Música - Maurice Ravel  Coreografia - Luiz Arrieta  Figurino - Renata Schussheim  Intérpretes - Karla Couto e Lair Assis</p>	
<p><b>V - LÁGRIMAS</b>  Música - Nina Hagen  Coreografia - Tindaro Silvano  Figurino - Sérgio Luiz  Intérpretes - Beatriz Kugumiya, Alexandre Rittmann e Rodrigo Giêse</p>	

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Num evento promovido pela FIAT automóveis, *Boutique Fantasque* foi apresentada no então Grande Teatro Palácio das Artes, e o nome de Jorge Luiz aparece já na capa do programa, como autor do projeto de iluminação, ao lado dos nomes de Tindaro Silvano (responsável pela concepção e pela coreografia), Música de Respighi e Rossini, regência do Maestro Marco Paulo Veiga e cenografia e figurinos de Marco Paulo Rolla, além do nome de Patrícia como diretora da Cia. de Dança. Neste mesmo evento Jorge figura no miolo, como responsável pela Coordenação de Cena, ao lado de Lydia dell Picchia.

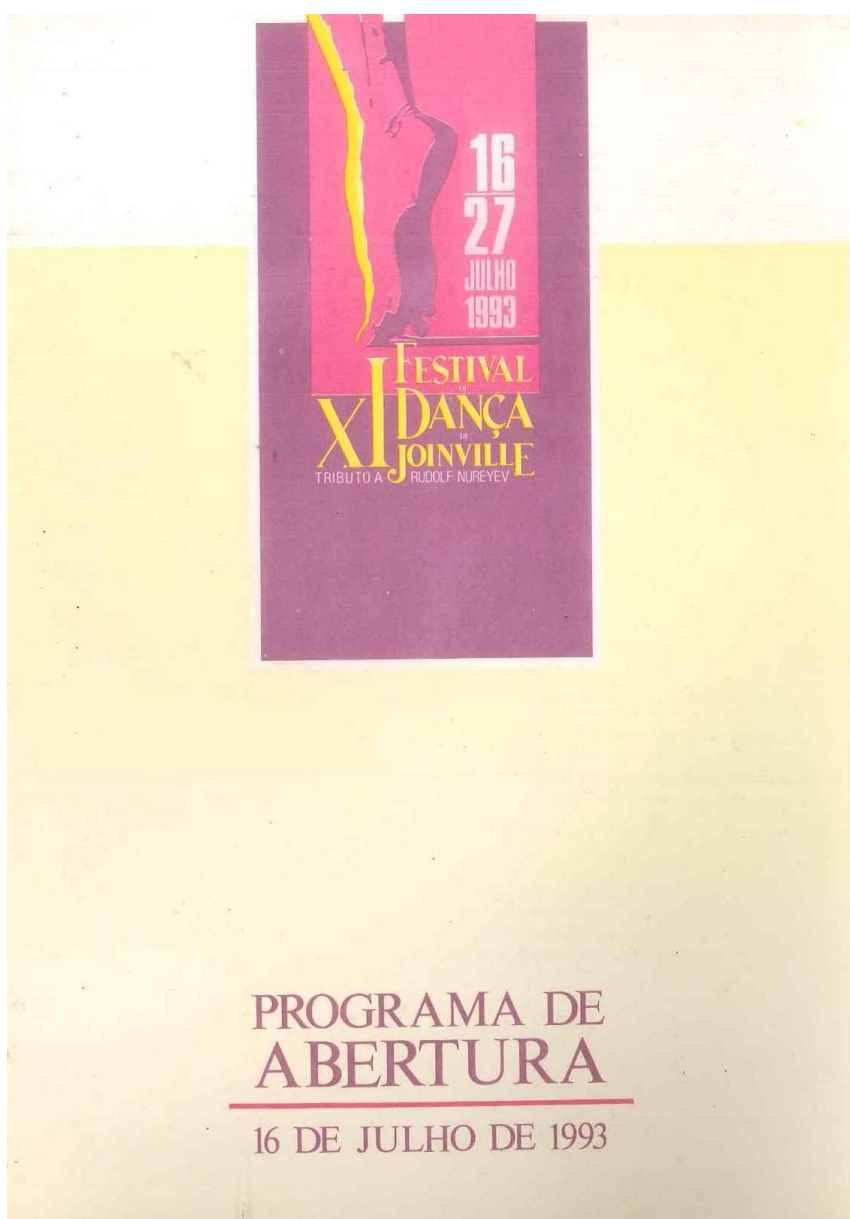
Figura 52 - Cartaz de *La Boutique Fantasque*, performado pela então Cia. de Dança de Minas Gerais (hoje Cia. de Dança Palácio das Artes).



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

A sinfonia composta por Erik Satie foi montada como espetáculo de dança por Tíndaro Silvano. *La Boutique Fantasque* foi levado aos palcos do Grande Teatro entre 07 e 10 de dezembro de 1996. Neste programa, infelizmente, o nome de Jorge não aparece. Jorge também viajou com a companhia para que ela se apresentasse no Festival de Dança de Joinville:

**Figura 53 - Capa do XI Festival de Dança de Joenville (1993).**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 54 - Jorge, segundo o programa, atuou como técnico de luz e maquinária no XI Festival de Dança de Joinville (1993).**

---

**LUIS ARRIETA**

Luis Arrieta é bailarino, coreógrafo, professor, pesquisador e diretor artístico, nascido em Buenos Aires e radicado no Brasil. Iniciou seus estudos de dança e cenografia em 1972 em sua cidade natal. Desde o início de sua carreira como coreógrafo em 77, criou mais de 60 balés com diferentes temas e estilos musicais, buscando expressar a evolução espiritual do ser humano, para inúmeras companhias no Brasil, Estados Unidos, Europa, América do Sul e América Central. Foi bailarino, diretor assistente e diretor artístico do BALE DA CIDADE DE SÃO PAULO, companhia para a qual já criou inúmeros sucessos como MAGNIFICAT em 1986, PRESENCAS em 1989, AUSENCIA em 1991 e A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA em 1985 entre muitas outras obras.

Em fevereiro de 1993, quando assumiu a direção artística do Balé da Cidade de São Paulo, Ivonice Satie convidou Luis Arrieta para - ao lado da remontagem de A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA - criar um balé que fosse a um só tempo, alegre, inventivo, que explorasse as apuradas qualidades técnicas dos bailarinos da Companhia e que não demandasse um grande aporte de equipamentos cênicos. O resultado foi que WARM-UP, sobre música de Bach, para 14 bailarinos e com 16 minutos de duração, atingiu plenamente as expectativas da Companhia e desde que estreou, em maio deste ano no Teatro Municipal de São Paulo, vem recebendo o aplauso do público e da crítica.

**IVONICE SATIE**

**Diretora Artística**

Iniciou seus estudos na Escola Municipal de Bailados, em São Paulo, aos 9 anos de idade. Integrou a 1ª turma do

Corpo de Baile Municipal de 68 a 81, período em que obteve dois prêmios como bailarina: APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e Governador do Estado. Em 82 participou como intérprete e assistente de direção do musical A CHORUS LINE de Michel Bennet. De 83 a 89 integrou o Ballet du Grand Théâtre de Genève como bailarina e assistente de coreografia.

Criou várias coreografias no Brasil e no exterior, obtendo o 1º Prêmio no 7º Concurso Internacional de Nyon (Suíça) com a obra SHOGUN. Foi convidada como maitre de ballet pela Fundação Gulbekian, em Lisboa, no Teatro Ulm, na Alemanha, e no Ballet Contemporâneo de Milão, na Itália. De 89 a 92 foi maitre de ballet, coreógrafa e assistente de coreografia da Companhia de Dança Cisne Negro.

**HUGO TRAVERS**

**Diretor Assistente**

Nascido na Argentina onde completou seus estudos de dança clássica, moderna e folclórica. Integrou o Ballet de Cuba por 3 anos e com a companhia viajou pela América Latina, União Soviética e extremo oriente.

Foi bailarino do Ballet de Stuttgart por 4 anos. Integrou o Ballet Contemporâneo de Buenos Aires, em 1972, dirigido por Oscar Araiz. Fundou em Belo Horizonte a escola e Grupo Corpo. Em 1981 foi convidado a integrar o BCSP como professor assistente e bailarino, funções também exercidas, em 1985 no Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Convidado a reintegrar-se ao BCSP, desde 89 é diretor assistente, maitre de ballet, assistente de coreografia e ensaiador.

---

**CIA. DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES**

---

<p><b>Coreografia - QUASE UM BAILADO</b> Coreógrafo - Tíndaro Silvano Música - Schnittke</p> <p>Elenco - Anderson Aleixo Barbosa, Andrea Gomes de Faria, André Valadão, Antônio M. Cabral Moreira, Beatriz Amaral Kuguimiya, Cristina Machado de Azevedo, Ederlúcio Silveira Braz, Heloisa Pinheiro Domingues, Icleiter Klaus F. Souza Karla Couto Ferreira Elias, Lair de Carvalho Assis, Lina H.G. Melo Lapertosa de Oliveira, Márcia Baptista Cruzeiro Christoff, Mariângela Camarati Toledo, Márcio Bertuani, Marcos Valério Elias, Paulo Sérgio J. Chamone, Renato Jones Fernandes, Rodrigo N. Vieira Giése, Sandra Aparecida Santos, Sônia Maria Pedroso de Carvalho.</p>	<p><b>Ficha Técnica</b></p> <p>Direção - Dulce Beltrão (diretora artística da F.C.S.). Tíndaro Silvano (maitre - coreógrafo). Patrícia Avellar Zol (gerente) Lena Maia (assistente de coreografia). Técnicos - Jorge Luíz (luz-maquinária). Túlio Márcio (som - maquinária). Marilú R. Alves (camareira). Shirlei Macedo (fisioterapeuta).</p> <p>Governo do Estado de Minas Gerais Governador Hélio Garcia</p> <p>Secretaria de Estado da Cultura Secretária Celina Albano</p> <p>Fundação Clóvis Salgado Presidente Bartolomeu Campos de Queiróz</p>
---	--

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Figura 55 – Capa do programa do Festival de Joinville de 1994.



Figura 52: Capa do XII Festival de Dança de Joenville (1994).  
FONTE: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 56 - Em 1994, Jorge vai novamente com a Cia. ao Festival de Joinville, segundo o programa, que indica que a iluminação ficou a cargo dele.**

## ESPETÁCULO DE ABERTURA

■ Cia. de Dança de Minas Gerais

TERIA QUE TER UM TÍTULO (1994)

Música: Michael Nyman

Coreografia: Tíndaro Silvano

Cenário e Figurinos: Raul Belém Machado

Iluminação: Jorge Luiz

Direção: Patrícia Avellar Zol

Tíndaro Silvano

Ficha Técnica

Direção: Patrícia Avellar Zol

Tíndaro Silvano

Elenco: Anderson Aleixo, André Valadão, Andrea Faria, Antônio Cabral, Beatriz Kuguimyia, Cristina Machado, Edemir Antunes, Eder Bráz, Heloisa Domingues, Icleiber Klaus, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Márcia Cruzeiro, Márcio Bertuani, Marcos Elias, Mariângela Toledo, Paulo Chamone, Rodrigo Giese, Sandra Santos, Sônia Pedroso.



Assistente de Maitre: Beth Arenque

Professores: Bettina Bellomo, Tíndaro Silvano.

Pianistas: Maria Martha Ibrahim, Robson Carlos Oliveira.

Coordenador de Cena: Jorge Luiz

Cenógrafo: Raul Belém Machado

Assistente de Produção: Sônia Mallard

Sonoplasta: Márcio Cerqueira

Técnica Fisioterapeuta: Shirlei Macedo

Camareira: Marilu Reis

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Segundo Patrícia, o espetáculo *Exsultate Jubilate* (com trilha sonora homônima, composta por Mozart), além de montado pela Cia. de Dança, foi montado também pelo *Ballet Jovem*, e a iluminação foi criada por Jorge, em todas as ocasiões. Aliás, escolher peças de Mozart para as trilhas do espetáculo da Cia. de Dança era bastante comum:

**Figura 57 - Programa de uma apresentação, ocorrida em 1991, com trilha sonora de Mozart, indicando Jorge como o responsável pela iluminação.**



**CIA DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES**

**DIREÇÃO:**  
TINDARO SILVANO

**GERENTE:**  
PATRÍCIA AVELLAR ZOL

**ASSISTENTE DE DIREÇÃO:**  
LYDIA DEL PICCHIA

**ILUMINAÇÃO:**  
JORGE LUIZ

**PROGRAMA**

**MOZART (FRAGMENTO)**

1991 • BRASIL • MÚSICA: WOLFGANG AMADEUS MOZART • COREOGRAFIA: MARCELO MOACYR • FIGURINO: RAUL BELÉM MACHADO • ELENCO: RODRIGO GIÊSE • LAIR ASSIS • MARCOS VALÉRIO • ICLEIBER KLAUS • RENATO JONES • ANDERSON BARBOSA OU PAULO CHAMONE • KARLA COUTO OU MÁRCIA CRUZEIRO OU CRISTINA MACHADO OU LYDIA DEL PICCHIA

Coreografia criada, especialmente, para a Cia. de Dança do Palácio das Artes, como parte das homenagens da Fundação Clóvis Salgado aos 200 anos de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart.

**AQUELARRE**

1988 • SUÍÇA • MÚSICA: PAUL HINDEMITH • COREOGRAFIA: OSCAR ARAIZ • FIGURINO: RENATA SCHUSSHEIM • ELENCO: KARLA COUTO • ANDREIA FARIA • HELOISA DOMINGUES • SÔNIA PEDROSO • SANDRA SANTOS • LINA LAPERTOSA • MÁRCIA CRUZEIRO • MARIÁNGELA TOLEDO • CIBELLE PÁDUA • CRISTINA MACHADO

Coreografia criada para o Ch-Tanztheater de Zurich, Suíça, em 1988. A "Música de Câmara nº 1", de Paul Hindemith, empresta a esta obra seu caráter agressivo, numa espécie de ritual de lírias saturninas, num jogo de dominação e posse entre estrelas infernais. "Aquelarre" foi também interpretada pelo Bat-Dor de Israel, em 1989, e é apresentada como parte da versão integral de "Stelle", pelo Ballet Contemporâneo do Teatro San Martin de Buenos Aires.

**TANGO CONCIERTO**

1987 • ARGENTINA • MÚSICA: ASTOR PIAZZOLLA • COREOGRAFIA: JULIO LOPES • FIGURINO: JULIO LOPES • ELENCO: LINA LAPERTOSA E LAIR ASSIS OU KARLA COUTO E RODRIGO GIÊSE

Na busca de uma linguagem comum entre a música argentina e a dança acadêmica, o coreógrafo consegue realizar uma peça refinada e de sóbria eloquência.

Esse ballet foi criado para o 1º bailarino do American Ballet Theatre Julio Boca, por ocasião do Concurso Internacional de Ballet, realizado em Moscou em 1987.

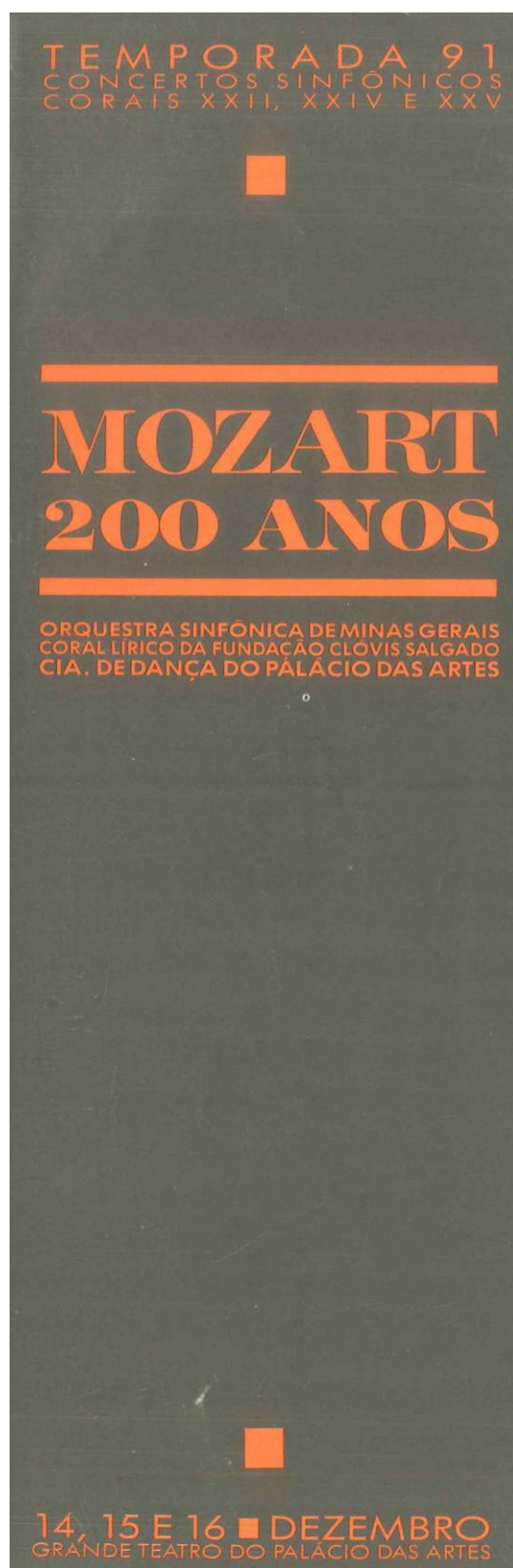
**DE BUSCAS E SOLIDÃO**

1991 • BRASIL • MÚSICA: PETER GABRIEL • CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA: ANTÔNIO CARLOS CARDOSO • CENÁRIO E FIGURINO: RAUL BELÉM MACHADO • ELENCO: TODA A CIA.

Coreografia criada, especialmente, para a Cia. de Dança do Palácio das Artes.

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 58 - Capa do programa do espetáculo, também de 1991, da Cia. de Dança, que comemora os 200 anos do falecimento do compositor Wolfgang Amadeus Mozart.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Figura 59 - Interior do programa do espetáculo, onde Jorge foi indicado como iluminador.

REGÊNCIA  
**AFRANIO LACERDA**

REGÊNCIA DO CORAL  
**ÂNGELA PINTO COELHO**

COREOGRAFIA E FIGURINO  
**DESUJATE JUBILATE**  
**TINDARO SILVANO**

COORDENAÇÃO GERAL  
**LUÍS PAIXÃO**

ILUMINAÇÃO  
**JORGE LUÍS**

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
**RAUL BELEM MACHADO**

---

**PROGRAMAS**

**14 DE DEZEMBRO**

**DON GIOVANNI**  
KV 527  
- ABERTURA

**CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRAS EM DÓ MAIOR**  
KV 467  
- ALLEGRO MAESTOSO  
- ANDANTE  
- ALLEGRO ASSAI VIVACE

SOUISTA  
**BERENICE MENEGALE**

INTERVALO

**A FLAUTA MÁGICA**  
KV 620  
- ABERTURA

**EXSULTATE JUBILATE**  
MOTETO KV 165  
- EXSULTATE JUBILATE  
- FUIGET AMICA DIES  
- TU VIRGINUM CORONA  
- ALLELUIA

SOUISTA  
**ADELIA ISSA**

**15 DE DEZEMBRO**

**A FLAUTA MÁGICA**  
KV 620  
- ABERTURA

**EXSULTATE JUBILATE**  
MOTETO KV 165  
- EXSULTANTE  
- FUIGET AMICA DIES  
- TU VIRGINUM CORONA  
- ALLELUIA

SOUISTA  
**ADELIA ISSA**

INTERVALO

**SINFONIA Nº 41 EM DÓ MAIOR**  
KV 551 - JÚPITER  
- ALLEGRO VIVACE  
- ANDANTE CANTABILE  
- MENUETTO - ALLEGRETTO  
- FINALE - MOLTO ALLEGRO

**16 DE DEZEMBRO**

**A FLAUTA MÁGICA**  
KV 620  
- ABERTURA

**EXSULTATE JUBILATE**  
MOTETO KV 165  
- EXSULTATE JUBILATE  
- FUIGET AMICA DIES  
- TU VIRGINUM CORONA  
- ALLELUIA

SOUISTA  
**ADELIA ISSA**

INTERVALO

**MISSA EM DÓ MAIOR**  
KV 317 - COROÇÃO

SOUISTAS  
**EDNA OLIVEIRA**  
**ANA VINCENT**  
**SANDRO ASSUMPCÃO**  
**FRANCISCO MEIRA**

**ORQUESTRAS SINFÔNICA DE MINAS GERAIS**  
Regente: Maestro Afrânio Lacerda  
Spalla convidado: José Mauricio Guimarães

**I.º VIOLINOS**  
Christiano L. Pereira  
Marlene Marins  
Marcelo Moraes  
Bosco de Oliveira  
Heráclio Duarte  
Julia de Oliveira \*

**II.º VIOLINOS**  
Olgo Buza \*  
Rodolfo Padilla  
Edson Sidrley  
Isaíra  
Eiseu Martin de Barros  
Sergio Vieira  
Vargas  
Fabiano J. Ferraz  
Elaine Maria  
Pacifico  
Erlon Silva  
Lino \*\*

**VIOLAS**  
José Eustáquio  
Babelo  
Diogenes Nebias  
Roneldo M. Araújo  
Anakóles  
Medeiros  
Marcelo Nabian  
Helio Calisto  
Andersen Viana

**VIOLONCELOS**  
Antonio Maria P. Viala \*  
José Maria L. Duarte  
Demosthenes Junior  
Paulo Cesar  
Babelo  
José João Junior

**CONTRABAIXOS**  
Fector Espinosa  
Nunes \*  
Alfonso Guimarães  
Jorge Coutinho  
Roadman de Souza  
Marcelo Cunha  
Carlos Roberto Anacleto  
Almir Amarante  
Eliodoro

**FLAUTA**  
Maurício Freire  
Garcia \*  
Fernanda Schmitzer  
Oliveira  
Pedro C. Ribeiro  
Fernando Pacifico  
Homem

**FLAUTIM**  
Pedro C. Ribeiro \*  
Fernando Pacifico  
Homem

**OBOES**  
Gustavo Napoli \*  
Fernando Gilsoir  
Vito Duarte  
Carlos Ernest Dias  
Vito Duarte  
Carlos Ernest Dias

**CLARINETAS**  
Walter Alves de Souza \*  
Japocar Bagno  
Cláudio Marins  
Simões

**CLARONE**  
Marta Inês Carvalho  
REQUINTA  
Marta Inês Carvalho  
Cláudio Marins  
Simões

**FAGOTES**  
Joaquim G. Bozza \*  
Francisco Formiga  
Washington Vidino

**TROMPAS**  
Sérgio Silva  
Gomes \*  
Sérgio Ricardo  
Marino  
Rita de Cássia  
Oliveira  
Abílio Diego  
Gouveia  
Alton Ramez

**TROMPETES**  
Antonio Efraim  
M. Berto \*  
Basilson Oliveira  
Santos  
Aminthos José de Moraes

**TROMBONES**  
Paulo Roberto Lacerda \*\*  
Hélio Pereira  
Wagner Mayer

**TUBA**  
Jukano Ambrósio  
Ferreira

**TIMPANOS**  
Weber  
Vespasiano  
Agnar

**PERCUSSÃO**  
Eduardo Campos  
Aldizio Ernesto  
Brant  
Marco Antonio de A. Botelho

**HARPA**  
Myriam Rugani  
Vianini

**TECLAOS**  
Cenira Schreiber

(\*) Chefe de naipe  
(\*\*) Músico convidado  
(\*\*\*) Músico estagiário

**GERENTE**  
Francisco Mayrink

**GERENTE SUBSTITUTO**  
Jussion Ferrandes

**SECRETARIAS**  
Maristela Meireles  
Eliane Lúcio  
Gomes

**ARQUIVISTA**  
Marlene Caldeira

**COPISTA**  
Isolda G. Paiva

**MONTADORES**  
Gleysson Adriane  
Oliveira  
Flávio Tadeu dos Santos

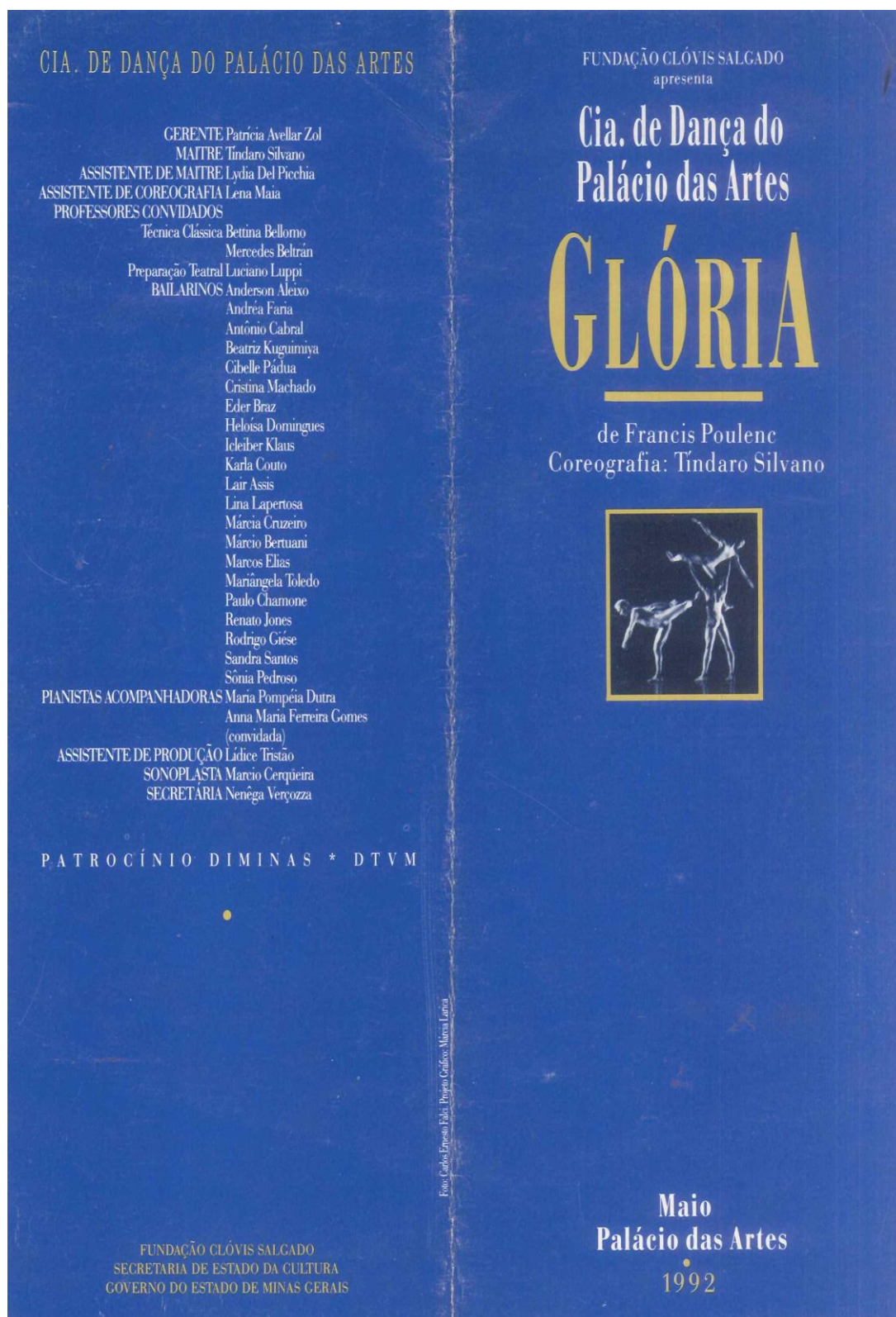
**AGRADECEMOS**  
Dep. Estadual  
Mauricio Miranda  
Ceromias  
Nacomas  
Reunidos  
Roberto Maria  
Gonçalves Soares  
Pelo participação na organização de instrumentos musicos

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

No programa abaixo, o nome do sonoplasta é indicado na contracapa, mas o de Jorge Luiz não.




**Figura 60 - Capa e contracapa do programa do espetáculo *Glória*, da Cia. de Dança. O nome de Jorge não aparece aqui.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

No programa de *Glória*, supraexibido, ocorre um fato inusitado: apesar do nome do sonoplasta ser destacado na capa (Márcio Cerqueira), o nome de Jorge é mencionado somente no interior do impresso.

**Figura 61 - Interior do programa do espetáculo *Glória*. O primeiro movimento, *Exsultate Jubilate*, teve Jorge Luiz como o responsável pela Iluminação.**



O corpo vivo - do olhar ao gesto, do silêncio à fala - manifesta o desejo sempre e silencioso de interrogar o mundo, de subverter o sentido das coisas para reinventar-se no cotidiano, redimensionando a si mesmo e seus significantes. E não há limite - fronteira ou prisão - capaz de calar as metáforas que perpassam o corpo da pele à alma.

Na dança, ao abrir-se o corpo para que a música o visite por inteiro, deixando o que é propriedade do ouvido exalar em carne e movimento, metáforas se somam para emocionar o espectador pela ambivalência, pelo duplo mistério: o mistério do corpo vivo e o mistério do destino deste mesmo corpo, tão flexível, perfeito, inteligente e seu fim último.

A Companhia de Dança do Palácio das Artes, ao escolher por meio de seu coreógrafo Tíndaro Silvano o “Glória” de Francis Poulenc, nos envida sobre vários aspectos: a inventividade, a relação Criador e criatura, o reconhecimento da glória nas alturas e a paz que o corpo encontra ao escrever, pela dança, o texto musical no espaço do palco.

A modernidade da Companhia em pauta não advém apenas da artesanaria de novos movimentos. Ela se afirma mais pela ideologia e luta para que o homem, também em sua arte, se aproprie de novos atributos e se faça maior ao perseguir o mais e mais Perfeito.

*Bartolomeu Campos Queirós*  
Bartolomeu Campos Queirós

CIA. DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES

**1** **EXSULTATE, JUBILATE**  
1991 - BRASIL  
MÚSICA: WOLFGANG AMADEUS MOZART  
COREOGRAFIA: TÍNDARO SILVANO  
FIGURINO: TÍNDARO SILVANO - CONFECÇÃO:  
LU-CRIS  
ILUMINAÇÃO: JORGE LUIZ  
ELENCO: TODA A CIA.

Coreografia criada, especialmente, para a Cia., de Dança do Palácio das Artes em 1991, como parte das homenagens da Fundação Clóvis Salgado aos 200 anos de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart. *Exsultate Jubilate* recebeu 7 indicações ao PRÊMIO CAUÊ das Artes Cênicas/SATED-Minas, sendo o vencedor como o melhor de 1991 nas categorias: ENCENAÇÃO COREOGRÁFICA (Cia. de Dança do Palácio das Artes), BAILARINA (Karla Couto) e ILUMINAÇÃO (Jorge Luiz).

INTERVALO 15 MINUTOS


**2** **AQUELARRE**  
1988 - SUÍÇA  
MÚSICA: PAUL HINDEMITH  
COREOGRAFIA: OSCAR ARAIZ  
FIGURINO: RENATA SCHUSSHEIM  
CONFECÇÃO: CENTRO TÉCNICO DE  
PRODUÇÃO  
ILUMINAÇÃO: JORGE LUIZ  
ELENCO: Karla Couto, Andréa Faria, Heloísa Domingues, Sônia Pedroso e Sandra Santos ou Lina Lapertosa, Márcia Cruzeiro, Mariângela Toledo, Cibelle Pádua e Cristina Machado.

Coreografia criada para o Ch - Tanztheater de Zurich, Suíça, em 1988. A “Música de Câmara n.º 1”, de Paul Hindemith, empresta a esta obra seu caráter agressivo, numa espécie de ritual de fúrias saturninas, num jogo de dominação e possessão entre estrelas infernais. “Aquelarre” foi também interpretada pelo Bat-Dor de Israel, em 1989, e é apresentada como parte da versão integral de “Stelle”, pelo Ballet Contemporâneo do Teatro San Martín de Buenos Aires. Recebeu três indicações ao Prêmio Cauê das Artes Cênicas 1991.

INTERVALO 15 MINUTOS

**3** **GLÓRIA**  
1992 - BRASIL  
MÚSICA: FRANCIS POULENC  
CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA: TÍNDARO SILVANO  
CENÁRIO: RAUL BELÉM MACHADO  
FIGURINO: TÍNDARO SILVANO/CIBELLE PÁDUA - CONFECÇÃO: LU-CRIS E CENTRO TÉCNICO DE PRODUÇÃO  
ILUMINAÇÃO: JORGE LUIZ  
ELENCO: TODA A CIA.

Coreografia inspirada em esculturas barrocas mineiras, criada especialmente para a Cia. de Dança do Palácio das Artes, retratando em suas formas e movimentos a alegria e exultação dos anjos diante do nascimento de Cristo. O “GLÓRIA” é integrante do PROJETO LIBERDADE E CIDADANIA - Tiradentes Vivo, da Secretaria de Estado da Cultura.




Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 62 - No programa do espetáculo de estreia de *Serenata* e *Teria que ter um título*, da Cia. de Dança, Jorge figura como Coordenador de Cena.**

**Serenata**

Ao receber o convite para trabalhar com a Cia de Dança de Minas Gerais, Rodrigo Pederneiras não hesitou em escolher a *Serenata* 203, na sua opinião, uma obra muito especial de Mozart e que se encaixa bem no estilo da Companhia.

Para o coreógrafo, a peça de oito movimentos permite uma grande variação de atmosfera e a sua idéia foi a de construir um balé bem humorado, de acordo com as características da obra do compositor.

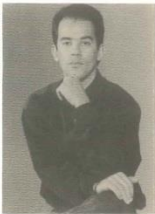


Rodrigo Pederneiras

**Teria que ter um título**

O balé foi criado especialmente para a Cia de Dança de Minas Gerais, por Tindaro Silvano, que procurou usar o potencial de cada bailarino individualmente e em grupo.

A intenção do coreógrafo é deixar na memória de cada espectador uma mensagem física, sem contar uma estória literal.



Paulo Eduardo Lacerda

**Serenata**  
 Produção do cenário:  
 Lincoln Reis  
 Execução:  
 Luiz Rossi  
 Deco D'Antônio  
 Fábio Brandão  
 Assistente de figurino:  
 Luciana Zechmeister  
 Execução:  
 Quatro e Quinze  
 Malhas:  
 Estoque Confecções

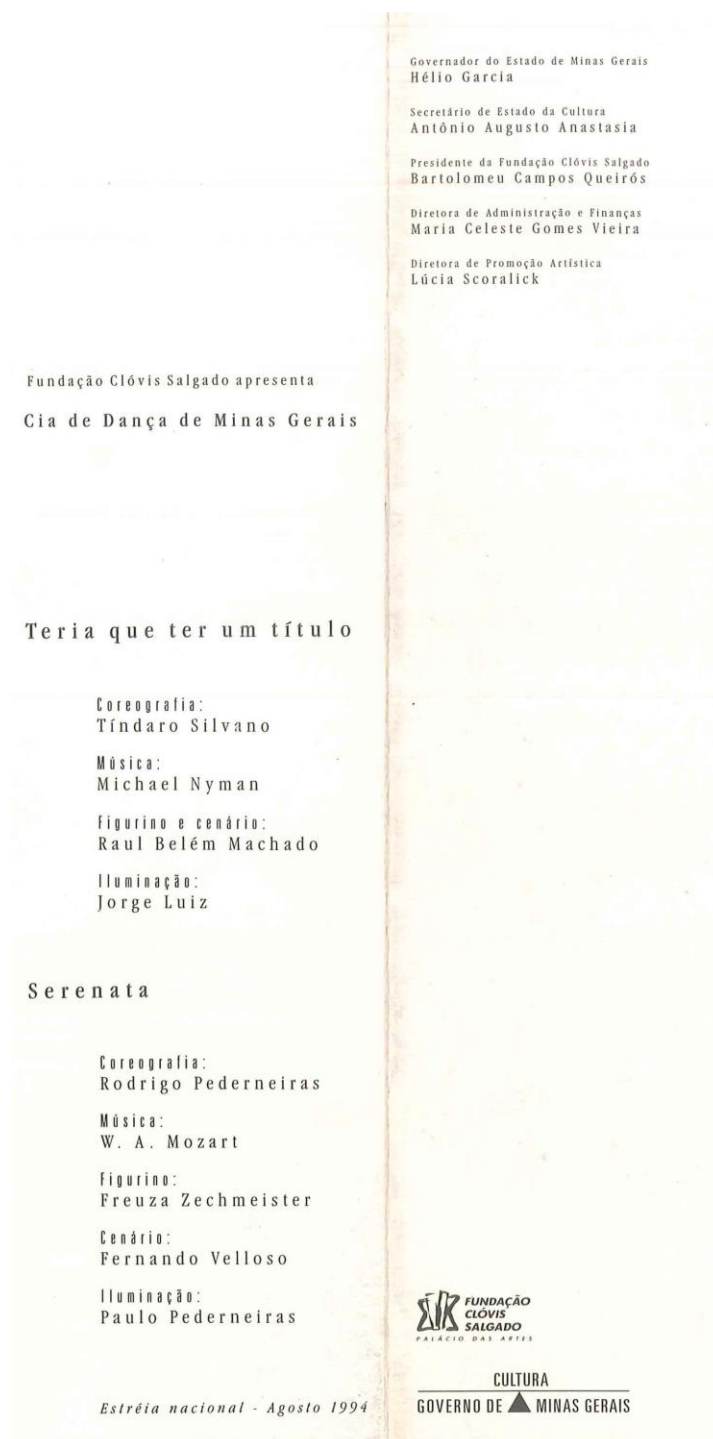
**Teria que ter um título**  
 Produção do cenário:  
 Iraci Alelaia  
 Nelson Luzia  
 José Miguel  
 Neua  
 José Maria de Souza  
 Execução do figurino:  
 Lu Cris  
 C.T.P. (Centro Técnico de Produção)  
 Sapatos:  
 Marcelo Carneiro

**Cia de Dança de Minas Gerais**  
 Direção:  
 Patrícia Avellar Zol  
 Tindaro Silvano  
 Maître:  
 Tindaro Silvano  
 Assistente de maître:  
 Bete Areque  
 Assistente de coreografia:  
 Sônia Pedroso  
 Bailarinos:  
 Anderson Aleixo  
 André Valadão  
 Andrea Faria  
 Antônio Cabral  
 Beatriz Eugimiyia  
 Cristina Machado  
 Eder Braz  
 Heloisa Domingues  
 Edeir Antunes  
 Karla Couto  
 Lair Assis  
 Lina Laperiosa  
 Márcia Cruzeiro  
 Márcio Berzuani  
 Marcos Elias  
 Mariângela Toledo  
 Paulo Chamone  
 Rodrigo Giese  
 Sandra Santos  
 Sônia Pedroso  
 Professores:  
 Bettina Bellomo  
 Tindaro Silvano  
 Pianista:  
 Robson Carlos de Oliveira  
 Coordenador de cena:  
 Jorge Luiz  
 Assistente de Produção:  
 Sonia Mallard  
 Sonoplastia:  
 Márcio Cerqueira  
 Técnica Fisioterapeuta:  
 Shirlei Macedo  
 Secretária:  
 Adriana Maria Maximiano  
 Superintendente Corpos Estáveis - FCS:  
 Vera Nardelli Campos  
 Coordenadora do Evento:  
 Lelena Lucas

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



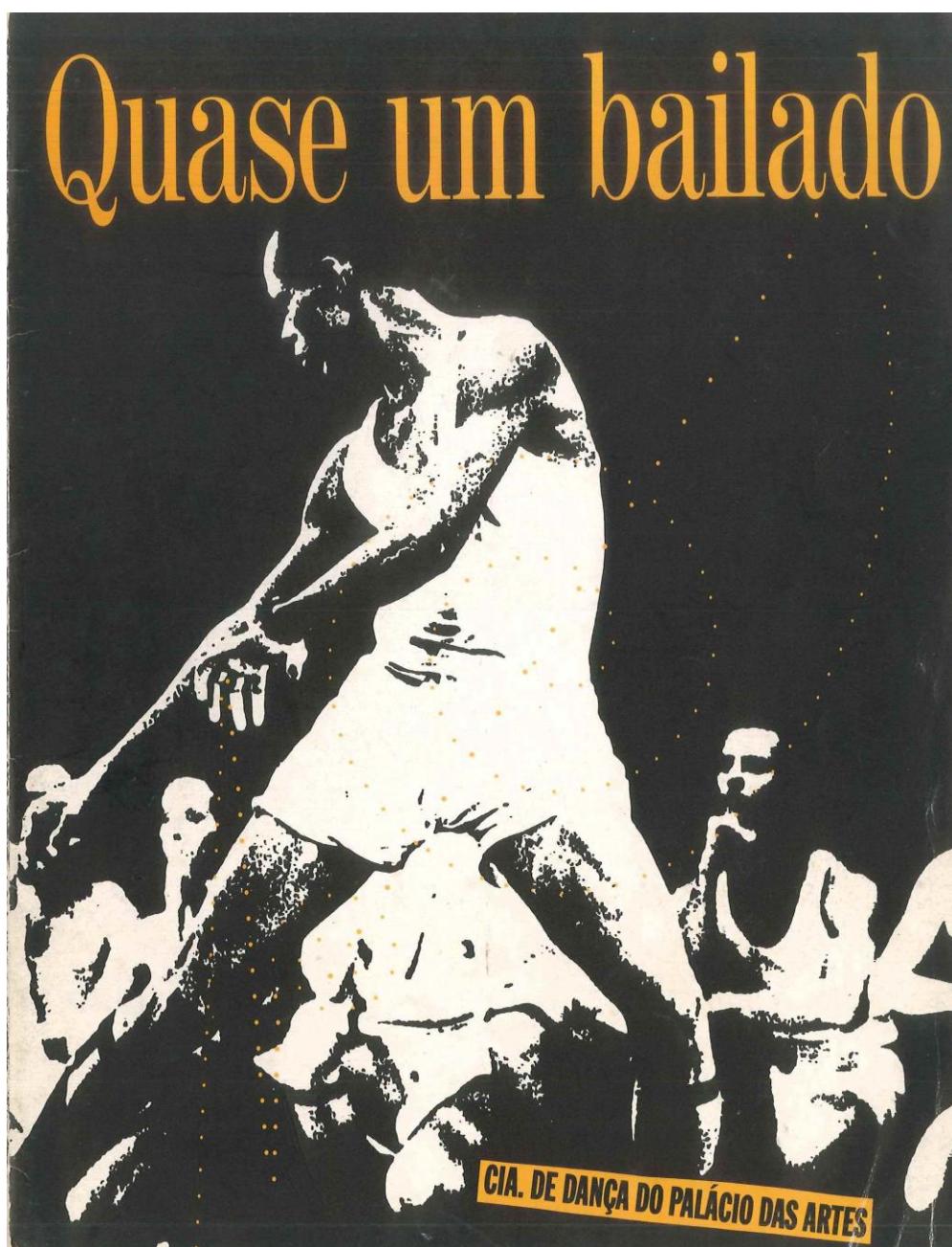
**Figura 63 - Detalhe do programa de *Teria que ter um título* e *Serenata* (1994). O impresso indica Jorge Luiz como o criador de luz de *Teria que ter um título* e Paulo Pederneiras, do Grupo Corpo, como o criador de luz de *Serenata*.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

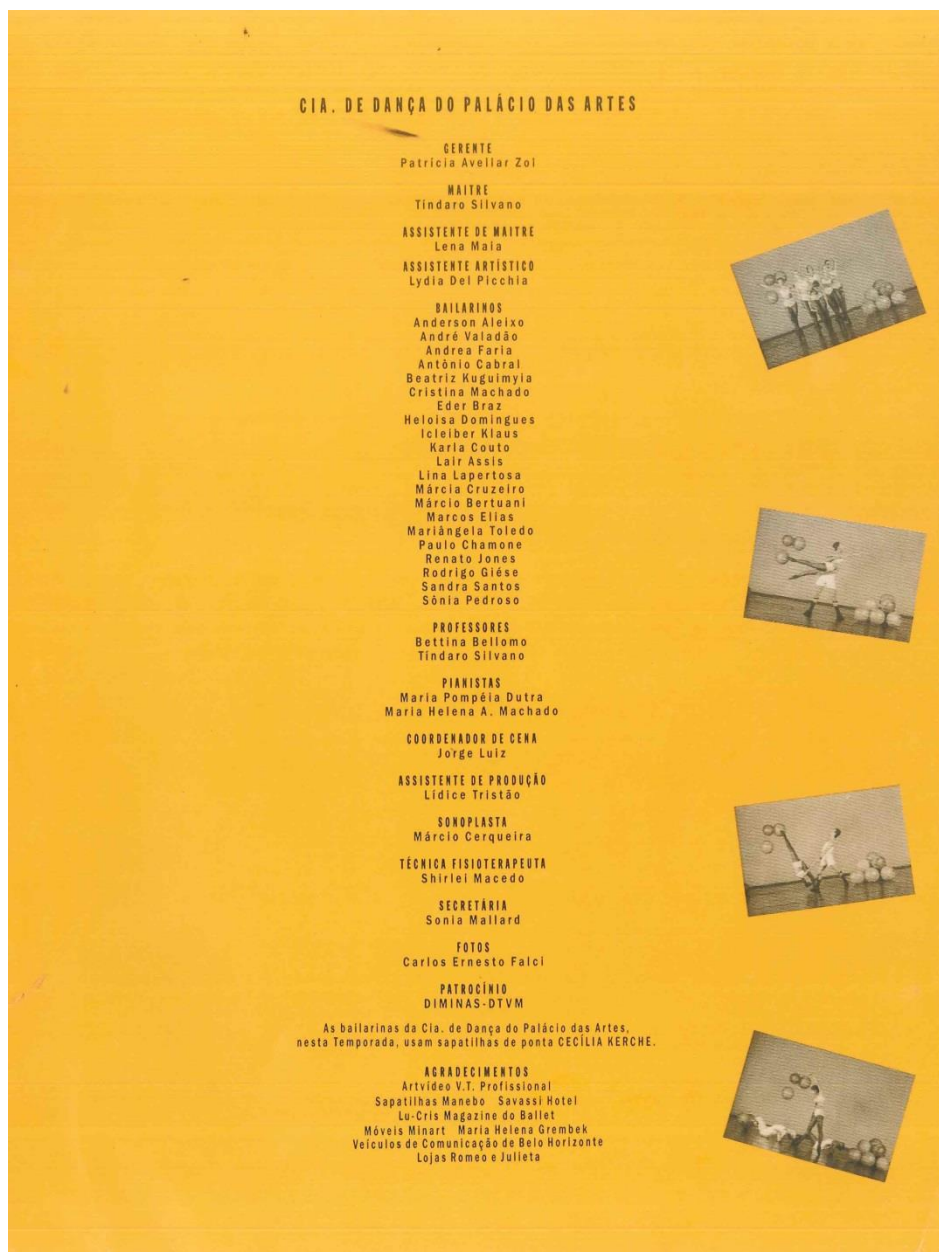


Figura 64 - Capa do programa de uma apresentação de *Quase um bailado*.



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Figura 65 - A contracapa do programa de uma apresentação de *Quase um bailado*.



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Além de *Quase um bailado*, a Cia. apresentou uma série de pequenos movimentos: *Mais um com cadeiras*, *O cisne*, *La valse*, *Tango*, *Exsultate Jubilate*, *Trindade*, *Quase um bailado II*, dentre outros. Jorge figura, movimento por movimento, como o iluminador cênico.

**Figura 66 - A contracapa aponta Jorge Luiz como o Coordenador de Cena de *Quase um bailado*.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

*Inconfidência*, para além de ser um megaespectáculo, é notável por abordar a História de Minas Gerais:

**Figura 67 - O programa do espetáculo *Inconfidência*, apresentado em 1989 no Grande Teatro, não indica o nome de Jorge na capa.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 68 - A ficha técnica de *Inconfidência* está na contracapa e Jorge Luiz figura como “Chefe de Mecânica de Palco”.**

**FICHA TÉCNICA**

**DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

- DIRETOR  
Raul Belém Machado
- ASSISTENTES  
Christina Aguiar  
Munir Guimarães Mansur
- SECRETÁRIA  
Maria José Epifânio
- MAITRE DO CORPO DE BAILE  
Tindaro Silvano
- ASSISTENTES DE MAITRE  
Lydia Del Picchia  
Patrícia Avelar
- PIANISTA ACOMPANHADORA  
Maria Pompéia Sant'Anna
- MASSAGISTA  
Shirley Macedo
- ASSISTENTE DE PRODUÇÃO  
Nenega Verçosa
- CHEFE DE MECÂNICA DE PALCO  
Jorge Luiz
- SUB-CHEFE DO PALCO  
Sebastião Acácio
- ELETRICISTA  
Eusébio Bento
- TÉCNICOS DE LUZ  
Roberto Diniz Pontes  
Luiz Alberto Dutra  
Sérgio Bini
- TÉCNICOS DE SOM  
Túlio Márcio  
Gilmar da Costa
- MAQUINISTAS  
Maurício Ferreira  
Argemiro Pereira  
Danilo Magalhães Ferreira  
Vicente Fernando dos Santos  
Gildásio Calixto

- CAMAREIRA  
Efigênia Soraya
- CHEFE DIVISÃO DE ADEREÇARIA E FIGURINOS  
Eliana Abreu
- CONFECÇÃO DE FIGURINOS  
Marily Reis
- GUARDA-ROUPA  
Marly Antunes  
Vera Cayô  
Heloisa Mendes
- CENOTÉCNICO  
Niilo Pereira


**CENTRO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**


- Coordenação:  
Lúcia Scoralick
- Jornalismo:  
Afonso de Souza, Rita Patente, Wilma Fazito
- Publicidade:  
Sônia Salles
- Programação Visual:  
Márcia Larica, Virgínia Batista, Tânia Lobato e Jorge Arndt
- Relações Públicas:  
Ana Sefe
- Fotografia:  
Silvana Silva e Márcia Vasconcelos

Programa "Inconfidência":

- Projeto Gráfico e Ilustração:  
Márcia Larica
- Fotos:  
Silvana Silva

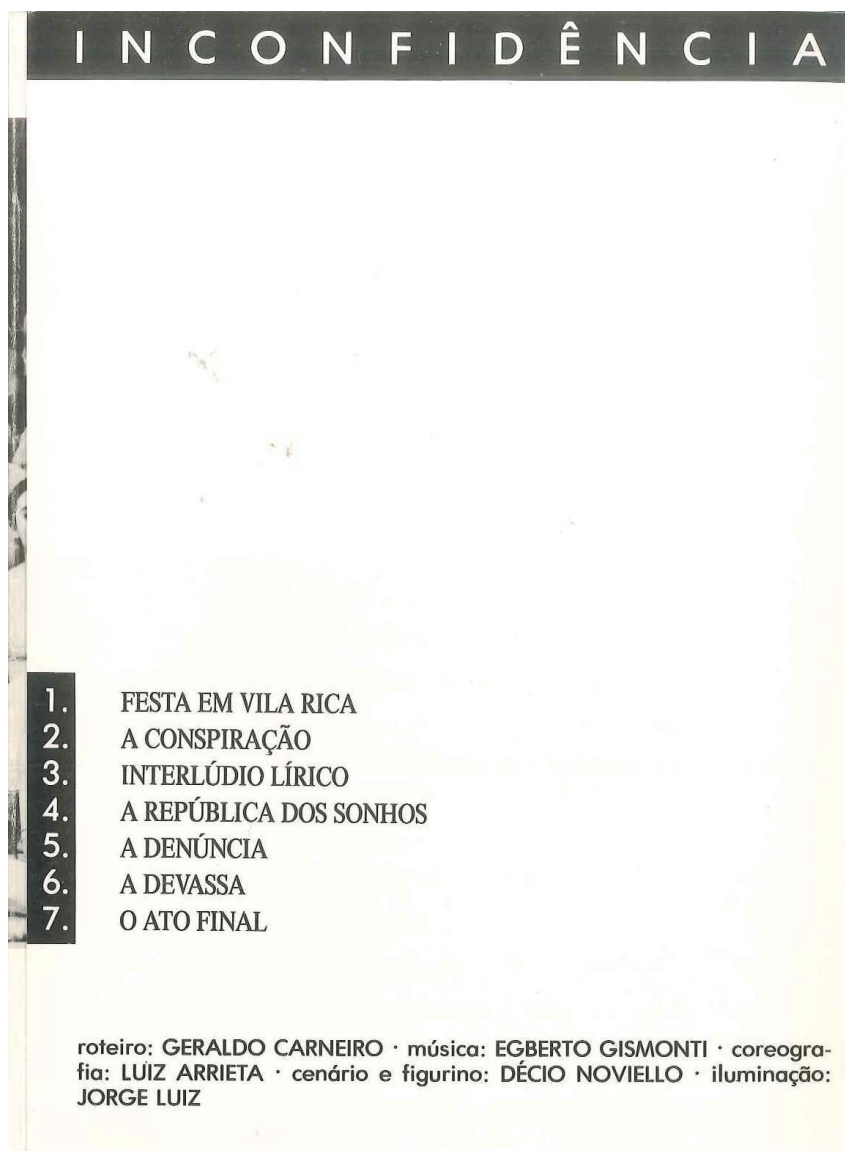
**DIMINAS**  
Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários Minas Gerais S.A.


**FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO**

**SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA**  

**MINAS GERAIS**  
 GOVERNO DO ESTADO

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 69 - Contracapa do programa do espetáculo, onde o nome de Jorge é mencionado na entrada “iluminação”.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

*Inconfidência*, aliás, foi encenado numa praça da cidade de Ouro Preto/MG. Contava com um projeto de iluminação bastante complexo para dar conta das imensas dimensões desta produção. Mas seu nome não aparece na capa do programa, como acontece com Tindaro Silvano e Luis Arrieta (Figura 64).

A obra literária *Luis Arrieta: poeta do movimento* foi o único livro pesquisado que, segundo nossa opinião, dá o devido valor ao trabalho de Jorge Luiz. Além de mencioná-lo como o iluminador de *Inconfidência*, a edição informa que Jorge foi o iluminador do espetáculo *Palhaços* (suíte composta por Francis Poulenc para um

sexteto: piano, flauta, clarineta, fagote e corno), *Wa'ya* (dirigido por Tíndaro Silvano, Marisa Monadjemi e Juliana Grillo), *Belo Horizonte 20'* (Compasso Cia. de Dança), *Vale do eco* (composição de Egberto Gismonti), *A. Pärt* (Cantus in memory of Benjamin Britten), *Belo Horizonte 15'* (Meia Ponta Cia. de Dança) e *Vale da dor* (composição de Heitor Villa-Lobos, figurinos de Kalluh Araújo e cenografia de Mônica Sartori). Todos estes espetáculos foram dirigidos por Arrieta e iluminados por Jorge Luiz. (COLEÇÃO APLAUSO DANÇA, 2010).

**Figura 70 - Programação da Mostra Nacional de Dança, importante evento da capital paulista no setor da dança.**

**MOSTRA NACIONAL DE DANÇA**

REALIZAÇÃO  
**anhembí**

**BALLET DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**  
Regente do Ballet: Dennis Gray

**"RAYMONDA"**  
Coreografia: Maria Petipa  
Música: Glazunov  
Remontagem: Eugênia Feodorova  
Figurinos: Irani de Alvarenga Rodrigues

**"SOLITUDE"**  
Coreografia e Figurinos: Dennis Gray  
Música: R. Giesl

**"L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE"**  
Coreografia: Nijinski  
Remontagem: Tatiana Leskova e Nello Lipcone  
Música: C. Debussy  
INTERVALO

**"RETROSPECTO"**  
Coreografia e Figurinos: Dennis Gray  
Música: Palestrina

**"VALSA DAS FLORES"**  
Coreografia: Dennis Gray  
Música: Tchaikovski  
Figurino: Central Técnica de Produções FTRU

**Ficha Técnica:**  
BALLET DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO  
Divisão de Dança - Ana Botafogo  
Regência do Ballet - Dennis Gray  
Coord. Administrativa - Sérgio Domingos  
Madrina do Ballet - Eugênia Feodorova e Heliana Pereira  
Regisseur e Coreógrafo Assistente - Dennis Gray  
Professores - Aldo Luzzo / Dennis Gray  
Ensaladores - Betta Rosanova / Sonia Villata / Dennis Gray / José Moura  
Coreógrafos - Cristina Lara / Cristina Cabral  
Sommeil  
Pianistas Ensaladores - Ika Jardim / Inês Rufino / Geraldo Barbosa  
Pianistas - Silvana Torres / Yedda Pavão  
Artistas Principais - ALICE COLINO, ANA BOTAFOGO, AURÉA HAMMERLI, CECÍLIA KERCHÉ, CRISTINA MARTINELLI, NORIA ESTEVES, FRANCISCO TIMÓ, PAULO RODRIGUES

Solistas - Betina Dalcancal, Cristina Maia, Irene Ozarem, Lourida Mesquita, Marcia Faggoni, Rosane Soreghetti, Sandra Queiroz, Sílvia Barros, Shirley Pereira, Antonio Gaspar, Heio Bejani, Joanny Coutinho, Paulo Argenteis

Corfeus - Beatriz Melucci, Coleste Lima, Elisa Baeta, Francisca Borges, Inês Schobach, Lúcia Guimarães, Marcia Antunes, Paula Passos, Teresa Augusta, Teniza Cristina Ubijajara, Vilma Rocha, Cato Marchionni, Cláudio Luiz, João Walter, Luiz Carlos Cavalcanti, Rodolfo Rau, Valmir Prado

Corpo de Ballet - Alexandra Di Calafiori, Ana Carolina Quaresma, Ana Quevedo, Bárbara Castello, Flávia Burlini, Inês Padroza, Isabel Almeida, Kati Solovievskaya, Laura Prochett, Márcia Penna, Marjorie Morrison, Miriam Santos, Mônica Barbosa, Nina Farah, Norma Pinna, Patrícia Cabral, Patrícia Vasman, Regina Ribeiro, Renata Graça Melto, Sabrina Germann, Susi Oliveira, Zélia Ins, Carlos Cabral, Carlos Lowczada, César Lima, Enias Brandão, Heron Nobre, Fernando Coelho, João Carvalho, Jorge Elcosta, Leonardo Taveira, Marcos Vinícius Lacerda, Mauro Sá Espi, Paulo Ernani, Roberto Lima, Rodrigo Moreira, Sebastião Medeiros, Wilson Fernando

Assistente de Produção  
Rojan Cavira  
Assistente Técnico do Ballet  
Margarida Matthews  
Assistente Adm. da Regência  
Alta Afonso Alves  
Auxiliar Adm. da Regência  
Maria José Siqueira Campos  
Massagista do Corpo de Ballet  
Mário Miranda

FUNDAÇÃO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO  
Presidente - José Carlos Barboza de Oliveira  
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**COMPANHIA DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES**  
Direção: Tíndaro Silvano

**"O PÁSSARO DE FOGO"**  
Coreografia Geral e Coreografia - Luis Arieta  
Música: Igor Stravinsky  
Cenário e Figurinos: Raul Belém Machado  
Iluminação: Jorge Luiz

1. O MEU CORPO DE CUBO CEGO ENSAIA - AI  
2. VOÇS. QUE NÃO PASSAM DE TROFÓFIOS  
3. BATE TUO CANTO DE RECÔNBITO BADALO  
4. O CUNJO EM GRITO DE PARTO - QUE RIE-SE  
5. DE SI MESMO

6. EU SEI QUE EXISTES FORMOSO COM UMA AURORA COM CHEIRO  
7. DE CRIANÇAS COM MAÇAS DOURADAS  
8. MAS COMO CHORA MEU CORPO QUANDO  
9. ME ATRAVESSAS  
10. E CEGO CORRES PELA MINHA CASA ESCURA  
11. ABRENHENTA MEU CORPO O AYCELA  
12. QUÊ MENHA LIPNÓIA, PÓI RA  
13. HOJE DEPOIS TALVEZ AMANHÃ  
14. OU QUANDO MORRA

**Ficha Técnica:**  
COMPANHIA DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES  
Patrocínio - DANAS - DTUM  
Direção - Tíndaro Silvano  
Dereente - Patrícia Avellar  
Assistentes - Lyda Del Picchia, Lulude Rossi, Patrícia Avellar, Patrícia Belmonte  
Ballerinas - KARLA COUTO E RODRIGO GÉSE  
Ballerinos - Anderson Barbosa, Andréia Faria, Antônio Gilbrat, Cibele Pádua, Cláudia Paiva, Cristina Machado, Eder Braz, Heloisa Domingues, Idelber Klaur, Karla Couto, Lair Assis, Lina Laper-tosa, Marco Cruzador, Marcos Valério, Marilúgia Toledo, Maurício Ribeiro, Paulo Chamoné, Renato Jones, Rodrigo Gêse, Sandra Santos, Sônia Perino

Estagiários - Angéla Romani, Milena Aza, Osmar Zanpieri, Paulo Rocha

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO  
Superintendente: Humberto de Mattos Reis  
Diretor de Promoção Artística:  
Francisco Mayrink  
Diretor de Produção - Raul Belém Machado  
GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

**BALLET TEATRO GUAIRA**  
Diretor Artístico: Carlos Trincheiras

**"VARIações PAGANINI"**  
Música: A. L. Vivaldi  
Coreografia: Carlos Trincheiras  
Figurinos: Fernando Mares  
Iluminação: Carlos Kur  
Projeções: Carlos Trincheiras Junior  
Assist. Coreógrafo: Ana Silva  
INTERVALO

**"TREZE GESTOS DE UM CORPO"**  
Música: Antonio Emiliano  
Coreografia: Olga Roriz  
Cenário/Figurino: Nuno Carlinhos  
Iluminação: Orlando Worm  
Assist. Coreografia: Isabel Santa Rosa  
INTERVALO

**"EXULTATE JUBILATE"**  
Música: Mozart  
Coreografia/Figurinos: Vasco Wellencamp  
Assist. Ensalas: Isabel Santa Rosa  
Iluminação: Carlos Kur

**Ficha Técnica:**  
BALLET TEATRO GUAIRA  
Diretor Artístico - CARLOS TRINCHEIRAS  
Ballerinos Principais - ELEONORA GRECA - JAIR MORAES - REGINA NOTAMA - EUNICE OLIVEIRA - WANDERLEY LOPES  
JURANDI SILVA  
Solistas - Heloisa Almeida, Vânia Koskowsk, Da-si Wor, Cintia Napoli, Neury Gaio, Sérgio Oliveira, Pedro Piva

Corpo de Ballet - Carla Almeida, Andrea Carvalho, Marcia de Castro, Julio Cesar, Lu Cambarul, Ives Diniz-mont, Angéla Favelli, Marilúgia Fa-lsiano, Alton Galvão, Soraya Felici, Lilian Gheuz, Waner Luna, Bernardete Sant'anna, Daniela de Souza, Ana Tejerina, Grazzioti Costa, Leandro Nascimento, Ricardo Caravalli, Domingal Ga-ro, Clotilde Celuppi, Carla Pereira, Rui Alexan-dre, Humberto Antovetti, Sérgio Araújo, Carlos Cavalcante, Claudenir Cruz, Savio de Luna

Madrre de Ballet - Isabel Santa Rosa  
Ensaladora - Ana Silva  
Coordenadora do B.T.G. - Maria do Carmo T. Mira  
Secretaria - Norma G. Besko

Pianistas - Nilson Ribeiro, Modyly M. Dib  
Massagista - Ayrton Lowczada (Pava)  
Operador de Som - José Eugênio Alves  
Produção Executiva - Edina Gaspar  
Assistente de Produção - Bernadette Sant'Anna

FUNDAÇÃO TEATRO GUAIRA  
Diretor Superintendente - Constantino Batista Viano  
GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

**CISNE NEGRO COMPANHIA DE DANÇA**  
Direção Artística: Hilda Bittencourt

**"KEEP GOING - DE LÉS A LÉS"**  
Coreografia: Vasco Wellencamp  
Música: Luciano Bello  
Figurino: Murilo Sola  
Projeto de Iluminação: Vasco Wellencamp

**"UM RIO CORRENDO POR UMA PARAGEM QUE MUDA, CONSTATAMENTE, PRESENTE, TANTO NA FORMA COMO NOS DETALHES MUSICAIS."**

INTERVALO  
**"SHOGUN"**  
COREOGRAFIA: Ivonice Satie  
Música: Nijon Nasçijietto  
Figurinos e Iluminação: Ivonice Satie

**"SABIA"**  
Coreografia: Vasco Wellencamp  
Música: Tom Jobim, Chico Buarque de Holanda  
Figurino: Murilo Sola  
Projeto de Iluminação: Vasco Wellencamp

**"EQUINOXE"**  
Coreografia: Gijj Caculianu  
Música: Jean-Michel Jara  
FIGURINOS E PROJETO DE ILUMINAÇÃO: Gijj Caculianu

**Ficha Técnica:**  
CISNE NEGRO COMPANHIA DE DANÇA  
Elenco - Adriana Naldoni, Alex Aleixo, Armando Aurich, Beth Rizoletti, Carlos dos Santos, Cláudia Palma, Dany Bittencourt, Fernanda Guimarães, Laudirny Delgado, Lina do Lago, Mara Mesquita, Marco Antonio Gomes, Marco Mattazzo, Miriam Druex, Sérgio Marzhal

Direção Artística: - Hilda Bittencourt  
Assistente de Coreografia - Luis Galvão  
Madrre - Ivonice Satie, Luis Galvão  
Pianista - Maria Inês Mecenate  
Gravadora - Mario Murano, Flávia Cabali

ANHEMBI TURISMO E EVENTOS DA CIDADE DE SÃO PAULO S/A.  
Presidente: Júlio Ivo Albertoni  
Vice-presidente: Hélio Júlio Marchi  
Diretoria de Eventos e Turismo: Pedro D'Allesio  
Diretoria de Infra-Estrutura: Anísio Ailton de Lira Rebelo de Souza  
Diretoria Administrativa-Financeira: Diamando Alan Filho  
Assessoria Especial de Marketing: Cláudio Antonio Papa Silva

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

No que diz respeito a apenas operar a mesa de luz para uma apresentação, Jorge o fez nesta apresentação, executando o projeto de Claudio Goeckler:

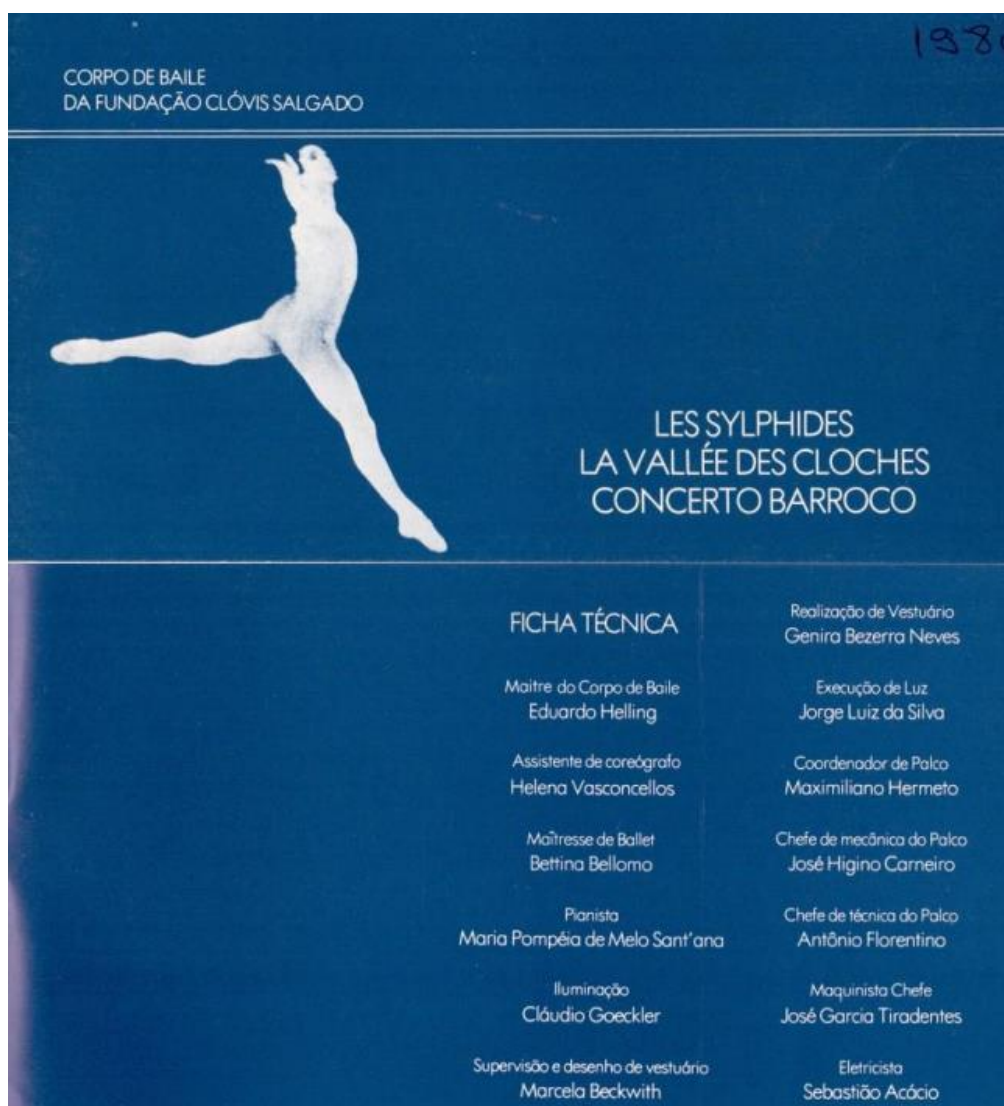
**Figura 71 - Detalhe ampliado de parte do impresso, que mostra o nome de Jorge Luiz assinando a luz enquanto Raul Belém Machado criava a cenografia e os figuridância.**

Dia 12 de Outubro de 1990 as 21 horas	<b>"O PÁSSARO DE FOGO"</b>	
	<b>Concepção Geral e Coreografia - Luis Arrieta</b>	
	<b>Música: Igor Stravinsky</b>	
	<b>Cenário e Figurinos: Raul Belém Machado</b>	
	<b>Iluminação: Jorge Luiz</b>	
	1. O MEU CORPO DE CUBO CEGO EN-	6. EU SEI
	SAIA - AI	MO UMA
	2. VÔOS QUE NÃO PASSAM DE TRO-	7. DE CE
	PEÇOS	RADAS
	3. BATE TEU CANTO DE RECÔNDITO	8. MAS (
	BADALO	QUAND
	4. E CUSPO EM GRITO DE PARTO - QUE	9. ME AT
	RIE-SE	10. E CEC
	5. DE SI MESMO	SA ESCU
	11. ARRE	
	12. COM	
	13. HOJE	
	14. OU Q	

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



**Figura 72 - Capa do programa da apresentação de *Les sylphides*, *La vallée* e *Concerto Barroco*. Aqui, apesar de Jorge não ter criado a luz, ele é responsável pela sua execução (operação da mesa de luz).**



Fonte: MEIRELES, (2016, p. 165).

**Figura 73 - Em *Giselle*, o nome de Jorge figura na entrada “iluminação”.**

*Giselle*

ballet em dois atos

**IMPORTÂNCIA DE GISELLE**

Giselle é sobretudo um ballet inspirado no amor. Esquecendo todas as suas teorias, Teophile Gautier compôs um verdadeiro drama romântico. Inspirando-se na "Voyage en Allemagne" de Henrique Heine, ele desejou evocar as "deliciosas aparições" que o poeta alemão havia encontrado na "bruma aveludada da lua". No primeiro ato Gautier havia pensado introduzir na ação a deliciosa "Orientale de Victor Hugo".

"Ela amava demais dançar, foi isso que a matou".

Embora esse relato se apresente com um sentimento poético, a verdadeira importância de Giselle é transcendente, pois é através das apresentações de Giselle que a Fundação Clóvis Salgado abriu a temporada de 83, e proporcionará aos jovens uma ocasião duplamente oportuna "de conhecer a mais pura lenda de" amor que a morte não pode vencer: a união eterna; e aos bailarinos a ocasião de reviverem nesta paisagem romântica de Benois-Coralli esta canção de amor simples e envolvente. "Giselle", mais do que um espetáculo de repertório clássico romântico, constitui-se num evento múltiplo, ou seja, é um ponto de partida para o aprimoramento cultural, técnico e artístico dos bailarinos envolvidos, e uma contribuição para que o público tome cada vez mais contato com este tipo de montagem, básica para toda dança.

Passados os cento e quarenta e dois anos de sua estréia, Giselle tomou-se o supremo exemplo do mais elevado símbolo do "ballet".

Música .....	Adolphe Adam
Coreografia .....	Marius Petipa d'après Jean Coralli e Jules Perrot, revisada por Nicolai Sergueyev
Libreto .....	Theophile Gautier e Vernoy de Saint Georges, baseada em tema de Heinrich Heine
Montagem .....	Eduardo Heiling
Mise-en-scène e Assessoria Geral .....	Bertha Rosanova
Cenários .....	Aldo Calvo
Confeção de cenários .....	Ari Coetania
Figuras .....	Marcella Beckwith
Iluminação .....	Jorge Luiz da Silva

Ballet da Fundação Clóvis Salgado  
Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

Fonte: MEIRELES (2016, p. 165).

**Figura 74 - Programa da temporada de *Tribana*, capa e página 5.  
Temporada Palácio das Artes 1983. Belo Horizonte/MG**



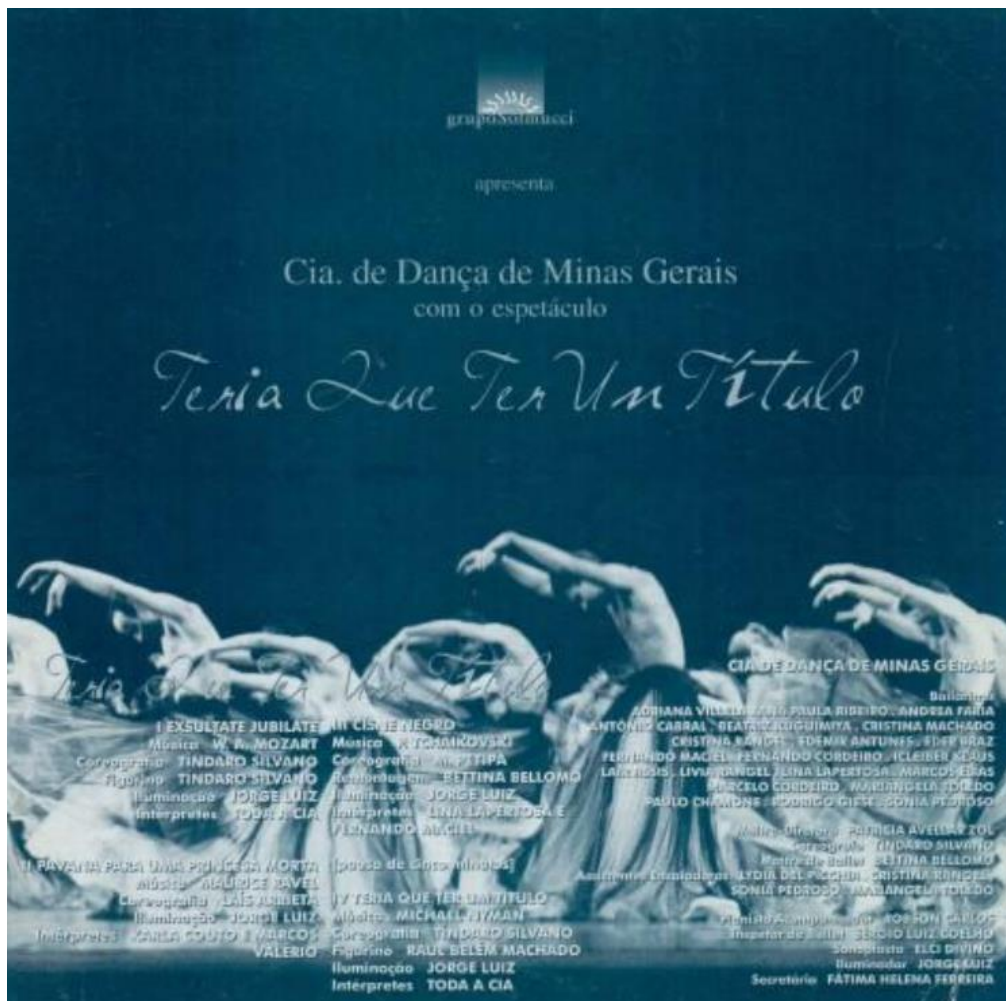
Fonte: MEIRELES (2016, p. 194).

**Figura 75 - Programa de *Tribana*, páginas 6 e 7. Temporada Palácio das Artes de 1983. Aqui Jorge Luiz aparece como “Iluminador”.**

<p><b>participantes</b></p> <p>Alessandra Papini, Andréia Faria, Cláudia Malta, Dea Caetano, Helena Maura Bahia, Jeanete Guenka, Lina Lapertosa, Maristela Campos, Marlene Tânus, Márcia Cruzeiro, Sílvia Gomes, Sônia Pedroso, Vivien Brandt, Alexandre Murta, Antônio Cabral, Eduardo Arcury, Fernando Foscarini, Gerson Berr, Heitor Pinheiro, Lucas Cardoso, Marcos Lima, Mauricio Tobias, Ricardo Oliveira.</p>	<p><b>ficha técnica</b></p> <p>Direção Artística e Cenografia ..... Raul Belém Machado  Direção de Balé ..... Carlos Leite  Figurinos ..... Marcella Beckwith  Assistente de Coreografia ..... Helena Vasconcellos  Professora de balé ..... Bettina Bellomo  Violão ..... Noé Lourenço  Percussão e voz ..... Gil Amâncio  Voz ..... Cynthia Martins  Sintetizadores, cordas e voz ..... Marcus Viana  Ensaio com percussão ..... Welerson de Castro  Planista ..... Maria Pompéia de Melo Sant'Anna  Gravação ..... J.G. Studio  Execução de cenários ..... Nilo Pereira e Antônio Jorge  Execução de figurinos ..... Lourdes Ventura  Aderecistas ..... Henrique Natal Vieira  Eliana Abreu e Silva  Assistentes de Produção ..... Antônio Queiroz Reis  Valentim Andreazzi  José Maria de Amorim  Chefe de Palco ..... Jorge Luiz  Iluminador .....  Técnicos de som ..... Ivan Correa e Túlio Márcio  Operador ..... Eduardo Ribeiro  Eletricistas ..... Marco Antônio e Sebastião dos Reis  Maquinistas ..... José Garcia Tiradentes  Argemiro Pereira  Danilo Ferreira  Joaquim Magalhães  Luis Alberto Dutra  Roberto Diniz  Vicente dos Santos  Marly Antunes  Vera Caió  Dalva Marta Rezende  Ana Campos Abdala  Promoção &amp; Divulgação ..... Divisão de Comunicação Social da FCS  Fotografia ..... Waldir Simões Lau e Paulo França  Projeto Gráfico ..... Osamar Rezende e Léo Santanna</p>
<p><b>coreografia</b></p> <p>Dulce Beltrão, David Mundim e Lucas Cardoso</p>	
<p><b>música</b></p> <p>Marcus Viana - "Abertura"  "Pulsars"  "Fogo"  "Dança de Shiva"  J. Dowland - "Earl of Derby's Galliard"  J. S. Bach - "Sarabande"  "Courrent" (de "Suite 3 para cello")  Cesar Franck - "Les Djinnns"</p>	

Fonte: MEIRELES (2016, p. 194).

Figura 76 - Programa *Teria que ter um título*, apresentado em Belo Horizonte/MG. Aqui Jorge Luiz aparece na entrada “Iluminação”.



MEIRELES (2016, p. 221).



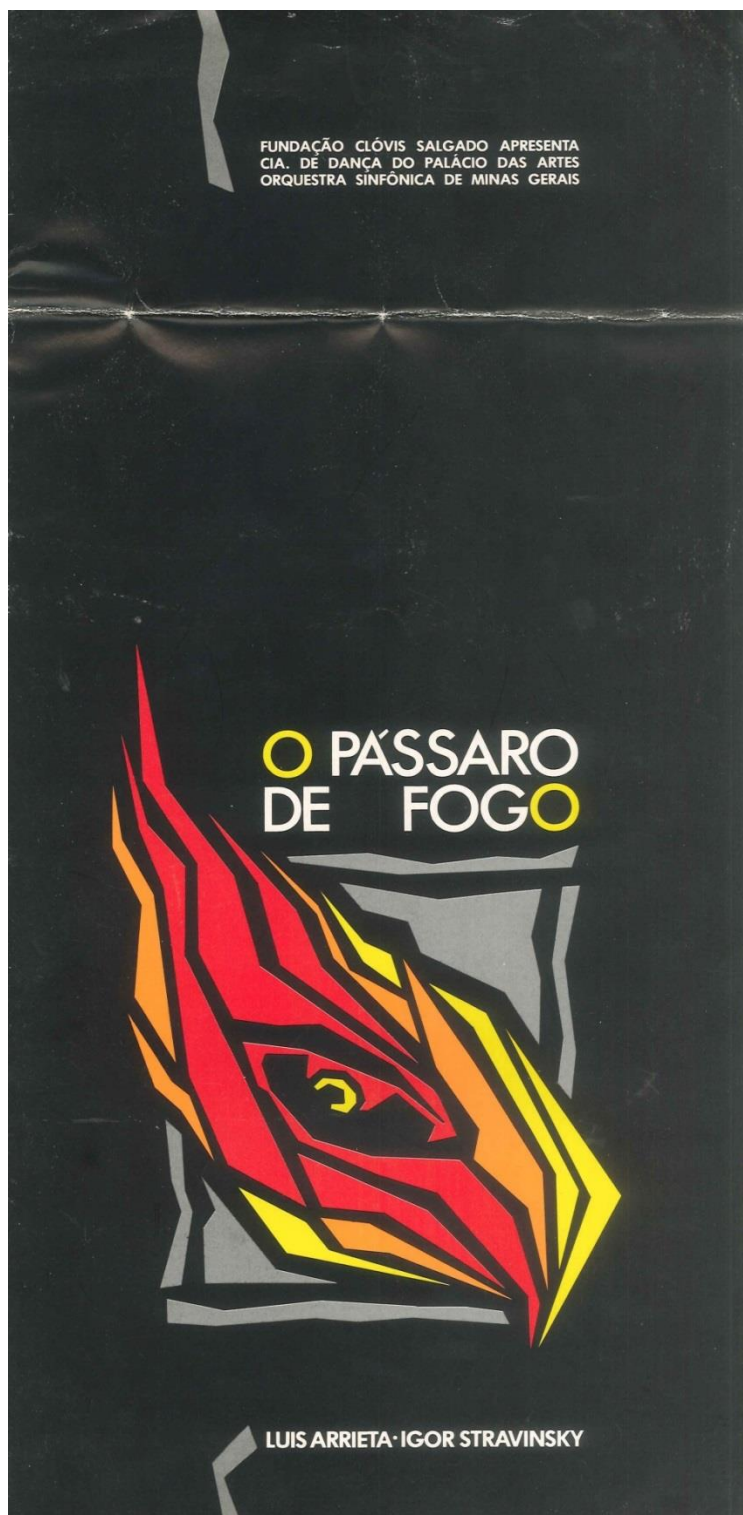
**Figura 77 - Registro de Paulo Lacerda do espetáculo *Teria que ter um título*. Belo Horizonte. Os figurinos são de Raul Belém.**



Fonte: MEIRELES (2016, p. 221).

*O pássaro de fogo, Relâche* (Cia. de Dança) e *Pipiripau: o presépio de todos nós* (CEFART) foram, na opinião de Patrícia, os mais importantes espetáculos que tiveram a criação de luz assinada por Jorge Luiz.


Figura 78 - Capa do programa do espetáculo *O pássaro de fogo*.



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 79 - Contracapa do programa do espetáculo *O pássaro de fogo*. Jorge Luiz é mencionado como o responsável pela iluminação.**

**O PASSARO  
DE FOGO**



TEMPORADA 1990  
FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

GRANDE TEATRO DO PALÁCIO DAS ARTES  
2 A 5 DE JUNHO  
TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO  
13 A 17 DE JUNHO

UBERLÂNDIA  
8 DE JULHO  
JOINVILLE  
21 DE JULHO

1. O MEU CORPO DE CUBO CEGO ENSAIA - AI
2. VÓOS QUE NÃO PASSAM DE TROPEÇOS
3. BATE TEU CANTO DE RECÔNDITO BADALO
4. E CUSPO EM GRITO DE PARTO - QUE RIE-SE
5. DE SI MESMO
6. EU SEI QUE EXISTES FORMOSO COMO UMA  
AURORA COM CHEIRO
7. DE CRIANÇAS COM MAÇÃS DOURADAS
8. MAS COMO CHORA MEU CORPO QUANDO
9. ME ATRAVESSAS
10. E CEGO CORRES PELA MINHA CASA ESCURA
11. ARREBENTA MEU CORPO GAIOLA
12. COM MINHA DANÇA AGORA
13. HOJE DEPOIS TALVEZ AMANHÃ
14. OU QUANDO MORRA

*Luis Arrieta* 90

PRIMEIRA AUDIÇÃO NO BRASIL  
DA OBRA DE IGOR STRAVINSKY (1882/1971)  
VERSÃO ORIGINAL DE 1910


CONCEPÇÃO GERAL E COREOGRAFIA:  
**LUIS ARRIETA**

MÚSICA:  
**IGOR STRAVINSKY**


CENÁRIO E FIGURINO:  
**RAUL BELÉM MACHADO**

ILUMINAÇÃO:  
**JORGE LUIZ**

COORDENAÇÃO MUSICAL E REGÊNCIA:  
**MAESTRO EMÍLIO DE CÉSAR**



*Luis Arrieta*



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



Lembro-me de Telma comentar sobre um espetáculo, cujo título ela não se recordava, mas do qual Jorge foi o iluminador. Ela suspeitava que a trilha sonora foi criada a partir de composições de Erik Satie. Telma relatou-me, na época, que o ciclorama era banhado uniformemente com um azul de peculiar beleza. Ela lembrava-se que caíam cartolas do alto, entretanto ela não soube precisar se eram cartolas físicas ou projeções no ciclorama. Mas, com toda certeza ela estava se referindo a *Relâche*, cuja trilha foi executada pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e regida pelo maestro Roberto Duarte. Telma estava certa com relação à trilha sonora: ela partiu de composições de Satie. Com relação ao projeto gráfico, suponho que o programa de *Relâche* inspirou-se nesta tela de René Magritte:

**Figura 80 - Tela *A Queda*. Autor: René Magritte. Técnica: Óleo sobre tela.  
Tamanho: 81 cm × 100 cm.**

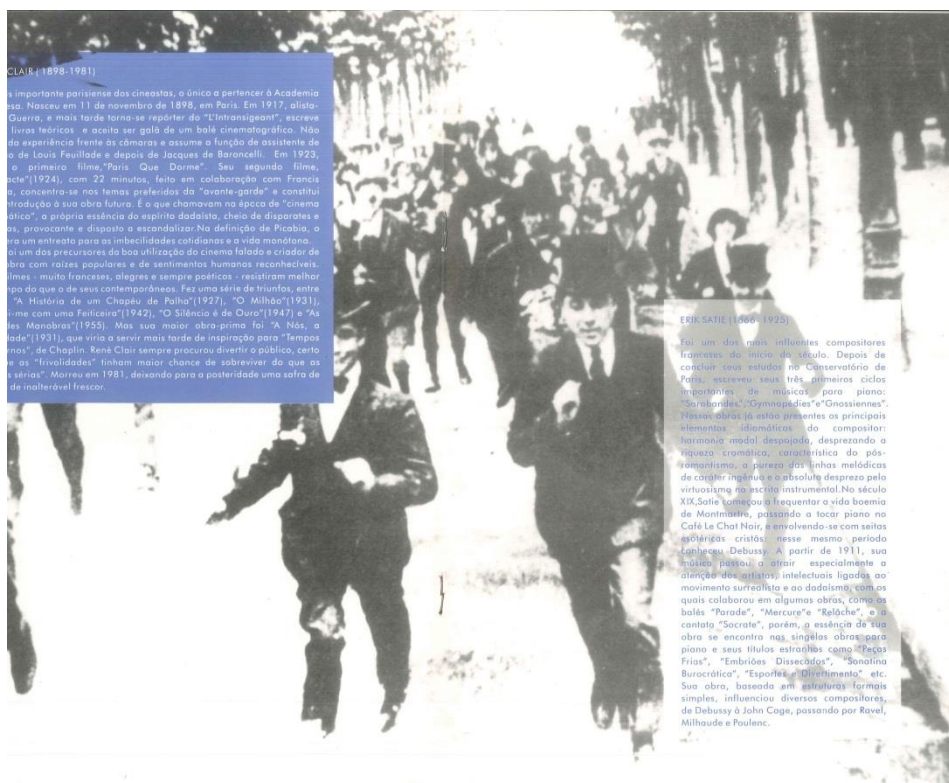


Fonte: [www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-queda-rene-magritte/](http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-queda-rene-magritte/).



Esta é a segunda conjectura que faço neste trabalho, o que talvez não seja aceitável numa pesquisa acadêmica. Mas eu assumo o ônus por isso.

**Figura 81 - As duas páginas centrais do programa de *Relâche*.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

A trajetória da dupla Jorge Luiz e Patrícia Avellar Zol culminou com a criação do Grande Espetáculo de Dança *Pipiripau: o presépio de todos nós*, um projeto artesanal, delicado e recheado de sutilezas inspiradas no famoso presépio do Sr. Raimundo (Belo Horizonte/MG). Esta obra, um autêntico *ballet* de repertório do então CEFAR, apresentou-se diversas vezes, sempre no fim do ano, devido à temática judaico-cristã-natalina que a narrativa abordava. Para a edição<sup>163</sup> de 2009 – como dissemos, Jorge havia falecido naquele ano –, Telma Fernandes foi convidada a reconstruir o projeto original de iluminação. Nesta ocasião, eu fui assistente de

<sup>163</sup> *Pipiripau* contou com suas edições: 2000, 2004 e 2006, com iluminação de Jorge; 2009 e 2010, cuja iluminação original de Jorge foi reconstruída por Telma; e 2014, com reconstrução da luz original a cargo do iluminador Bruno Cerezoli.

iluminação de Telma e, por este motivo, sinto-me à vontade em falar sobre este importante projeto.

**Figura 82 - Foto que seria escolhida por Patrícia para ser a capa do programa daquela edição comemorativa. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2009a)**



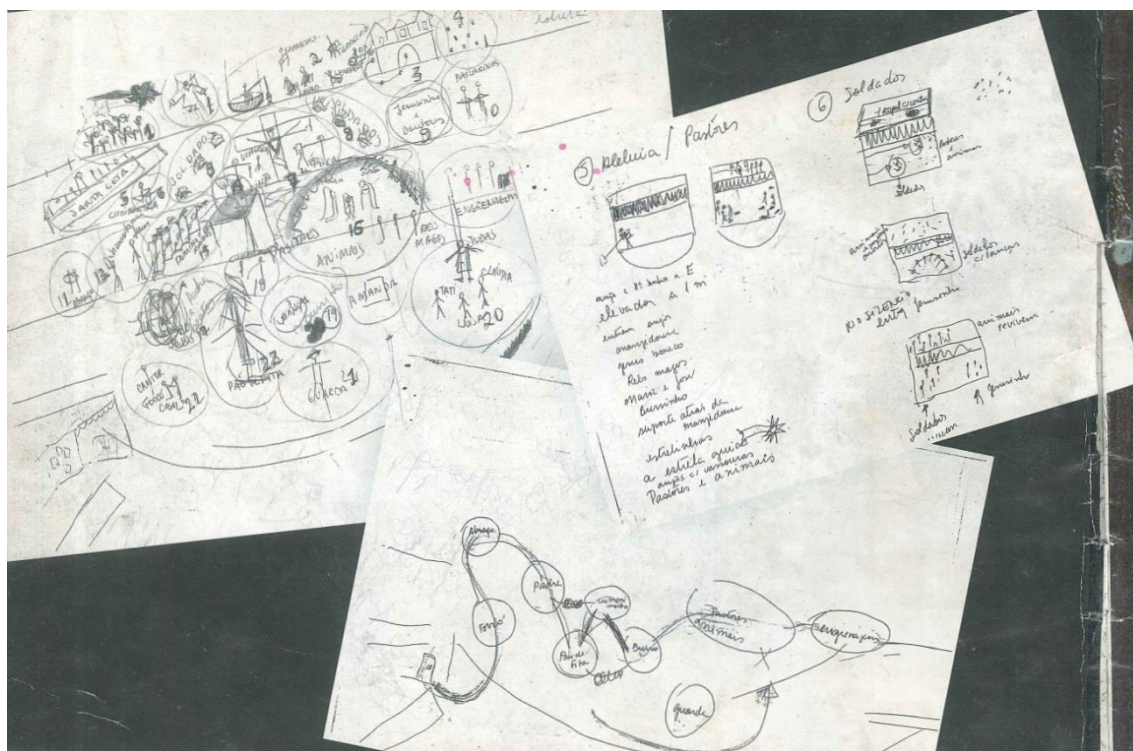
Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol..

A respeito de reconstruir um projeto de iluminação cênica criado originalmente por Jorge, Telma faz o seguinte comentário no programa:

Na composição da iluminação de cada cena de *Pipiripau: o presépio de todos nós*, a reconstrução dos traços do artista/iluminador Jorge Juiz, participou e através da remontagem de seu projeto, ainda participa, da criação do encanto que este espetáculo produz. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2009a, p. 13)

Uma página interna do programa desta edição comemorativa mostra desenhos rascunhados por Patrícia Avellar, a fim de representar graficamente as movimentações de cena, dos artistas e dos objetos e dos cenários:

**Figura 83 - Desenhos rascunhados por Patrícia Avellar, reproduzidos numa página interna do programa do espetáculo *Pipiripau* de 2009. Fotografia não informado.**

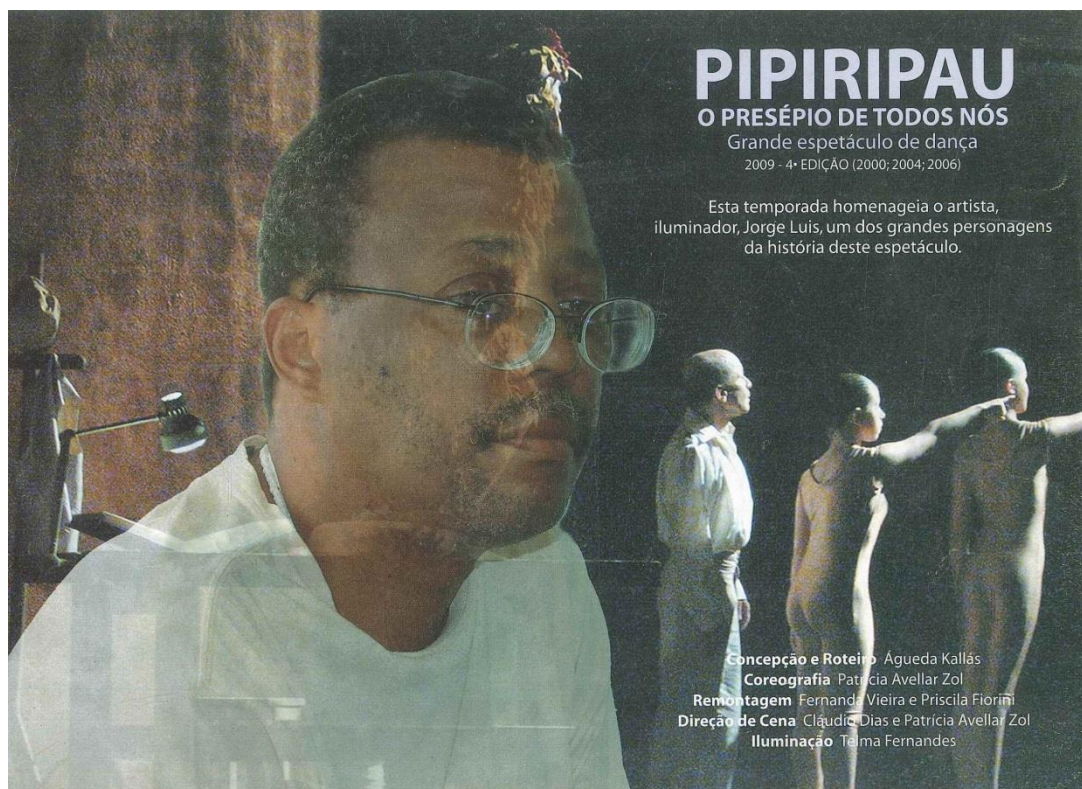


Fonte: Acervo pessoal do autor.

A figura abaixo, uma página interna do programa da edição de homenagem a Jorge, em 2009, mostra ele num primeiro plano, mais à esquerda. À direita, num outro plano, vemos o bailarino e professor Paulo José Buarque, o Paulinho “Babré” do então CEFAR, um pouco mais distante, performando o Sr. Raimundo “orientando” os bonecos por ele criados, mostrando-lhes o que fazer naquele presépio cênico, que ia sendo montado.



**Figura 84 - Jorge Luiz, o homenageado, aparece em primeiro plano numa página interna do programa de *Pipiripau*, edição 2009. Ao fundo vemos Paulinho “Babré” performando Sr. Raimundo indicando onde dois bonecos por ele criados vão se posicionar.**

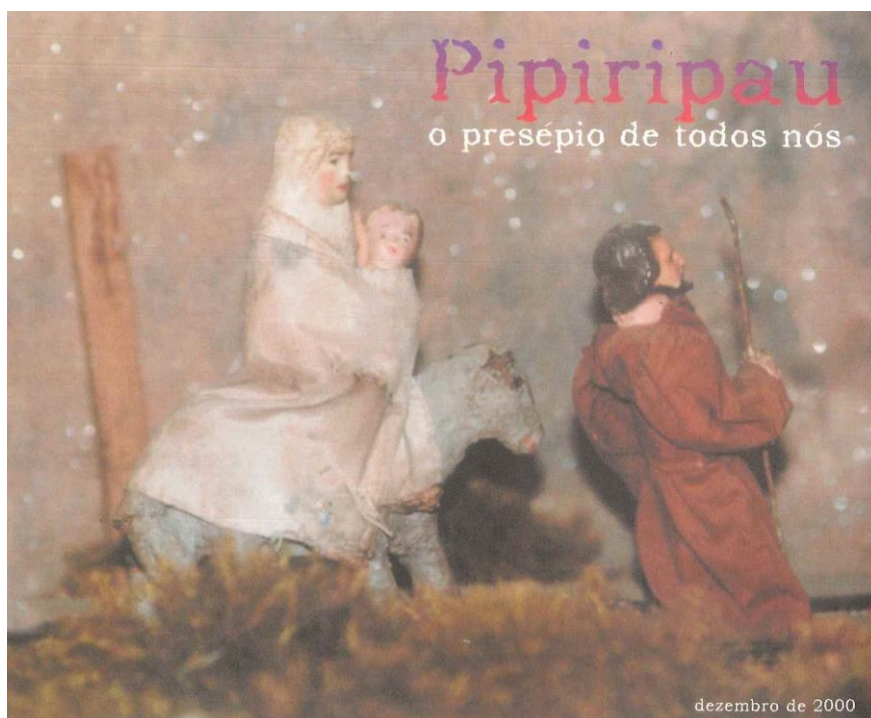


Fonte: Acervo pessoal do autor.

Mas retornemos aos idos do ano 2000, quando Patrícia aceitou colocar de pé a ideia da professora Águeda Kallás: um grande espetáculo de dança que abordasse o famoso Presépio do Pipiripau. Os estudantes das Escolas de Dança e Teatro participaram, e a trilha sonora foi composta pelos alunos da Escola de Música, coordenados pela professora Cláudia Cimblaris.

Abaixo reproduzimos o programa da apresentação de *Pipiripau* daquele ano – o ano de estreia, e a página em que o nome de Jorge Luiz é mencionado.

**Figura 85 - Capa do programa do Grande Espetáculo de Dança  
*Pipiripau: o presépio de todos nós*, edição 2000.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

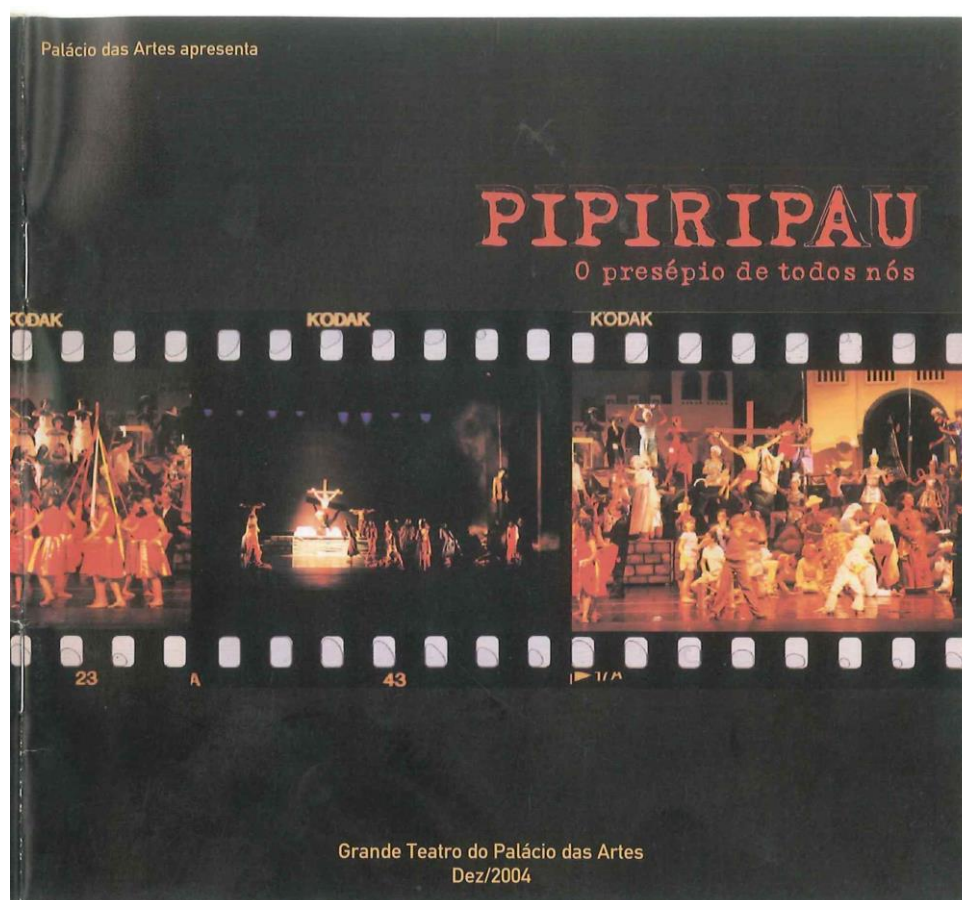
**Figura 86 - Página interna do programa de *Pipiripau* (2000), indicando que Jorge foi o iluminador.**

<b>CENTRO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA ESCOLA DE DANÇA, TEATRO E MÚSICA</b>	
Roteiro.....	Águeda Kallás
Coordenação Geral.....	Helena Vasconcellos
Coreografia.....	Patrícia Avellar Zol
Direção de Cena.....	Elvécio Guimarães, Walmir José e Patrícia Avellar Zol
Assistentes de Coreografia.....	Fernanda Vieira e Priscila Fiorini (Alunas Formandas do 3º Ano Profissionalizante de Dança)
Ensaiaadora.....	Adriana de Paula Rosa
Cenário.....	Raul Belém Machado
Figurino.....	Marney Heitmann
Iluminação.....	Jorge Luiz
<b>TRILHA SONORA</b>	
Direção.....	Cláudia Cimbleiris
Composição.....	Oficinas de Alunos da Escola de Música
Professores.....	Cláudia Cimbleiris Paulo Santos e Décio Ramos Carlos Alberto Pinto Fonseca
Produção.....	Marieta Rocha

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Abaixo vemos a capa do programa da Edição 2004 do espetáculo, cuja iluminação também ficou a cargo de Jorge:

**Figura 87 - Capa do programa do espetáculo *Pipiripau*, edição 2004, com Jorge Luiz assinando a iluminação.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Uma consideração é bastante importante: os nomes de TODOS os técnicos de palco da Fundação são mencionados no programa:



**Figura 88 - Interior do programa do espetáculo *Pipiripau*, edição 2004, indicando o nome de todos os técnicos de palco, de todos os estudantes da Escola de Música que participaram da composição da Trilha Sonora e outros profissionais que participaram desta edição.**

Trilha Sonora	OFICINA DE PERCUSSÃO	Luciana Velloso Maira Cimberlis Edna Martins Carina Corrêa Nayara Caiafa Marielle Corrêa Eduardo Thebit	PALCO
Oficina de Composições Instrumentais	Professores Paulo Sérgio dos Santos e Décio Ramos		COORDENADOR PALCO Túlio Márcio Resende
Professora Cláudia Cimberlis	Adauto Cruz		COORDENADORA GERAL DE EVENTOS E SERVIÇOS Sônia Assunção
***André Salles Coelho (monitor)	Alexandre Guimarães		GERENTE DO GRANDE TEATRO Rosilene Bernardes
***Matheus Feliz	André Coelho		TÉCNICOS DE ILUMINAÇÃO Luiz Alberto Dutra (Sorriso) Sergio Bini Dutra (Debret) Jose Gildásio Rodrigues Leonardo Diniz Campos Roberto Diniz Pontes Geraldo Ângelo
***Endrigo Rodrigues	Antônio Neto	OFICINA DE CRIAÇÃO VOCAL	TÉCNICO DE SOM E VÍDEO Ricardo Amintas Sales
***Rodrigo Milagres	Beatriz Mourão	Professor Carlos Alberto Fonseca	TÉCNICOS DE MAQUINARIA Argemiro Pereira Danilo Magalhaes Fábio Harley Carlos Antônio Santos Vicente Fernandes
***Bernardo Machado	Carlos Rezende	Elaine Pinheiro	TÉCNICOS DE ELETRICIDADE Sebastião Acácio dos Reis Eustáquio Bento
***Jadir Ribeiro	Eduardo Hoffmann	Endrigo Rodrigues	CAMARINS Alzira Aquidano
***Sílvia Nicolato	Eduardo Moreira	Maria das Dores Lage	
***Ricardo Luiz Dias	Fernando Costa	Robert Delano	
***Carlos Rezende	Warley Dyormann	Isabella Brant	
**Maira Cimberlis	Jadir Ribeiro	Antônio Neto	
**Juliana Perdigão	Joana dos Santos	Beatriz Mourão	
**Cláudio Laudares	Juliana Perdigão	Carlos Rezende	
**Alexandre Fernandes	Luis Felipe Camargos	Magda Alvarenga	
**Jacqueline Martins	Marcilene Renata da Silva	Mário Martins	
**Cláudio Botelho	Marcos Frederico Soares	Ricardo Luiz Dias	
**Eduardo Hoffmann	Mário Martins	Isaac Kerr	
**Rodrigo Salvador	Paulo Savino	Marina Assis	
**Erik Laurentys	Ricardo Luiz Dias	Flávia Virgínia	
*Luciana Velloso	Rodrigo Milagres	Wagner Soares	
*Luis Felipe Camargos	Sílvia Nicolato	Agradecimentos	
*Antônio Neto	Simone Caldeira	Museu de História Natural - UFMG (Presépio Pipiripau)	
*Isabella Brant	Vinicius Chaves	Daise Faria	
*Gilson Santana	Antônio Carlos dos Santos	Fotos	
*Leonardo Matos	Sérgio Barylów	Paulo Lacerda e Sylvio Coutinho	
*Wagner Cerqueira	Grace Anne de Souza		
Giovani de Souza	Cristiano Araújo		
Robert Delano	Ariadne Tocafundo		
José Carlos dos Santos	Bernardo Machado		
Bruno Santino	Bruno Santino		
Camila dos Reis	Clara Miranda		
Shinara Dias	Cláudio Botelho		
Vinicius Chaves	Endrigo Rodrigues		
Marielle Dornelas	Erik Laurentys		
As estrelas representam a presença e/ou a participação Efetiva na criação das músicas.	Frederico Martins		
	Leonardo Matos		
	Leonardo Richard		

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

**Figura 89 - Capa do programa do espetáculo *Pipiripau* – edição 2006 –, com Jorge Luiz assinando a iluminação. Foto: Patrícia Avellar Zol.**

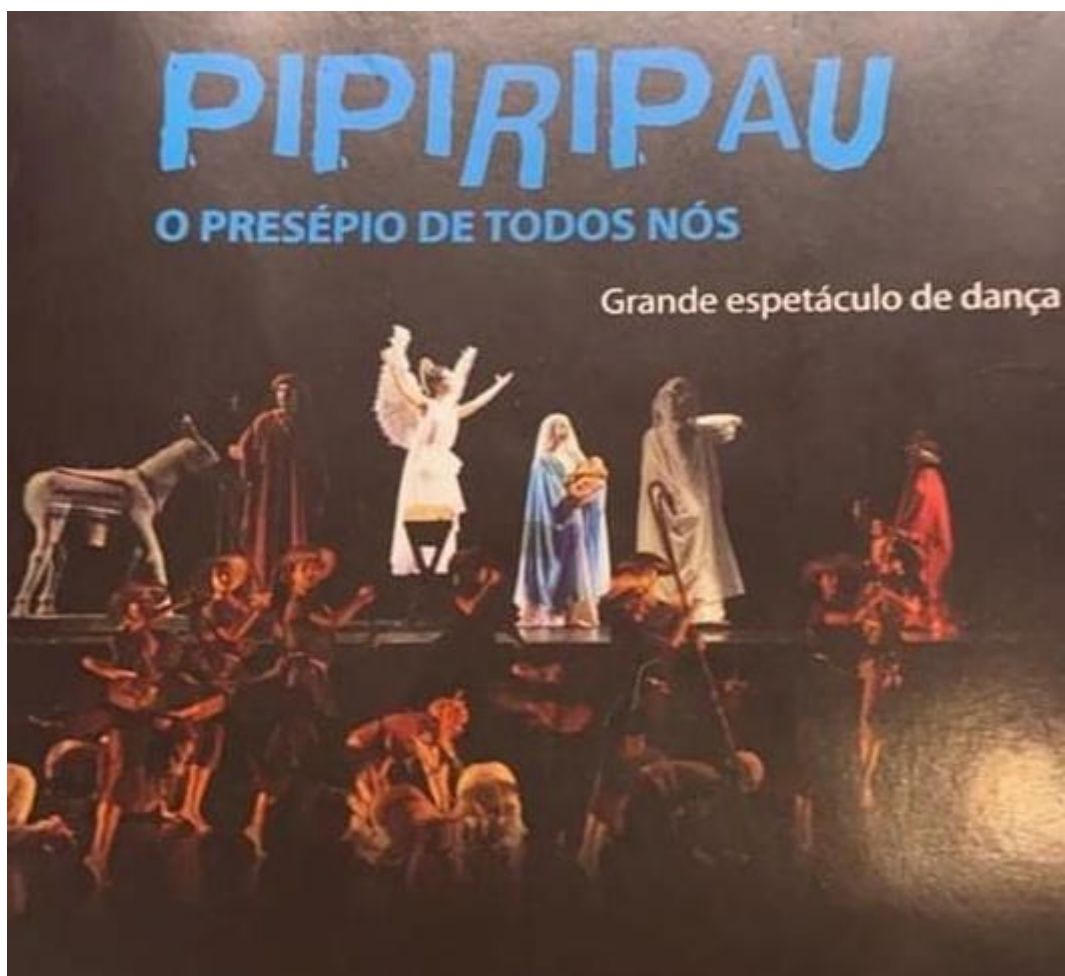


Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.



Esta é a capa do programa do espetáculo *Pipiripau*, edição de 2010, em que Telma Fernandes reconstruiu o projeto de iluminação criado por Jorge Luiz. A criação foi apresentada entre os dias 19 a 22 de dezembro de 2010, no Grande Teatro do Palácio das Artes:

**Figura 90 - Capa do programa do espetáculo *Pipiripau*, edição 2010.  
Foto: Patrícia Avellar Zol.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Na edição de 2014, Bruno Cerezoli foi convidado por Patrícia para reconstruir o projeto de luz original:

**Figura 91 - Capa do programa do espetáculo *Pipiripau*, edição 2014.  
Foto: Patrícia Avellar Zol.**



Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Avellar Zol.

Jorge também teria criado a luz para algumas óperas. Patrícia Avellar menciona *Cavalleria Rusticana* (música de Pietro Mascagni e libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti) e *I Pagliacci* (música e libreto de Ruggero Leoncavallo), ambas dirigidas por Elvécio Guimarães e produzidas pela FCS. Parti em pesquisa de campo junto ao Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho<sup>164</sup> da FCS. Numa análise preliminar, não conseguimos localizar os programas dos espetáculos *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*. O servidor Adilson Francisco Ferreira me informa que houveram inúmeras montagens de *Cavalleria Rustica* (da ordem de cinco) e *I Pagliacci*. Depois de algum esforço, o único programa de *Cavalleria Rusticana* encontrado aponta Telma Fernandes como a iluminadora cênica.

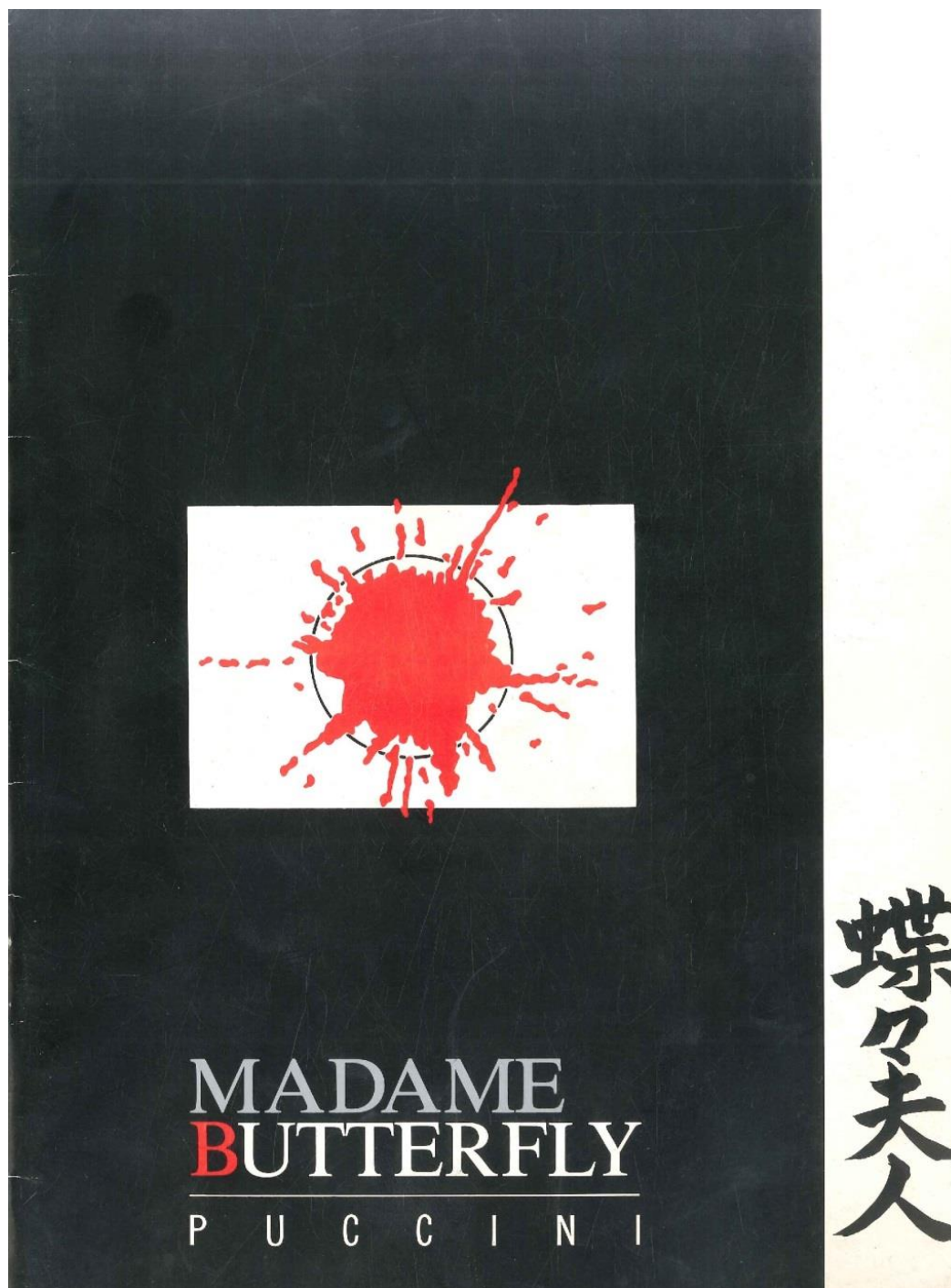
Neste momento da pesquisa, foi inevitável fazer um recorte metodológico. Refiro-me aos dois principais acervos que nos foram disponibilizados. Somente o acervo particular de Patrícia Avellar Zol contava com, aproximadamente, 150 imagens, somente de programas de espetáculos. Analisar, tratar e registrar estes dados já é uma tarefa bastante dispendiosa e desgastante. Adilson Ferreira, o responsável pela Hemeroteca da MEDIATECA FCS, me disse que, apesar de pequena a quantidade de material impresso ali disponível, talvez seria possível encontrar mais material em outros setores da fundação. Entretanto, para realizar uma busca a este material, necessitaríamos de autorizações de algumas instâncias administrativas da Fundação. Analisar os dois acervos (o da MEDIATECA FCS e o de Patrícia Avellar Zol), e confrontá-los, nos trariam diversas informações relevantes que nos auxiliariam a descrever quando e como Jorge rompeu os grilhões da Cia. de Dança e do então CEFAR para tornar-se visível em produções da maior magnitude produzidas pela FCS.

Contudo, o tempo de dois anos e alguns meses, sendo que boa parte deste período foi utilizado para realizar diversos outros afazeres inerentes à pesquisa, o tempo planejado não foi suficiente para abranger os dois acervos e confrontá-los. Eu e Adilson conseguimos localizar um exemplar do programa de uma importante ópera montada pela FCS: trata-se de *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. Abaixo reproduzimos a capa e a página contendo a ficha técnica, incluindo Jorge Luiz como o Iluminador Cênico:

---

<sup>164</sup> Doravante, para referirmo-nos a este departamento da FCS, utilizaremos a expressão “MEDIATECA FCS”.

Figura 92 - Capa do programa da ópera *Madame Butterfly*, de Puccini.



Fonte: Midiateca FCS.



**Figura 93 - Página do programa da ópera *Madame Butterfly* indicando o nome de Jorge Luiz na entrada “Iluminação”.**

## FICHA TÉCNICA

Assessoria Artística .....	Haydée Ulhoa Cintra
Coordenador Geral .....	Wilson Hiluey Simão
Assistente de Regisseur .....	Luciano Luppi
Coordenador de Produção .....	Antônio José de Queiroz Reis
Assistentes .....	Christina Aguiar e Angela Nunes Barbosa
Preparação Musical .....	Isolda Garcia de Paiva e Corina Tompa
Maestros Internos .....	Isolda Garcia de Paiva e Marcos Thadeu de Miranda Gomes
Adrecista .....	Henrique Natal Vieira
Execução de Cenários .....	Nilo Pereira/Nelson Luzia dos Santos/Gerci Chagas de Oliveira/Felício Alves da Silva.
Execução de Figurinos .....	Lourdes de Oliveira Ventura/Celsa Rosa/Eunice Nunes/Maria das Dores Ribeiro Castilho/Maria Genira Bezerra Neves e Eliana de Abreu Silva.
Guarda-roupa .....	Marly Antunes, Vera Caiô, Dalva Marta Rezende, Ana Campos Abdalla
Maquiagem .....	Douglas Brum
Iluminação .....	Jorge Luiz
Som .....	Ivan Correa e Túlio Márcio
Chefe de palco .....	José Maria Amorim
Máquinas .....	José Garcia Tiradentes/Joaquim Agostinho Pereira/Danilo Magalhães Ferreira/Roberto Eduardo Diniz/Luiz Alberto Xavier Dutra/Vicente Fernando dos Santos.
Eletricistas .....	Sebastião Acácio dos Reis/Marco Antônio Martins
Contra-regra .....	Claret Hannas Hipólito
Partituras e Figurinos .....	Fundação Clóvis Salgado
Promoção .....	Iiram Firmino/Paulinho Assunção/Célius Aulicus/Tutti Maravilha Angela Santoro e Sonia Salles
Projeto Gráfico .....	Osmar Rezende e Leo Santana
Fotografia .....	Waldir Simões Lau e Paulo França
Auxiliares Técnicos .....	Geraldo Pereira do Carmo/José Gildásio Rodrigues/Delso José Calixto
Regente .....	Carlos Eduardo Prates
Regisseur .....	Jota Dângelo
Cenógrafo .....	Raul Belém Machado
Coreógrafo .....	Carlos Leite
Figurinista .....	Marcella Beckwith

Além de *Madame Butterfly*, Jorge iluminou algumas das montagens da opereta *A viúva alegre*, de Franz Lehár. Segundo Jorge Takla, diretor da montagem de 2012, apresentada no Grande Teatro Palácio das Artes, *A viúva alegre* é a opereta mais famosa e mais encenada no âmbito mundial. Ela foi montada pela Fundação diversas vezes, sendo protagonizada pela soprano Sylvia Klein.


**Figura 94 - Capa do programa da opereta *A viúva alegre*, espetáculo iluminado por Jorge Luiz.**



Fonte: MEDIATECA FCS.

A montagem de *A flauta mágica* (Libreto: Emanuel Schikaneder, Música: Wolfgang Amadeus Mozart) estreou em 1984 e trás em seu programa o nome de Raul Belém com o criador dos figurinos e da cenografia, menciona Carlos Leite como o autor da composição coreográfica e Pedro Paulo Cava como diretor de atores, mas nem sequer menciona qualquer informação sobre a iluminação.

**Figura 95 - Página interna do programa da ópera *A flauta mágica* (temporada 1984), contendo o nome de Jorge Luiz na Ficha Técnica.**



Ópera em dois atos  
 Libreto de Emanuel Schikaneder  
 Música de Wolfgang Amadeus Mozart  
 Tradução e adaptação de Carlos Eduardo Prates  
 e Haydée Ulhoa Cintra

Personagens por ordem de entrada em cena:

Tamino, príncipe .....	tenor Marcos Thadeu de M. Gomes
Damas da Rainha da Noite .....	contralto Alba Machado de Souza (15, 18, 21 e 23) meio-sopranos Ana Maria Vincent e Divorah Mizrahy (16, 20 e 22) sopranos Carmen Lúcia Brésia Gazire (15, 18, 21 e 23) e Maria Antonieta Wilke (16, 20 e 22)
Papageno, o passarinho .....	barítonos Clóvis Carrero (16, 20 e 22) e Roberto Fabel (15, 18, 21 e 23)
Rainha da Noite .....	soprano Tereza Godoy
Pamina, a filha da Rainha da Noite .....	sopranos Vânia Lúcia Goulart Pacheco (15, 16, 21 e 23) e Ilka Machado (18, 20 e 22)
Monostatos, chefe dos escravos .....	tenor Fábio Câmara
Gênios da Floresta .....	sopranos Elda Lisboa (16, 20 e 22) e Marina Fonseca (15, 18, 21 e 23) meio-sopranos Eliane Faggioli (16, 20 e 22), Maria Olímpia Falabella (15, 18, 21 e 23), Mônica Pedrosa de Pádua (15, 18, 21 e 23) e Vânia Lovaglio Lima (16, 20 e 22).
Pregador .....	baixo Lucas Doro
Sacerdote .....	ator Javert Monteiro
Sarastro, sumo sacerdote .....	baixo Amin Feres
Papagena .....	soprano Miriam Borges de Andrade
Homens Armados .....	barítono José Carlos Leal tenor Sandro Assumpção de Deus

ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS  
 CORPO CORAL DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO  
 CORPO DE BAILE DO PALÁCIO DAS ARTES

Joaquim Costa Régie	Raul Belém Machado Cenografia e Figurinos	Carlos Leite Coreografia	Pedro Paulo Cava Direção de Atores
------------------------	--	-----------------------------	---------------------------------------

Luiz Aguiar  
Preparação de Coro  
e Regência Interna

**AFRÂNIO LACERDA**  
Regente

**PALÁCIO DAS ARTES**  
15 a 23 de dezembro  
temporada 1984

Fonte: Midiateca FCS.

O mesmo ocorre na temporada de 1985:



**Figura 96 - Página interna do programa da ópera *A flauta mágica* (temporada 1984), contendo a Ficha Técnica.**

**REAPRESENTAÇÃO**

# A Flauta Mágica

O espetáculo de hoje é uma reapresentação da montagem original de "A Flauta Mágica" produzida pela Fundação Clóvis Salgado em dezembro de 1984. O elenco de vozes será único em todas as récitas.

Personagens por ordem de entrada em cena:

Tamino, príncipe .....	tenor Marcos Thadeu de M. Gomes
Damas da Rainha da Noite .....	sopranos Carmen Lúcia Brescia Gazire, Antonieta Wilke e meio-soprano Ana Maria Vincent
Papageno, opassarinheiro .....	barítono Clóvis Carrero
Rainha da Noite .....	soprano Tereza Godoy
Pamina, a filha da Rainha da Noite .....	soprano Vânia Lúcia Goulart Pacheco
Monostatos, chefe dos escravos .....	tenor Fábio Câmara
Gênios da Floresta .....	soprano Marina Fonseca e meio-sopranos Mônica Pedrosa e Maria Olímpia Falabella
Pregador .....	baixo Lucas Doro
Sacerdote .....	ator Javert Monteiro
Homens Armados .....	barítono José Carlos Leal
	tenor Sandro Assunção de Deus
Sarastro, sumo sacerdote .....	baixo Amin Feres
Papagena .....	soprano Miriam Borges de Andrade

ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS  
CORPO CORAL DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO  
CORPO DE BAILE DO PALÁCIO DAS ARTES

Joaquim Costa	Raúl Belém Machado	Carlos Leite	Pedro Paulo Cava
Régie	Cenografia e Figurinos	Coreografia	Direção de Atores

Luiz Aguiar  
Preparação de Coro e Regência Interna

**AFRÂNIO LACERDA**  
Regente

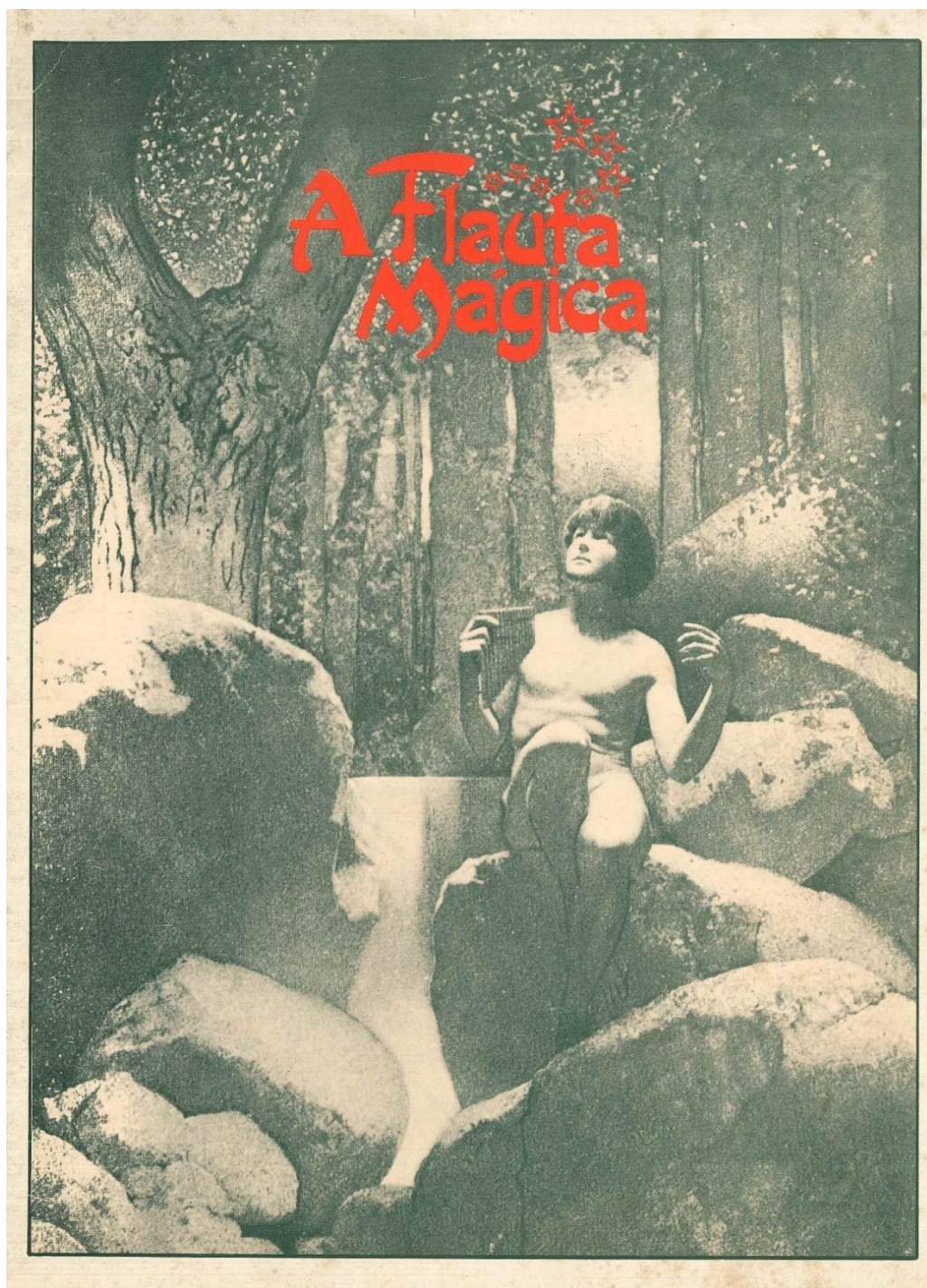
**PALÁCIO DAS ARTES**  
6 a 10 de março  
temporada 1985

Fonte: MEDIATECA FCS.



O maior destaque, obviamente, é dado ao regente e ao profissional que cuidou da preparação vocal dos solistas e do coro.

**Figura 97 - Capa do programa da ópera *A flauta mágica* (1985).**



Fonte: MEDIATECA FCS.

Não ter encontrado mais material sobre as grandes produções da FCS é uma lástima, pois poderíamos constatar se Jorge foi mencionado ou não. E esta informação está relacionada ao valor que era dado ao trabalho de Jorge para além da Cia. de Dança e do então CEFAR. Como seu nome e informações sobre suas criações circulavam nas equipes das grandes produções da FCS? Ele recebia o devido valor? É uma das perguntas que gostaríamos de responder. Apresentamos aqui esta, das inúmeras limitações de nosso trabalho. Mas, como sempre é bom transformar erros em oportunidades de acertos, este é um, dos diversos caminhos, que poderá ser seguido em uma investigação futura.

Encontramos também duas reportagens sobre Jorge Luiz, arquivadas pela Hemeroteca da Midiateca FCS e veiculadas por dois importantes jornais impressos da capital mineira:



**Figura 98 - Reportagem sobre Jorge Luiz (NOVAES, 1998) veiculada em 19/11/1998 pelo jornal *O Tempo* (parte de cima da reportagem).**

## Técnicos de palco de BH fazem curso de aperfeiçoamento no PA

Técnico de palco parece ser um produto raro no mercado cultural brasileiro. Pensando nisso o Palácio das Artes está promovendo um curso gratuito para aperfeiçoamento desse profissional. A experiência, inédita no Brasil, reúne 27 técnicos de outros teatros de Belo Horizonte. O curso, que teve início no último dia 13, vai até o dia 1º de dezembro.

Professor de duas matérias do curso -Técnica da Fala e Aperfeiçoamento para Operadores de Som, Luz e Técnicos de Palco-, o ator Elvécio Guimarães ressalta o ineditismo da idéia. "Os técnicos de palco são formados no dia-a-dia. Você pega alguém que tem experiência, ou não, e vai ensinando".

Ele cita o caso de um profissional que chegou a falar francês porque, na época que começou, os livros sobre o assunto eram todos naquele idioma. No decorrer dos anos, houve um bom domínio do inglês. Mais recentemente,

com a evolução editorial da Argentina nessa área, começaram a surgir os livros em espanhol.

Elvécio explica que, além de formar uma nova geração de técnicos, o curso nasceu da necessidade de se atender uma demanda maior do número de teatros em BH. "Há seis anos tínhamos apenas seis teatros. Agora, são mais de 20".

Mas ser técnico de palco não é um trabalho fácil. Ele conta que há teatros que costumam apresentar quatro produções diferentes no mesmo dia. "Isso é muito desgastante porque não é só trocar cenário". Elvécio afirma que o salário de um técnico é sempre pequeno, variando entre R\$ 300 a R\$ 400, mas lembra que eles são os primeiros a serem pagos. "Produtor deixa de pagar ator, mas não deixa de pagar os técnicos".

Para ele, o projetista e o executor de luz ou som, por exemplo, pertencem ao elenco artístico, e não ao elenco técnico. "É uma

função que não se resume apenas a acender e apagar a luz. É acender e apagar a luz na hora certa e na intensidade certa".

O curso do Palácio das Artes está dividido em quatro áreas: aperfeiçoamento para técnicos de palco, aperfeiçoamento para técnicos de som, aperfeiçoamento para técnicos de iluminação e formação de projetistas de luz.

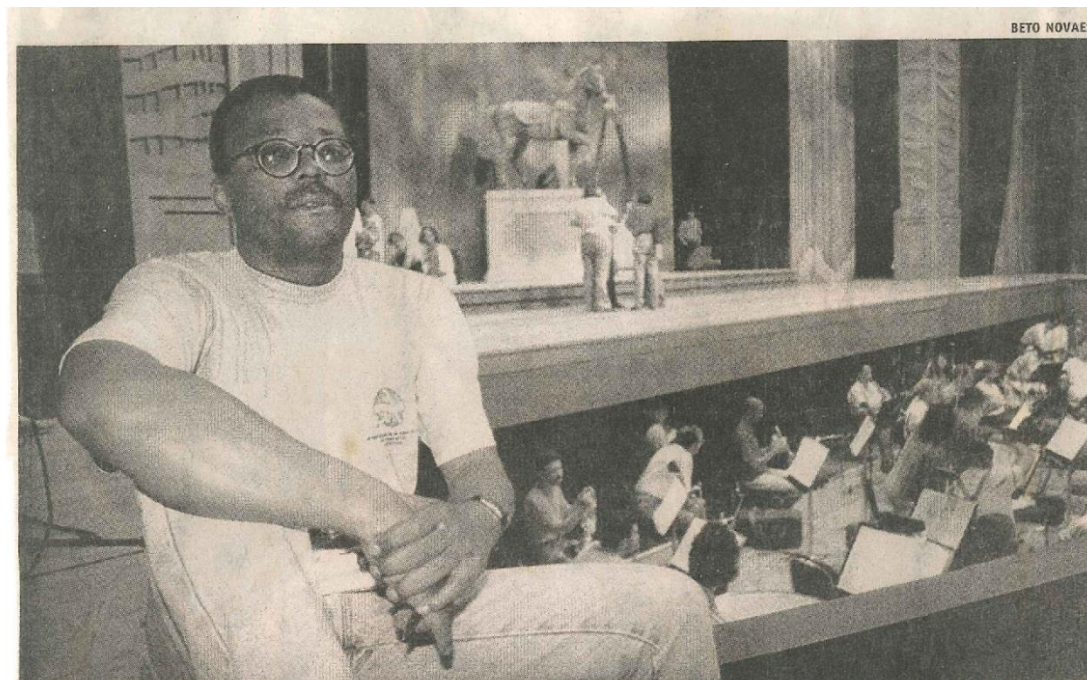
Cada curso tem 40 horas-aula. O público-alvo são cenotécnicos, diretores de teatro, atores e figurinistas. Além de Elvécio Guimarães, as aulas estão sendo ministradas por Raul Belém Machado (cenografista), Jorge Luiz da Silva (projetista de luz), Roberto Eduardo Pontes (chefe de palco e iluminador), José Maurício (coordenador técnico de palco) e Marco Antônio Oliveira (projetista de som). O curso é patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura e o Ministério do Trabalho, através do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT). (ML)

BETO NOVAES

Fonte: Midiateca FCS.



**Figura 99 - Reportagem sobre Jorge Luiz (NOVAES, 1998) veiculada em 19/11/1998 pelo jornal *O Tempo* (parte de baixo da reportagem).**



**O projetista de iluminação Jorge Luiz recebeu convite de Baryshnikov para trabalhar nos Estados Unidos**

## Autodidata virou referência na cidade

Jorge Luiz da Silva, 42, projetista de iluminação, é um exemplo típico de uma geração que aprendeu a trabalhar no palco como autodidata. O início na profissão aconteceu há quase 30 anos, em uma época em que não havia literatura sobre o assunto e a experiência era a única matéria-prima para se aprender o ofício. Depois de trabalhar com o grupo de teatro da Escola Técnica Federal de Minas Gerais — onde se formou em Técnico em Eletrônica — foi para a Mayer Produções, do ator José Mayer. A transferência para o Palácio das Artes aconteceu em 1978.

De acordo com Jorge, uma das principais dificuldades que enfrentou na profissão foi a falta de uma formação acadêmica. "Tive uma formação empírica, a-

través de pesquisa e experimentações". O projetista salienta também que ser técnico não é uma profissão fácil. Além de se trabalhar muito, esse profissional atua em um mercado variável, onde nem sempre se ganha bem. "Eu, por exemplo, chego a trabalhar de duas a quatro produções simultaneamente. Passo praticamente 20 horas do meu dia envolvido com meu trabalho. Claro que não recebo do grupo Corpo o mesmo que recebo de uma escola de balé de Contagem", declara.

Nesses 30 anos de profissão, Jorge Luiz recebeu vários convites para trabalhar com alguns dos artistas que se apresentaram na cidade. Ele diz que quando Mikhail Baryshnikov esteve em Belo Horizonte, no início dos

anos 80, chegou a convidá-lo para trabalhar nos Estados Unidos. "Ele estava ingressando no American Ballet Theater. Tive receio porque me disseram que Baryshnikov estava exilado. Fiquei com medo da KGB", afirma. Além do bailarino, Jorge já foi alvo de interesse do guitarrista B.B. King e de companhias de danças do Rio, São Paulo e até da França.

Para aqueles que optam pela profissão para se aproximar dos artistas, Jorge dá um recado. Ele fala que costuma abrir suas aulas, mostrando aos alunos que a profissão não tem esse glamour tão propalado e que, para ser um bom técnico de palco, é preciso, antes de tudo, um total comprometimento com a função a ser desempenhada. (ML)



**Figura 100 - Reportagem sobre Jorge Luiz (FONSECA, 1999) veiculada em 28/10/1999 pelo jornal *O Estado de Minas* (parte de cima da reportagem).**

## Trinta anos de luz

*“A iluminação está para o teatro assim como a câmera para o cinema”. A frase merece respeito, afinal é de um iluminador que virou referência em Minas Gerais. Jorge Luiz, iluminador oficial do Grande Teatro do Palácio das Artes, comemora 30 anos de uma carreira premiada mais apaixonado do que nunca pela arte de enquadrar fantasias. Com a cabeça a mil em novos projetos, começa a desvendar os segredos e mistérios da arte da cenografia e dedica-se à formação de novos profissionais da iluminação. Funcionário exemplar da Fundação Clóvis Salgado há 21 anos, é também diretor técnico dos festivais internacionais de teatro e de dança em Belo Horizonte. Fez cursos em São Paulo e no exterior e é sempre requisitado para trabalhar em diversas partes do Brasil – por pouco não se mudou para Londres em 1980, a convite da companhia de dança do bailarino russo Mikhail Barishnikov. Passou dois meses em território britânico e não suportou a saudade de Belo Horizonte, sua terra natal. Nos palcos, seu novo trabalho promete. “Carmen”, superprodução da FCS, sob a direção de Bibi Ferreira, é aguardada com expectativa na cidade.*

*(Jefferson da Fonseca)*

### BOCA DE CENA/JORGE LUIZ

● SENAC

Comecei num rabo de foguete muito grande. Eu era aluno da Escola Técnica e estudava eletrônica. Aí o (Ricardo) Gabor estudava comigo e me pediu para fazer uma mesa de luz para o Teatro do Senac. Fiz a mesa de luz, bolei os esquemas dos interruptores e um dia o técnico me pediu para substituí-lo e operar a mesa... Nunca mais parei.

● A TURMA



PAULO LACERDA

“Temos grandes iluminadores em Belo Horizonte. Mas é uma geração que está acabando”

sa história de chegar num teatro com a luz pronta em disquete ou CD. Cada teatro tem o seu espaço, seus limites geométricos. Cada casa é um caso...

● ATMOSFERA

Mas não foram apenas os recursos técnicos que evoluíram. O conceito de importância da luz também mudou. Antigamente era aquela coisa: uma piscada danada, luz quente, luz fria, e a turma sentava o pau. Hoje há todo um



**Figura 101 - Reportagem sobre Jorge Luiz (FONSECA, 1999) veiculada em 28/10/1999 pelo jornal *O Estado de Minas* (parte de baixo da reportagem).**

bolei os esquemas dos interruptores e um dia o técnico me pediu para substituí-lo e operar a mesa... Nunca mais parei.

### ● A TURMA

Sempre tive o privilégio de trabalhar com gente boa. De 70 a 78 trabalhei com o José Mayer, com o (Antônio) Grassi, com a Vera (Fajardo) e com o Alcione Araújo. Depois trabalhei com o Antunes Filho, Naum Alves de Souza, Flávio Rangel, Jota Dângelo, Francisco Mayrinck, todo o pessoal do Grupo Corpo, Elvécio Guimarães, Raul Belém Machado... Tenho muito carinho por essa turma toda...

### ● LUZ

A luz está para o teatro assim como a câmera para o cinema. É o enquadramento, o foco... Nos últimos anos os recursos técnicos

### “Temos grandes iluminadores em Belo Horizonte. Mas é uma geração que está acabando”

cos evoluíram muito... Hoje podemos trabalhar com fibra ótica, temos refletores computadorizados. Cheguei a trabalhar com mesas secas, com nada mais que interruptores de liga-desliga. Como fazia eletrônica, procurava sempre ampliar os meus recursos. Ainda na escola montei *dimmers* eletrônicos e outros controladores...

### ● LIMITES

Hoje os grandes iluminadores podem deixar os limites do palco e iluminar outros espaços. Temos tantos recursos que podemos iluminar o Pão de Açúcar, por exemplo. Agora, há um pouco de exagero nes-

que evoluíram. O conceito de importância da luz também mudou. Antigamente era aquela coisa: uma piscada danada, luz quente, luz fria, e a turma sentava o pau. Hoje há todo um estudo em torno da teoria das cores, dos climas e das atmosferas. Há também novos conceitos da função dramática da iluminação...

### ● FORMAÇÃO

Temos grandes iluminadores em Belo Horizonte. Mas é uma geração que está acabando. Essa é uma preocupação muito grande que eu e o Raul Belém (Machado) temos. Por isso estamos investindo na formação de novos iluminadores. Estamos dando alguns cursos custeados pelo Fat (Fundo de Amparo ao Trabalhador) e esperamos contribuir para o surgimento de novos profissionais.

Fonte: Midiateca FCS.

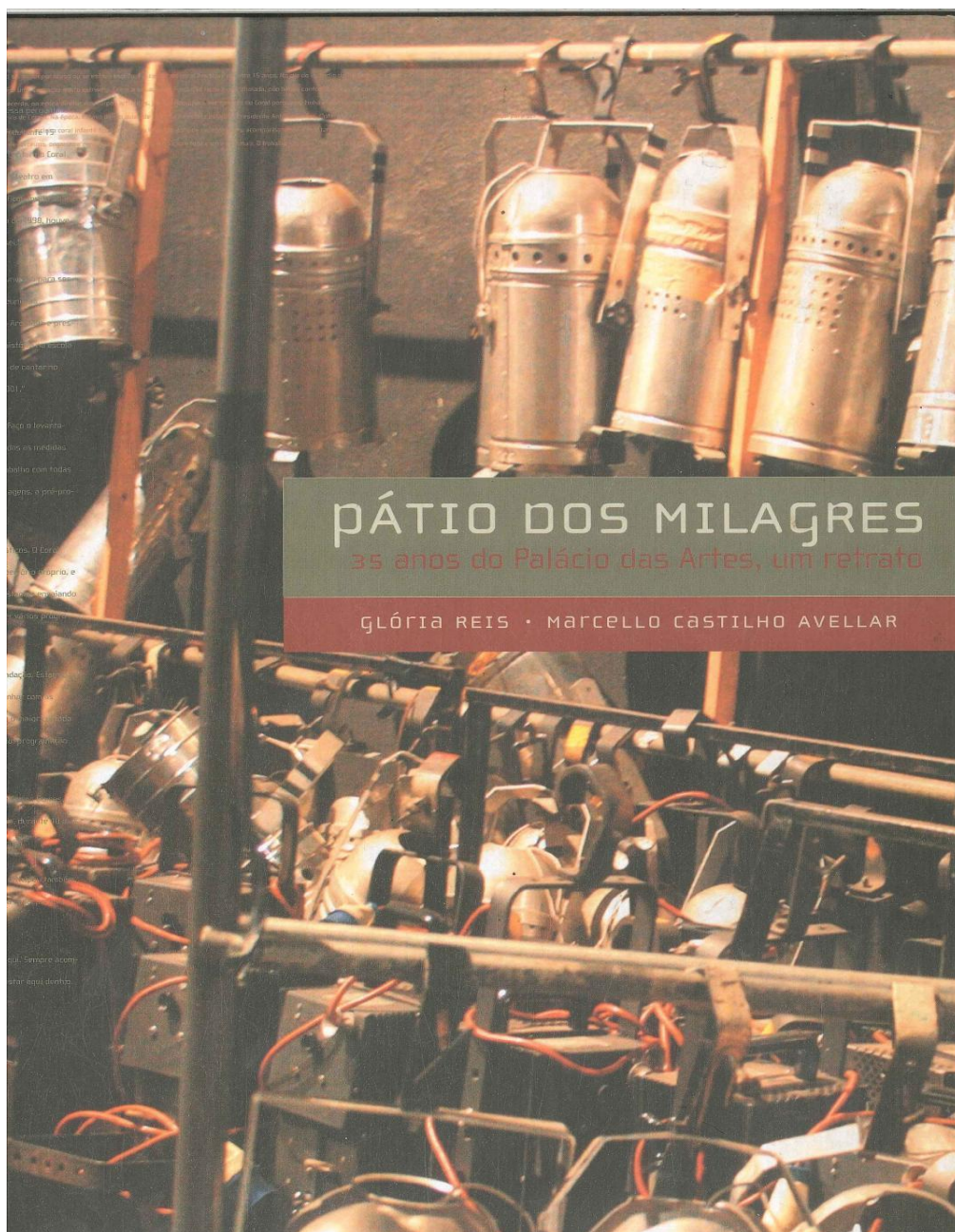
Visamos, com este trabalho, deflagrar os motivos que engendram a invisibilização, não de Jorge, mas de seu processo criativo como iluminador cênico. E



este fenômeno/processo, pensamos, ocorre como outros profissionais, sejam técnicos ou artistas, que trabalham nos bastidores da cena. Esta invisibilização é, portanto, relaciona-se a políticas de relações de poder. As condições de contratação para o trabalho, e a remuneração por ele; seja no contexto paulistano (seção 2.1), quanto em Minas (seção 2.4); a maneira como relações políticas impactam estas formas de contratação e a desorganização do setor responsável pela programação dos eventos que ocorrem na casa (no caso da FCS) atestam estas relações de poder. A própria deontologia dos ofícios do técnico de luz e do iluminador cênico nos mostra a importância e as funções destes dois profissionais. Percebe-se também, através da análise do trabalho da equipe de iluminação, que deve haver uma relação biunívoca entre os dois profissionais, que tangencia as esferas não apenas estética e poética, mas política também.

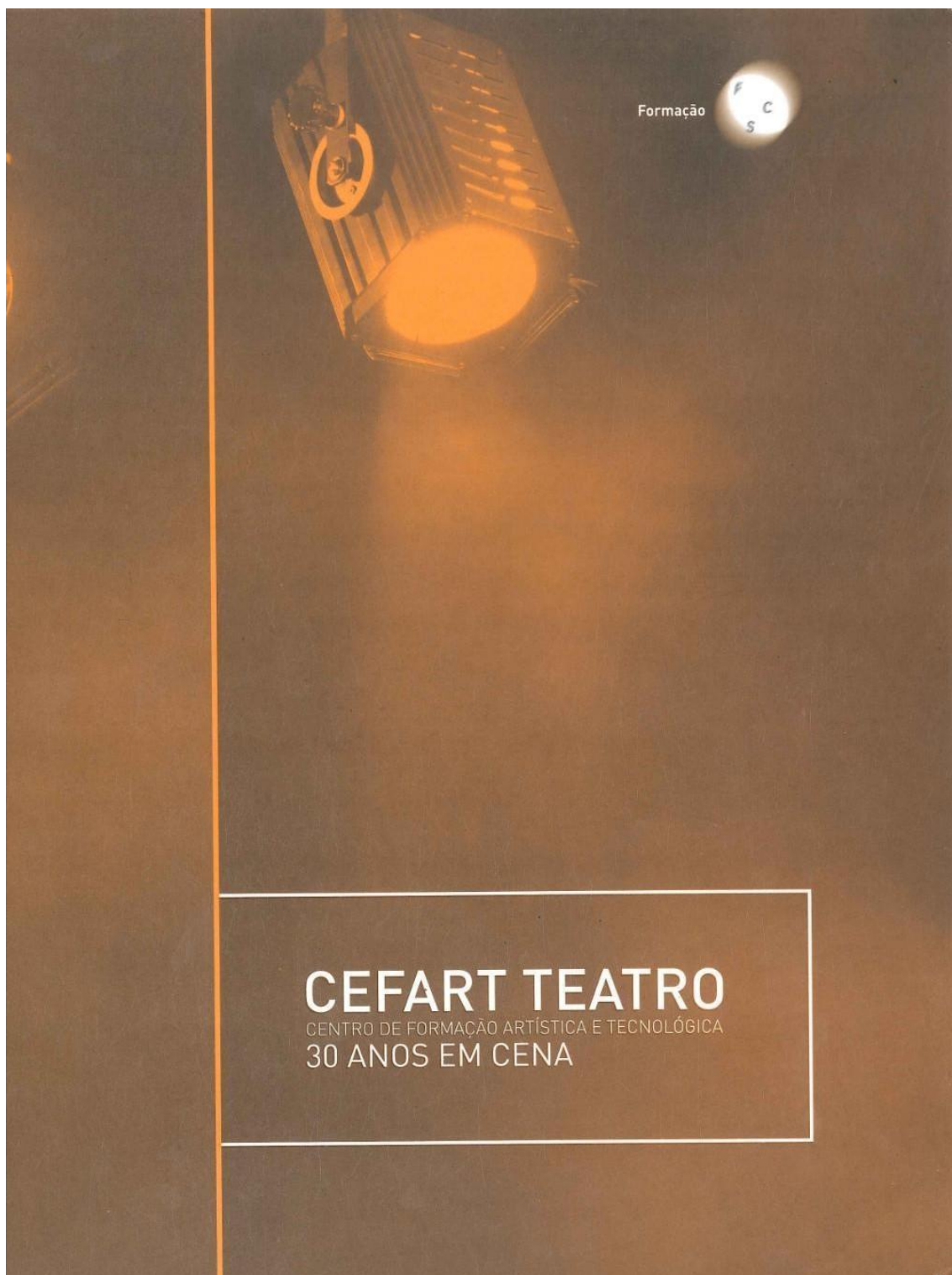
Como dissemos nos capítulos anteriores, as obras literárias que tratam das produções da FCS não valorizam os profissionais que estão nos bastidores da cena. Observemos agora as capas destas duas:

**Figura 102 - Capa da obra *Pátio dos milagres: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato*, de autoria da historiadora Glória Reis e do crítico de Artes da Cena Marcello Castilho Avellar.**



Fonte: REIS & AVELLAR (2006).

**Figura 103 - Capa da obra *CEFART Teatro: Centro de formação artística e tecnológica, 30 anos em cena*, produzida pela Fundação Clóvis Salgado em comemoração aos 30 anos da Escola de Teatro do CEFART, que foi inaugurada em 1986.**



Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO (2016).

As duas capas são graficamente bastante interessantes. Elas instigam a visão do observador e o convidam a refletir sobre as técnicas do espetáculo. Mas a obra, em si, não valoriza aqueles que operam os equipamentos que estão nas capas. A figura 96 mostra uma espécie de “cemitério” de carcaças de refletores analógicos PAR 64. (REIS & AVELLAR, 2006) Já a figura 97 enfatiza um refletor plano-convexo (PC) em funcionamento, ou seja, com sua lâmpada acesa, iluminando certa área. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2016) Mas, pelo que percebi durante a leitura das duas obras, os dois títulos não mencionam e não valorizam os profissionais que são justamente os responsáveis por operar estes equipamentos mostrados nas capas – os técnicos de luz. Parece-nos um contrassenso.

A obra de Glória e Castilho Avellar (REIS & AVELLAR, 2006) detém-se em homenagear, no decorrer da obra, em notas de canto de página, a foto e a função de dezenas de servidores da FCS. Entretanto os técnicos não aparecem. A exceção fica na página 111, local em que o técnico Rui Ferreira Bicalho ganha uma nota. Mas no interior da contracapa da obra, os autores apresentam listas institucionais com os nomes de TODOS os servidores. É o único momento em que o nome de Jorge Luiz aparece.

O livro comemorativo dos 30 anos da fundação da Escola de Teatro do CEFART privilegia as montagens de formatura da Escola de Teatro entre 1989 e 2015. Professores e colaboradores da Escola de Teatro do CEFART, com Elvécio Guimarães, Walmir José, Luiz Carlos Garrocho, Ivanete Mirabeau, Iara Fernandez, Gil Amâncio e Ângela Mourão apresentam textos que intercalam as páginas destinadas às montagens, turma a turma que se formou durante o período supramencionado. O texto *Para aprender a aprender*, escrito pelos componentes da Cia. Luna Lunera, egressos da turma do ano de 2000 da Escola de teatro, finaliza a obra.

A mais importante conclusão a que este estudo chegou foi perceber é que há uma certa constância na menção ao nome de Jorge Luiz nos programas dos espetáculos em que Patrícia Avellar era a coordenadora geral do evento. Segundo ela, o projeto gráfico do programa de um espetáculo passa por diversas instâncias e, conseqüentemente, por diversas mãos, ainda mais tratando-se de uma estatal como a FCS. Além disso, mencionar duas vezes o nome do mesmo técnico/artista, além de redundante, abre prerrogativas para a cobrança de pagamento pelas outras atividades desempenhadas. (Nada mais correto do que isso.) No caso de Patrícia, por exemplo, seu nome deveria estar relacionado também à criação de composições coreográficas, além de unicamente relacioná-la aos cargos por ela ocupados junto à Cia. de Dança,



gerenciando o então CEFAR e professora da escola de Dança. De maneira análoga, além de ser mencionado como técnico de luz, Jorge Luiz foi o iluminador cênico em inúmeras circunstâncias. Quando o nome do artista não é citado, seu trabalho cai na invisibilidade, além de deixar de conferir-lhe o devido valor.

**Figura 104 - Elenco reunido no final da apresentação de *Pipiripau* em 2009.  
Foto: Paulo Lacerda.**



Fonte: Fundação Clóvis Salgado (2009a).

Podemos concluir que Patrícia Avellar contribuiu bastante favoravelmente para a visibilidade e valorização do trabalho de Jorge Luiz. Ele poderia ser arrolado apenas como um dos tantos técnicos de palco. Mas ela fez questão de apresenta-lo como o criador dos projetos de iluminação dos espetáculos, e de conferir-lhe a função de Coordenador de Cena. As primeiras iniciativas para estimular a visibilidade dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena são de responsabilidade da direção geral do espetáculo, quando falamos pontualmente. Com efeito, como veremos nas considerações finais, há outras maneiras, a médio e longo prazo, que auxiliam a consolidar este objetivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de provar que o ser humano é maior do que os mecanicismos que o minimizam.”

(Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*, 1997)

Cenógrafos, cenotécnicos, figurinistas, maquiladores, adrecistas, iluminadores cênicos, técnicos de luz, de som, do maquinário cenotécnico e os técnicos em eletricidade não têm, segundo a bibliografia consultada para a realização desta pesquisa, seu trabalho devidamente registrado e reconhecido. Valorizar mais o trabalho daqueles que estão nos bastidores da cena e, por conseguinte, fundamentais para que a encenação ocorra, é uma necessidade, pois sem eles, a encenação não aconteceria. Aqueles que apreciam uma apresentação cênica dão o devido valor àqueles que são vistos, ou seja, aqueles que estão em cena, no palco.

A exceção cabe ao valor dispensando ao diretor e/ou encenador, que ganhou notoriedade a partir do momento que a montagem passou a não mais ser necessariamente a mera concretização de um texto dramático. A encenação é uma criação que utiliza-se de outras criações, de outros artistas, para compor a obra. O texto dramático passa a ser meramente um dos inúmeros componentes inscritos na encenação. Esta mudança de paradigma relaciona-se com o início do Teatro Moderno. (ROUBINE, 1998) O espetáculo pode apenas “partir”, por assim dizer, de um texto dramático pré-existente. Outros processos criativos estimulam exercícios, experimentação, improviso e diversas outras atividades corporais e vocais, e o texto é composto a partir das vocalizações dos artistas durante o treinamento.

Então, de que forma devemos proceder com vistas a valorizar os profissionais que trabalham nos bastidores da cena? A popularização da luz elétrica foi um evento que produziu, pelo menos, a indicação de que a Iluminação Cênica deveria constituir-se de saberes, de especialização, de formação e, sobretudo, um profissional capacitado para este fim. Este *status quo* repercutiu nas relações de trabalho e motivou a definição das funções integrantes dos bastidores da cena, embora ainda estejamos longe de enaltecer estes profissionais como eles merecem.

Consideremos um espetáculo que partiu de um texto dramaturgico. Um clássico da dramaturgia universal, por exemplo. Certamente, a encenação, bem como todas as outras linguagens que o espetáculo circunscreve, tomará caminhos inusitados, resultado da influência dos diversos colaboradores. (MOURA, 2014) Nosso estudo sobre a formação e a visibilidade dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena, registrado nesta dissertação, também tomou rumos que, no início da investigação, não poderíamos prever.

É bastante curioso, para não dizer preocupante, que, justamente os profissionais responsáveis por possibilitarem ao espectador enxergar a cena, sejam invisibilizados. Seria cômico se não fosse trágico. De toda forma, a primeira providência é determinar quais os fatores engendram este problema, que está em função de diversas variáveis, quem influenciam-se umas às outras. Por isto este é uma atividade difícil de ser realizada e nos deparamos, frequentemente com entraves. Refiro-me, por exemplo, a constatações difíceis de serem documentadas. O que fizemos aqui foi indicar alguns indícios que deflagram a invisibilização destes profissionais, com vistas a propor estratégias possíveis para a resolução deste problema. Fáz-se, então, necessária a humildade e a consciência de apresentar, como foi feito no decorrer deste texto, os limites que encontramos. Lembremo-nos das enormes dificuldades em adquirir documentação que, por exemplo, comprove detalhes sobre os últimos concursos públicos para os cargos de técnicos de palco, bem como diretrizes que norteem a ocupação desta vacância. Almejamos, com esta dissertação, ao apontar diversos caminhos investigativos possíveis, dando sempre ênfase ao fato de não ser o nosso objetivo esgotar as diversas discussões aludidas ao longo desta pesquisa.

O parco acervo bibliográfico sobre o Teatro Mineiro não aborda, ou refere-se vagamente, a Iluminação Cênica. Uma parte considerável dos programas de espetáculos da Cia. de Dança e do *Ballet* Jovem Palácio das Artes, além de espetáculos de formação e de formatura do então CEFAR (e outras mídias físicas ou digitais que valorizariam cada profissional envolvido, em cena e fora dela) não mencionam o nome de Jorge Luiz, ou não atribuem-lhe TODAS as funções que ele desempenhou em determinada produção.

Pudemos constatar que a invisibilização – e, por conseguinte, a devalorização – dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena, não é recente. Basta atentar para um caso clássico de invisibilização que ocorreu na década de 1940: trata-se do cenógrafo Tomás Santa Rosa.



Apesar de nosso objetivo ser estimular uma reflexão sobre o assunto – com vistas a resolver este problema –, não ser uma espécie de “investigação criminal”, pudemos destacar indícios, ou provas, de que esta desvalorização ocorre. Recordemos estes indícios (ou provas):

**Primeiro indício:** O vídeo documental dirigido por Chico Pelúcio (Grupo Galpão) e Rodolfo Magalhães conta com o depoimento de apenas um profissional da área técnica;

**Segundo indício:** As situações de subemprego e subcontratação<sup>165</sup> aos quais estes profissionais ficam expostos, conforme a análise feita no capítulo 3 desta dissertação;

**Terceiro indício:** Um profissional, como Jorge Luiz, que já é servidor efetivo da FCS na função de técnico de luz, mas não raramente é convidado a criar projetos de iluminação cênica para espetáculos da casa. Como a primeira função passa pela esfera dos protocolos político-administrativos, ela acaba se destacando mais, do ponto de vista oficial, que a segunda função, que poder-se-ia ser classificada como um “bico”, um *freelance*...

O **indício zero**<sup>166</sup>, conforme declaramos no capítulo 3, foi desmerecer o trabalho do brasileiro e afro paraibano Tomás Santa Rosa para exaltar o polonês Ziembinski e o italiano Gianni Ratto, tônica bastante comum quando se trata deste importante período do Teatro Brasileiro. Este indício evidencia e, ao mesmo tempo, exemplifica a invisibilização dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena.

Arrolamos então, durante este trabalho, diversos indícios de uma prática discriminatória que ocorre no universo nas artes cênicas e que precisa ser resolvido. Algumas iniciativas neste sentido já ocorrem, outras ainda não. Gostaríamos, então de

---

<sup>165</sup> Precisamos ressaltar o significado extremamente específico destes dois verbetes nesta dissertação. A **subcontratação**, como dissemos anteriormente, refere-se à contratação temporária de um profissional com conhecimento altamente específico, como no caso de um programador *demoving light*. O iluminador é contratado pela produção, solicita aluguel dos *movings* (caso o espaço não os tenha) e solicita, nesta ocasião, a subcontratação deste profissional específico.. Já a palavra **subemprego** refere-se a precariedade das condições de trabalho, relatada aqui e endossada por fatos relatados por Alves em sua pesquisa (2008; 2013). Em minha trajetória formativa e profissional, não raramente percebi situações que ferem os direitos do trabalhador: como as “viradas”; as contratações por tempo determinado, sem direito a férias, descanso semanal remunerado; décimo-terceiro salário, a não observância de uma quantidade-limite de horas trabalhadas por dia e por semana.

<sup>166</sup> Na Termodinâmica, a lei mais fundamental foi descoberta depois que a primeira e a segunda leis foram descobertas, descritas, testadas e estudadas. Por isso ela foi chamada de lei zero da Termodinâmica, da mesma maneira que chamamos a invisibilização de Santa Rosa de indício zero da invisibilização dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena. Apesar de eu ter me atentado à esta invisibilização no final do meu processo de pesquisa, este fato da História do Teatro Brasileiro parece-me um mal hábito que estimulou toda uma “invisibilização estrutural” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena.

conferir o devido mérito, neste momento, a uma **primeira iniciativa** com vistas a corrigir o problema da invisibilização dos profissionais dos bastidores: trata-se da tese de doutoramento de Tânia Mara Silva Meireles (2016). Ali a autora valorizou bastante o trabalho de Jorge Luiz, não só citando seu nome diversas vezes e relacionando-o às funções que ele desempenhava em cada obra, mas ela também sublinhava a caráter artístico, criativo, do trabalho de Jorge. (MEIRELES, 2016) Tânia Mara se refere, por exemplo, à publicação, no periódico *Você e a Dança*, dos diversos prêmios conquistados pela companhia, inclusive um de Melhor Iluminação, criada por Jorge. Sabemos que Patrícia Avellar foi quem cedeu a Tânia diversos dos programas de espetáculos da Cia. de Dança. O acervo pessoal de Avellar Zol também foi utilizado aqui a fim de identificar os programas em que o nome de Jorge Luiz foi mencionado, relacionando-o à(s) função(ões) que ele exercia em cada espetáculo. Pudemos perceber que, em certos programas, apesar de termos ciência de que Jorge foi um colaborador, seu nome não foi registrado. Reiteramos que a parceria entre Jorge e Patrícia, que se iniciou na Cia. de Dança, consolidou-se na criação *Pipiripau: o presépio de todos nós*. Com efeito, o que apresentamos aqui é, de alguma forma, a continuação do trabalho de Tânia.

A **segunda Iniciativa**, uma consequência da primeira, é, não resta dúvidas, mencionar os nomes de TODOS os profissionais envolvidos, em cena e nos bastidores dela, em TODAS as mídias (físicas e virtuais) que tenham como assunto determinado espetáculo.

Entretanto, **de todas as iniciativas**, aquela que nos parece **a mais elementar** está relacionada à Educação. Refletir sobre o âmbito formativo institucional em Iluminação Cênica, bem como viabilizar que melhorias ocorram neste segmento, são basilares para a correção de equívocos e melhoria nas condições de trabalho. Isso pois a Educação é a base dos bons atos. De fato, para combater maus hábitos – estruturais e estruturantes –, são necessárias iniciativas estruturais e estruturantes. Além do mais, abordagens educativas, além de formar artistas e técnicos, formam também um público, fundamental para que a encenação ocorra.

Durante a análise dos dados contidos nos documentos que analisamos, podemos concluir que Raul Belém Machado já valoriza os profissionais que trabalham nos bastidores da cena. Bem como Patrícia, Raul fazia questão de mencionar os nomes de todos os profissionais que trabalhavam numa determinada montagem.

Ao longo desta dissertação, com relação à formação, listamos a criação de novos cursos médio-técnico-artístico-profissionalizantes e a melhoria dos já existentes, além de refletir sobre a necessidade ou não de um curso superior em Iluminação Cênica, bem como pensar na possibilidade de se estabelecer as diretrizes para organizar uma linha de pesquisa neste segmento.

Mas voltemos agora aos fatores que engendrariam a invisibilização e a desvalorização dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena. Lembremo-nos da foto de Jorge Luiz apresentada na seção 5 do capítulo 3 deste trabalho (figura 37). Ele era um homem preto. Negro. De cor. Afrodescendente. Existiria, então, uma relação entre sua Etnia (somada à Cultura a ela inerente) e esta “invisibilização” (que poderia ser uma manifestação racista)? Sabemos muito bem da “estranheza” com a qual as pessoas constataam que uma pessoa negra ocupa um cargo de chefia, por exemplo. Uma mãe negra de um recém-nascido branco (pois o pai é branco) é tratada como a babá do neonato. As mídias jornalísticas oferecem-nos vastíssimo material sobre situações de racismo ou de injúria racial. Muitos questionam as políticas de cotas por não perceberem que este ato é o mínimo que pode ser feito pra atenuar mais de 350 anos de escravidão com impacto direto ou indireto sobre toda uma etnia. Há, não raramente, quem não consiga esconder a indignação por estar sob os cuidados de um médico cotista.

Jorge era bastante culto, dizem que falava alguns idiomas, e era considerado uma excelente referência, na FCS, em Iluminação Cênica de qualidade. Imaginemos um diretor de Teatro branco e cujos princípios de empatia já foram maculados com o chamado Racismo Estrutural<sup>167</sup>. Por ser negro, Jorge não poderia ser o diretor dos técnicos do Grande Teatro do Palácio das Artes?

O episódio O colono preto do *podcast* Projeto Querino (O COLONO PRETO, 2022), inicia-se com uma discussão entre prós e contras a política de cotas raciais para ingresso em cursos superiores de graduação e pós-graduação, sancionada pela então Presidente da República Federativa do Brasil. Nos causa profundo constrangimento escutar os argumentos absolutamente banais utilizados por uma estudante branca, a fim de endossar sua opinião contra as cotas. Este podcat, então, ocupa-se em elencar um

---

<sup>167</sup> Esta forma de racismo é chamada de “estrutural” pois está, justamente, na estrutura de uma sociedade. Este *modus vivendis* da sociedade brasileira, em que a etnia branca era considerada superior à preta (a palavra “superior” é utilizada aqui como um eufemismo, pois acreditava-se que negros não teriam, nem mesmo, “alma”), perdurou entre os séculos XVI e XIX. Este longo período de tempo sedimentou, banalizou e tornou corriqueiras as barbaridades com as quais certos brancos tratavam, e ainda tratam, uma pessoa negra.

“sem-número” de argumentos que endossem as políticas de cotas. A mais fundamental das informações e reflexões é aquela que aborda o racismo como uma espécie de legado. Os homens brancos de hoje, mesmo que não sejam racistas, colhem os frutos que seus ascendentes brancos racistas “plantaram”; da mesma forma que, os pretos de hoje, apesar de não termos<sup>168</sup> sido escravos (pelo menos não no sentido *stricto sensu*), precisamos exigir diariamente, e das mais variadas maneiras – igualdade, fraternidade e respeito. Precisamos exigir o óbvio, triste previsão de Berthold Brecht. Não faz sentido, portanto, a expressão “racismo reverso”. As diversas leis promulgadas antes daquela que garantia, enfim, uma TENTATIVA de igualdade de direitos, demonstram esta morosidade com a qual o tema é tratado, deflagrando um menor valor, uma menor importância. É um tema tão delicado, que a discriminação manifesta-se nas entrelinhas – e até mesmo nas “linhas” – do discurso, independente da vontade consciente do falante. É quando não foi propriamente você quem disse.. Porque a língua já diz, por si só. Ela tem este poder.

“Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos, quanto com a estética.” (ROUBINE, 1998, p. 17) A discussão proposta nesta dissertação parece ser tangenciada pelos paradigmas aos quais Roubine está se referindo no excerto acima. A discriminação<sup>169</sup> imposta às minorias talvez seja um dos fatores que estimula aquilo que chamei de fenômeno/processo de “invisibilização” dos profissionais que trabalham nos bastidores da cena.

Não ousaríamos, portanto, em afirmar ou descrever, reduzindo o fato ao nível do discurso, aquilo que Jorge passou por ter sido um cidadão preto de grande relevância para o ramo da Iluminação Cênica Mineira. Mas temos a certeza de que sua obra destacou-se, marcou época e começa a delinear-se aquilo que talvez teria sido a escola “Jorge Luiz” de sobre iluminação cênica, tamanho é o número de profissionais que aprenderam com este homem preto. E estes profissionais, aprendizes de Jorge, tornam-se, então, mestres, e transmitem a seus discípulos aquilo que lhes foi ensinado...

Embora esta discussão, que dialoga com a discriminação racial, seja capital no estudo de caso aqui realizado, ela apresenta limitações, pois definimos um recorte no

---

<sup>168</sup> Esta pesquisa, desenvolvida por um estudante preto e cotista, foi orientada por dois homens pretos, professores desta Universidade.

<sup>169</sup> Não nos esqueçamos que a palavra “discriminação” deriva do vocábulo discriminar, que significa, segundo o dicionário Michaelis online de Língua Portuguesa (MICHAELLIS, 2009), notar diferenças; diferenciar; colocar à parte, usando algum critério”; critério este sério e científico, ou pessoal, tendencioso e preconceituoso.

âmbito trabalhista. Portanto, de modo algum, pretendemos esgotar aqui este tipo de abordagem, pois ela se mostra insuficiente. Nosso objetivo em abordar o tema segundo este aspecto é estimular estudos futuros, que possam promover uma abordagem interseccional mais ampliada da sua questão tão complexa como esta.

Como já dissemos, Patrícia era uma entusiasta do trabalho de Jorge; não só como técnico, mas como artista; por isso fazia questão de creditá-lo nos programas dos espetáculos. Mas como esta logística que vai desde a criação do projeto gráfico até a impressão dos programas tramita por várias mãos, como já dissemos, nem sempre o nome dele aparecia. Pelo que pude constatar quando trabalhei com Patrícia Avellar durante o primeiro semestre de 2009, a iniciativa de visibilizar o trabalho de Jorge era uma atitude capital para ela. Infelizmente, algumas das mãos pelas quais um projeto gráfico de um espetáculo passa, não têm o mesmo cuidado que ela tinha (a ponto de ser dona de um farto acervo que encerra MUITO da História da FCS e do então CEFAR), tampouco sua formação, sua trajetória artístico-profissional e sua abnegação à arte-educação. Não por acaso, quando demonstrei a ela meu interesse em aprender sobre iluminação cênica, ela pronta e imediatamente encaminhou-me ao estágio no palco do Grande Teatro.

O Iluminador Cênico talvez seja ainda mais “invisível” que os outros partícipes nos bastidores do espetáculo. Isto porque, reiteramos, a Iluminação Cênica não tem razão de ser fora do espetáculo, além de ser o elemento mais imponderável da cena. (FIGUEIREDO 2007) A trilha sonora pode ser gravada, distribuída e vendida através de mídias físicas ou digitais. A cenografia fortalece sua importância através das bases teóricas e aspectos laborais da Arquitetura. Além da cenografia, a maquiagem, os adereços cênicos e os figurinos têm íntima relação com o ramo das Artes Visuais (ou Artes Plásticas).

Parece-nos que o início e a finalidade das coisas encerram-se na Educação. Mas aquela Educação Transformadora, e sustentada por fortes estruturas, como as malaguetas da fotografia abaixo:

**Figura 105 - Malagueta<sup>170</sup> do Teatro de Bolso SESC *Palladium*  
(Belo Horizonte/MG).  
Foto: Geraldo Octaviano.**



Fonte: Acervo pessoal de Geraldo Octaviano.

Mas por que é transformadora e sustentada como as malaguetas? Porque ela é fundamental para a edificação de uma sociedade. Tal qual os alicerces, a Educação deve, também, ser forte para sustentar todo o edifício.

O indivíduo passa de oprimido (FREIRE, 1987) a autônomo (FREIRE, 1997) quando ele aprende, através da criatividade e da transformação, na (re)invenção e na inquietude da busca, os saberes necessários à autonomia. Eduquemo-nos, então! Inicial e continuamente. Uns aos outros, uns com os outros. Tendo como vetores a consciência de classe e a mais genuína organização das massas em prol do bem comum. De cada cidadão trabalhador. (FREIRE, 1987; 1997)

Paulo Freire, o pensador brasileiro em Educação, parecer abordar, em suas reflexões, e conseqüentemente ter como um de seus mais importantes corolários, transformar o sujeito oprimido em sujeito autônomo. E considero que Jorge Luiz conseguiu essa transformação. O autodidata que se torna referência em iluminação cênica em Minas Gerais, trabalha em importantes trabalhos da FCS cada vez com mais frequência. Ocorre, ao longo do tempo e a cada trabalho que Jorge Luiz realizou, uma progressão em sua envergadura profissional e uma maior projeção de seu trabalho: junto à Cia. de Dança, ao então CEFAR ou nas óperas que mencionei aqui. Ocorre, então,

---

<sup>170</sup> A malagueta é uma estrutura cenotécnica metálica onde são amarrados, com nós especiais, as cordas que sustentam as varas de cenário e aquelas que levam os refletores.



uma progressão de importância e valor, que estimula a valorização e visibilização, atestando o grande artista e técnico que ele é – a ponto de ter sido mestre de diversos profissionais hoje atuantes no mercado, que tornaram-se mestres de outros pupilos, mantendo vivos os conhecimentos, as técnicas, as ideias, as maneiras de solucionar problemas, o dia a dia do trabalho num teatro de grandes dimensões, de fluxo intenso e indicado como um espaço para show, espetáculos ou eventos que atende às demandas das grandes produções, nacionais e estrangeiras.

Ao optar por fazer um estudo do caso de Jorge Luiz, nossa hipótese é que ele era invisibilizado: por ser negro, periférico e com baixo poder aquisitivo. Entretanto, foi possível aprender, durante o tratamento dos dados coletados – e através deles, que Jorge foi paulatinamente se “visibilizando”, e galgando um espaço que poucas minorias podem usufruir. Eu acredito que a profissão reponsável por “rasgar o véu que encobria a qualidade de seu trabalho. Não deve ter sido nada fácil chegar onde ele chegou. Basta de ter passado por diversos empecilhos, ele conseguiu projetar-se.

Todos estes inúmeros pequenos detalhes, cada fato, cada informação que até possa parecer irrelevante, cada programa de espetáculo, nas conversas de quem conviveu e trabalhou com ele, na relação entre Jorge Luiz e a FCS... Tudo isso atesta magnitude de seu trabalho, que conseguiu ser visibilizado apesar de tantas adversidades.

“Um bom cortineiro é aquele que consegue dobrar o tempo em que a plateia permanece aplaudindo o espetáculo.”

Raul Belém Machado (*apud* Marçal, 2022)

**Figura 106 - Jorge Luiz e um assistente sentados à mesa de iluminação.  
Imagem capturada de vídeo de Fabrício Mendes.**



Fonte: Acervo pessoal do autor.

*“O Jorge não era exigente com a produção executiva.  
Ele era exigente consigo mesmo.”*

*Simone Rangel*

*(Produtora executiva da Cia. de Dança Palácio das Artes  
entre 1996 e 2000, e do então CEFAR, de 2001 a 2017.)*

*“O Jorge era um cara do analógico!”*

*Átilla Gomes*

*(Técnico de luz, iluminador cênico e diretor técnico  
do Grande Teatro Palácio das Artes entre 2008 e 2011.*

*Hoje ele é técnico de luz do Grupo Corpo  
e responsável pela Coordenação Técnica da instituição,  
em parceria com Gabriel Pederneiras,  
em Belo Horizonte/MG).*

*“(...) mas ele trabalhava comigo,  
a gente trabalhou ali...  
na mesa, nós dois,*

*(...) Ai! Muito, muito bom!*

*Eu fico muito emocionada, sabia?! É a vida, né?!  
A gente ‘tá’ aqui, nesse Teatro, o Teatro da Vida (...).”*

*Patrícia Avellar Zol*

## REFERÊNCIAS

- ADDAP. **Associação dos Artistas Amigos da Praça**. Organização Social de Cultura. Disponível em: <<https://www.adaap.org.br/>>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- ALVES, Maria Aparecida. **O trabalho dos técnicos de palco no contexto de um teatro público: décadas de 1950 a 2000**. In: Revista Proa, nº 01, vol. 01, p. 190-227. São Paulo: UNICAMP, 2008.
- ALVES, Maria Aparecida. **Regulação e organização do trabalho dos técnicos de palco no campo da produção cultural**. In: Caderno CRH Salvador, v. 26, nº 69, p. 619-638, set/dez., 2013.
- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicole. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo/Campinas: Editora HUCITEC/Editora da UNICAMP, 1995.
- BELÉM MACHADO, Raul & FERNANDES, Telma. **Luz e cor**. Sabará: Oficina, Centro Técnico de Produções, FCS, 2009.
- BENEVIDES, Pedro Dultra. **Desenho de luz: um estudo sobre o uso da iluminação no palco**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- BENEVIDES, Pedro Dultra; TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva; e MOURA, Luiz Renato Moura. **Iluminação como componente curricular na graduação**. Salvador: Congresso 75 anos UFBA, 09 de dezembro de 2021. 19h. Vídeo. 56:19. [Live]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kfxrIy0nyoA&t=298s>>. Acesso em: 09 dez. 2022.
- BONFITTO, Matteo. **La Burla: Bibi Dória e Bruno Brandolino**. São Paulo, 09 jan 2023. *Facebook*: Sidnei Honório. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159805045077851&set=a.464354292850>>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- BRITO, Bonfim Liege Luciana. **A Iluminação Cênica no Teatro Contemporâneo: Um estudo de caso: Insônia, uma adaptação de Valsa n. 6, de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, PPGT/CLA/ UNIRIO. 2007.
- CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTRO, Carlos Henrique Silva de. **As culturas do Grupo Texto Livre: um estudo de viés etnográfico sob a ótica da complexidade**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- CHING, Francis D. K. **Diccionario visual de arquitectura**. Editorial Gustavo Gili: S.L.: Barcelona, 2015.

COACH, Stephanie R. 2012. **An ethnographic study of a developing virtual organization in education**. Tese (Doutorado em Educação) – Gevirtz Graduate School of Education, University of California, Santa Barbara.

COHEN, Renato. **Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade**. Sala Preta, v. 1, p. 105-112, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011>>. Acesso em: 30 set. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COLEÇÃO APLAUSO DANÇA. **Luis Arrieta: poeta do movimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA. **Espectáculo Romeu e Julieta**. Texto original: William Shakespeare. Direção: Harildo Déda, Cenografia e iluminação: Eduardo Tudella, Figurinos: Leonardo Teles, Trilha sonora: Luciano Bahia, Maquilagem: Elenco. Coordenação da produção executiva: André Luís. Equipe técnica: Bira Freitas (administração), Luís Alberto Gonçalves, Estéfano Ferreira e Robson Nery (técnicos de palco), George Cardoso (bilheteiro), Bruno Da Horta (apoio), Vera Lúcia e Isabela Peneluc (manutenção de limpeza). Teatro Martim Gonçalves, Salvador, 2016.

CORTELLA, Mário Sérgio. **Centenário Paulo Freire**. Palestra. 01:09:31. *Youtube. Colour*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-w6R5E9mpM>. Acesso em: 15 nov. 2022.

DÂNGELO, Jota. **Os tempos heroicos do Teatro em Minas**. São Paulo: Atheneu, 2009.

DEOLLI, Morrison. **Dramaturgia da luz**. Ipatinga: Seminaluz, 2008.

DIAS, José. **Teatro do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/qdownload/teatros-do-rio-do-seculo-xviii-ao-seculo-xx-jose-diaspdf-pdf-free.html>>. Acesso em: 02 out. 2022.

ENCONTRO CULTURA. Portal da Revista Encontro. Disponível em: <https://www.revistaencontro.com.br/canal/encontro-indica/2015/05/mario-nascimento-em-zhu.html>. Último acesso: 04/09/2022.

FALCI, Carlos Henrique & MUNIZ, Mariana de Lima e. **A eficácia da presença na cena contemporânea mediada pela tecnologia: o caso Play me**. *Visualidades, Goiânia*, v. 16, n. 2, p. 127-150, julho-dezembro, 2018.

FEDERICCI, Gabriel. **Haydée Bittencout: o esplendor do Teatro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FÉRAL, Josette. **Theatricality: The Specificity of Theatrical Language**, In.: BERMINGHAM, Ronald P. & FÉRAL, Josette. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Vol. 31, n. 2/3, The Johns Hopkins University Press, Issue 98/99, p. 94-108, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3685480?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

FIGUEIREDO, Laura Maria de. **Luz: a matéria pulsante da cena – Apontamentos didáticos e estudos de caso**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FONSECA, Jefferson da. **Trinta anos de luz; Boca de cena.** O Estado de Minas, 28/10/1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e terra, 1996.

FREIRE, Paulo. . **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **50 anos em 5 atos: exposição sensorial e imersiva celebra cinquentenário do Palácio das Artes.** Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/50-anos-em-5-atos-exposicao-sensorial-e-imersiva-celebra-cinquentenario-do-palacio-das-artes/>. Acesso em: 18 nov. 2021.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **A Fundação. Quem é quem.** Governo do Estado de Minas Gerais, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2021a. Disponível em: <<https://fcs.mg.gov.br/institucional/quem-e-quem/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **A Fundação. História.** Governo de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <<https://fcs.mg.gov.br/institucional/historia/>>. Acesso em: 06 ago. 2022.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Cefart: 30 anos em cena.** Secretaria do Estado de Cultura, Governo de Minas Gerais, 2016.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Plano de curso: Iluminador Cênico.** CEFART: Escola de Tecnologias da Cena, 2018.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Programa da apresentação da Big Band Palácio das Artes.** Grande Teatro Palácio das Artes: 31 de agosto. Secretaria do Estado de Cultura, Governo de Minas Gerais, 2009.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Programa da apresentação do Grande Espetáculo de Dança Pipiripau: o presépio de todos nós.** Grande Teatro Palácio das Artes: 19, 20, 21 e 22 de dezembro. Secretaria do Estado de Cultura, Governo de Minas Gerais, 2009a.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas na escola.** Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan/mar. 2006. Disponível em: <<http://escoladegestores.mec.gov.br/site/8-biblioteca/pdf/30405.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

GRAHAM, Katherine. **In the shadow of a dancer: light as dramaturgy.** In: Contemporary performance, Londres, 2018, vol.28, n. 2, p. 196-209. Disponível em: <[https://www.academia.edu/36844009/In\\_the\\_Shadow\\_of\\_a\\_Dancer\\_Light\\_as\\_Dramaturgy\\_in\\_Contemporary\\_Performance](https://www.academia.edu/36844009/In_the_Shadow_of_a_Dancer_Light_as_Dramaturgy_in_Contemporary_Performance)>. Acesso em: 05 abr. 2022.

GUINSBURG, Jacob & FERNANDES, Sílvia. **O pós-dramático: um conceito operativo?** Perspectiva Debates: São Paulo, 2017.

HAWRYLISZYN, Brayhan. **Palácio das Artes: 50 anos em 5 atos.** Coreia do Sul, EUA, Japão: Estúdio MIR, 2021. Disponível em: <<https://www.fcs.mg.gov.br/eventos/50-anos-em-5-atos-exposicao-sensorial-e-imersiva-celebra-cinquentenario-do-palacio-das-artes/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

HISSA, Cássio Eduardo Viana & MARQUEZ, Renata Moreira. **Rotina, ritmos e grafias da pesquisa**. In: Revista AR, Coronel Fabriciano, UnilesteMG, v.2, 2005, p.14-28.

ITAÚ. **Enciclopédia Itaú Cultural**. 2001. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 02 set. 2022.

JOHNSTONE, K. **IMPRO: improvisación y el teatro**. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

MARÇAL, Rodrigo. **Núcleo de pesquisa em Iluminação Cênica**. Primeiro encontro: 02/05/2022, às 19h. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2022.

MCCANDLESS, Stanley. **A method of lighting the stage**. New York: Theatre Arts Inc, 1947.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia. de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: movimentos de uma experiência artístico-pedagógica continuada [1971-2013]**. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

MENCARELLI, Fernando Antônio et al. **Corpos artísticos do Palácio das Artes: trajetórias e movimentos**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

MICHAELIS. **Dicionário online de português**. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Referências Curriculares Nacionais da Educação Profissional e Tecnológica de nível médio**. Brasília: Parâmetros Curriculares Nacionais, 2000.

MORENTE, Selma & FORTE, Célia. **Um bonde chamado desejo**. #PontoDocMF. Direção e montagem: Renata Sauda. Roteiro: Willians Mezzacapa. *Youtube, colour*, 08:30 min., 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qLcS9TI6jRM&t=29s>. Acesso em: 03 set 2022.

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MUNIZ, Mariana. **La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador**. Tese (Doutoral) – Universidad Alcalá de Henares, Universidade de Alcalá, Madrid, 2005.

NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas do. **Cenotecnia: a criação dos operários da cena**. São Paulo: Da ideia à luz, 27 de setembro de 2022. 19h. Vídeo. 02:14:26. [Live]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BdUk7Tag8ic&t=1787s>>. Acesso em: 27 set 2022.

NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas do. **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022a.



NOVAES, Beto. **Técnicos de palco de BH fazem curso de aperfeiçoamento no PA; Autodidata virou referência na cidade.** O Tempo, 19/11/1998.

NÚCLEO DE CRIAÇÃO ROSA ANTUÑA. **Programa da estreia no Brasil do espetáculo *A mulher que cuspiu a maçã*.** Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

O COLONO PRETO. **Projeto Quirino.** Episódio 04. *Podcast*. Locutor não informado. 53:09. Disponível em: <<https://projetoquirino.com.br/podcast-item/o-colono-preto/>>. Acesso em: 25 set. 2022.

PALÁCIO DAS ARTES MEMÓRIA. **Raul Belém Machado: o arquiteto da cena.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Fundação Clóvis Salgado, v. 1, nº 1, maio/junho, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice.. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice.. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente.** Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda./EDUFF, 2002.

PELÚCIO, Chico & MAGALHÃES, Rodolfo. **Primeiro sinal: a história do teatro em Belo Horizonte, dos primórdios até 1980.** Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura & Centro de pesquisa e memória do Teatro do Galpão Cine Horto, Youtube, cor. 1:27:00, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGG8O6mX92U>>. Acesso em: 24 out. 2022.

PITOMBO, Milena. **Criação de iluminação para espetáculos de improviso.** Salvador: Da ideia à luz, 06 de setembro de 2022. 19h. Vídeo. 01:46:27. [Live]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dqLxz7NEjfY&t=8s>>. Acesso em: 06 set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REIS, Glória & AVELLAR, Marcello Castilho. **Pátio dos Milagres: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva.** In.: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Volume 1. Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Kathrin N. **Estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Semânticas da iluminação.** In: Ouvirouver, n. 1, São Paulo, 2005.

- SILVA, Cassandra Ribeiro de O. e. **Metodologia e organização do projeto de pesquisa**. Fortaleza: CEFET-CE, 2004.
- SILVA, Natasha Kerolen Leite da Silva. **Diálogos de luz: a performance do iluminador e a performatividade da luz**. In: Urdimento, v. 1, n. 31, p. 178-196, abril, 2018.
- SILVA, Tiago Brandão da. **Trajetórias históricas: as múltiplas faces do afroparaibano Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956)**. XVII Encontro Estadual de História, ANPUH/PB, v. 17, n. 1, 2016.
- SIMÕES, Cibele Forjaz. **A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann**. In: Guinsburg & Fernandes. O pós-dramático: um conceito operativo? Perspectiva Debates: São Paulo, 2017.
- SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. **Gambiarras de luz: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- SP ESCOLA DE TEATRO. **Curso Técnico em Iluminação**. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/curso-tecnico/iluminacao>>. Acesso em: 04 set. 2022. 2022.
- SP ESCOLA DE TEATRO.. **História**. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/historia>>. Acesso em: 04 set. 2022. 2022a.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Iniciações S.A., 2018.
- TEDESCO, Nair. **Cia. de dança de Minas gerais: rumo ao 3º milênio**. In: Revista Você e a Dança. Ano 1, nº 9, novembro/dezembro, 1997. MTRº 5234.
- TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **A luz na gênese do espetáculo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/vwkqq/pdf/tudella-9788523218584.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2020.
- TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Design, cena e luz: anotações**. A(l)berto \$3, SP Escola de Teatro. São Paulo: SP Escola de Teatro, 2012.
- TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva.. **Diálogos da luz**. 06 de abril de 2021. Palestra ministrada em evento promovido pela C9 Iluminação. São Paulo: *Slides de Power Point* disponibilizados pelo palestrante, 2021.
- TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva.. **Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem**. In.: Urdimento, v. 1, n. 31, p. 78-94, abril, 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/324809498\\_Iluminação\\_cenica\\_e\\_estudos\\_academicos\\_teorica\\_praxis\\_e\\_imagem](https://www.researchgate.net/publication/324809498_Iluminação_cenica_e_estudos_academicos_teorica_praxis_e_imagem)>. Acesso em: 05 nov. 2020.
- VILELA, Caetano. **Dramaturgia da luz: um conceito operístico**. In: Scoladeteatro, 2016. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/03.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2021.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named desire**. Ney York: New American Library, 1947.

WILLIAMS, Tennessee; MILLER, Arthur. **Um bonde chamado desejo; A morte do caixeiro-viajante**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

UAI. **Portal de notícias**. Disponível em: <<https://soubh.uai.com.br/noticias/cultura/exposicao-50-anos-em-5-atos-celebra-cinquentenario-do-palacio-das-artes>>. 13/08/2021. Acesso em: 09 out. 2022.

UAI. **Portal de notícias**. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2019/08/07/noticia-e-mais,249891/amigos-dao-adeus-a-felicio-alves-o-magico-mi-neiro-da-cenografia.shtml>>. 07/08/2019. Acesso em 04 set 2022.

## ANEXOS

Anexo I - Resolução Complementar nº 01/2020, de 28 de maio de 2020 que regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG.

Anexo II - Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Profissional e Tecnológica (Ministério da Educação Brasileiro, 2000).

Anexo III - Grade curricular vigente do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

Anexo IV - Grade curricular vigente do curso de graduação em Engenharia Civil da UFMG.

Anexo V - Grade curricular do curso de *Lighting Design* da Universidade FUMEC, em Belo Horizonte/MG.

Anexo VI - Projeto de Lei nº 3.022/2021 (PL Dona Naná ou PL da Graxa).

Anexo VII - Lei nº 6.533 de 24/05/1978, que regulamenta as profissões e as funções dos artistas e técnicos em espetáculos de diversão.



**RESOLUÇÃO COMPLEMENTAR Nº 01/2020, DE 28 DE MAIO DE 2020**

*Regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG.*

O CONSELHO UNIVERSITÁRIO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, no uso de suas atribuições estatutárias e regimentais, considerando o art. 66 da Lei nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, bem como a decisão tomada pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE), em 6 de agosto de 2019, e o Parecer da Comissão de Legislação nº 18/2019, resolve:

Art. 1º Regular o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG.

Art. 2º O título de Notório Saber poderá ser concedido pela UFMG a pessoas com alta qualificação, nos termos do art. 3º, cuja contribuição seja reconhecidamente significativa e socialmente relevante.

Parágrafo único. O título de Notório Saber somente pode ser conferido nas áreas de conhecimento ou áreas afins nas quais a UFMG mantém curso de doutorado devidamente reconhecido.

Art. 3º Poderão ser reconhecidos, para efeito desta Resolução, saberes acadêmicos, científicos, artísticos e culturais já presentes da Universidade, e de outras tradições científicas e artísticas e culturais, tais como indígenas, afro-brasileiros, quilombolas, das culturas populares e demais tradições.

Art. 4º O reconhecimento de Notório Saber objetiva atribuir titulação acadêmica, em nível de Doutorado.

Art. 5º O reconhecimento de Notório Saber deverá ser proposto à Câmara de Pós-Graduação do CEPE, por iniciativa de um Colegiado de Curso de Pós-Graduação.

Art. 6º O pedido de reconhecimento de Notório Saber deverá ser instruído com os seguintes documentos do indicado, para fins da comprovação de sua contribuição ao desenvolvimento do seu campo de saber:

a) memorial descritivo escrito, analítico e crítico das atividades desenvolvidas pelo indicado, abrangendo sua biografia e, no mínimo, 20 (vinte) anos de atuação na área do pedido de reconhecimento, que justifique tratar-se de merecedor de Notório Saber, devidamente comprovado por documentação escrita, filmica, jornalística, sonora, visual, audiovisual, fotográfica, englobando também correspondências, diários, testemunhos, relatos, portfólio, dentre outros;

b) cópia dos diplomas, históricos escolares, títulos acadêmicos e profissionais, comprovações de prêmios, declarações, certificados, dentre outros, quando houver.

Art. 7º A avaliação do pedido de reconhecimento de Notório Saber caberá a uma Comissão de Avaliação de Mérito, com a finalidade de proceder à análise do mérito do indicado.

§ 1º A Comissão de Avaliação de Mérito deverá apresentar, no prazo de 90 (noventa) dias, parecer conclusivo fundamentado para subsidiar a decisão da Câmara de Pós-Graduação.



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

§ 2º A Comissão de Avaliação de Mérito, indicada pela Câmara de Pós-Graduação, será integrada por 5 (cinco) membros docentes, todos com o grau de Doutor da área de conhecimento do notório saber ou equivalente, dos quais, no mínimo, 2 (dois) serão docentes externos à UFMG, sendo os membros restantes docentes do quadro permanente da UFMG.

§ 3º A Comissão de Avaliação de Mérito poderá solicitar consultorias específicas e requerer complementação de informações e documentos.

Art. 8º No caso de aprovação pela Câmara de Pós-Graduação, do Parecer conclusivo fundamentado favorável da Comissão de Avaliação de Mérito, a documentação será encaminhada ao CEPE para deliberação.

Art. 9º Compete ao CEPE decidir, mediante o voto favorável de, no mínimo, 2/3 (dois terços) de seus membros, pelo reconhecimento do Notório Saber do indicado.

Art. 10. O diploma referente ao título de Notório Saber no âmbito da UFMG, na área do saber correspondente, assinado pelo(a) Reitor(a), será expedido pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PRPG) e registrado no Departamento de Registro e Controle Acadêmico (DRCA).

Art. 11. Revogam-se as disposições contrárias, em especial o art. 118 do Regimento Geral da UFMG, publicado no Diário Oficial da União em 30 de julho de 1990 (Resolução nº 12/90 do Conselho Universitário, de 17/05/1990).

Art. 12. A presente Resolução Complementar entra em vigor na data de sua publicação no Boletim Informativo da UFMG.

Professora Sandra Regina Goulart Almeida  
Presidente do Conselho Universitário

# DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO

Publicado em: 06/01/2021 | Edição: 3 | Seção: 1 | Página: 19

Órgão: Ministério da Educação/Conselho Nacional de Educação

## RESOLUÇÃO CNE/CP Nº 1, DE 5 DE JANEIRO DE 2021

Define as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Profissional e Tecnológica.

A Presidente do Conselho Nacional de Educação, de conformidade com o disposto nas alíneas "b" e "d" do Art. 7º, na alínea "c" do § 1º e na alínea "c" do § 2º do art. 9º da Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961, com redação dada pela Lei nº 9.131, de 24 de novembro de 1995; no § 1º do art. 8º, nos incisos IV e VII e no § 1º do art. 9º, no art. 36, nos arts. 36-A a 36-D, nos arts. 39 a 57, nos arts. 80 e 81 e no art. 90 da Lei nº 9.394, de 20 de novembro de 1996 (LDB); no Decreto nº 5.154, de 23 de julho de 2004, alterado pelo Decreto nº 8.268, de 18 de junho de 2014, e com fundamento no Parecer CNE/CP nº 17/2020, homologado pela Portaria MEC nº 1.097, de 31 de dezembro de 2020, publicada no DOU de 4 de janeiro de 2021, Seção 1, pág. 45, resolve:

### CAPÍTULO I

#### DAS DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 1º A presente Resolução define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional e Tecnológica.

Parágrafo único. Para os fins desta Resolução, entende-se por Diretriz o conjunto articulado de princípios e critérios a serem observados pelos sistemas de ensino e pelas instituições e redes de ensino públicas e privadas, na organização, no planejamento, no desenvolvimento e na avaliação da Educação Profissional e Tecnológica, presencial e a distância.

Art. 2º A Educação Profissional e Tecnológica é modalidade educacional que perpassa todos os níveis da educação nacional, integrada às demais modalidades de educação e às dimensões do trabalho, da ciência, da cultura e da tecnologia, organizada por eixos tecnológicos, em consonância com a estrutura sócio-ocupacional do trabalho e as exigências da formação profissional nos diferentes níveis de desenvolvimento, observadas as leis e normas vigentes.

### CAPÍTULO II

#### DOS PRINCÍPIOS NORTEADORES

Art. 3º São princípios da Educação Profissional e Tecnológica:

I - articulação com o setor produtivo para a construção coerente de itinerários formativos, com vista ao preparo para o exercício das profissões operacionais, técnicas e tecnológicas, na perspectiva da inserção laboral dos estudantes;

II - respeito ao princípio constitucional do pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas;

III - respeito aos valores estéticos, políticos e éticos da educação nacional, na perspectiva do pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho;

IV - centralidade do trabalho assumido como princípio educativo e base para a organização curricular, visando à construção de competências profissionais, em seus objetivos, conteúdos e estratégias de ensino e aprendizagem, na perspectiva de sua integração com a ciência, a cultura e a tecnologia;

V - estímulo à adoção da pesquisa como princípio pedagógico presente em um processo formativo voltado para um mundo permanentemente em transformação, integrando saberes cognitivos e socioemocionais, tanto para a produção do conhecimento, da cultura e da tecnologia, quanto para o desenvolvimento do trabalho e da intervenção que promova impacto social;



VI - a tecnologia, enquanto expressão das distintas formas de aplicação das bases científicas, como fio condutor dos saberes essenciais para o desempenho de diferentes funções no setor produtivo;

VII - indissociabilidade entre educação e prática social, bem como entre saberes e fazeres no processo de ensino e aprendizagem, considerando-se a historicidade do conhecimento, valorizando os sujeitos do processo e as metodologias ativas e inovadoras de aprendizagem centradas nos estudantes;

VIII - interdisciplinaridade assegurada no planejamento curricular e na prática pedagógica, visando à superação da fragmentação de conhecimentos e da segmentação e descontextualização curricular;

IX - utilização de estratégias educacionais que permitam a contextualização, a flexibilização e a interdisciplinaridade, favoráveis à compreensão de significados, garantindo a indissociabilidade entre a teoria e a prática profissional em todo o processo de ensino e aprendizagem;

X - articulação com o desenvolvimento socioeconômico e os arranjos produtivos locais;

XI - observância às necessidades específicas das pessoas com deficiência, Transtorno do Espectro Autista (TEA) e altas habilidades ou superdotação, gerando oportunidade de participação plena e efetiva em igualdade de condições no processo educacional e na sociedade;

XII - observância da condição das pessoas em regime de acolhimento ou internação e em regime de privação de liberdade, de maneira que possam ter acesso às ofertas educacionais, para o desenvolvimento de competências profissionais para o trabalho;

XIII - reconhecimento das identidades de gênero e étnico-raciais, assim como dos povos indígenas, quilombolas, populações do campo, imigrantes e itinerantes;

XIV - reconhecimento das diferentes formas de produção, dos processos de trabalho e das culturas a elas subjacentes, requerendo formas de ação diferenciadas;

XV - autonomia e flexibilidade na construção de itinerários formativos profissionais diversificados e atualizados, segundo interesses dos sujeitos, a relevância para o contexto local e as possibilidades de oferta das instituições e redes que oferecem Educação Profissional e Tecnológica, em consonância com seus respectivos projetos pedagógicos;

XVI - identidade dos perfis profissionais de conclusão de curso, que contemplem as competências profissionais requeridas pela natureza do trabalho, pelo desenvolvimento tecnológico e pelas demandas sociais, econômicas e ambientais;

XVII - autonomia da instituição educacional na concepção, elaboração, execução, avaliação e revisão do seu Projeto Político Pedagógico (PPP), construído como instrumento de referência de trabalho da comunidade escolar, respeitadas a legislação e as normas educacionais, estas Diretrizes Curriculares Nacionais e as Diretrizes complementares de cada sistema de ensino;

XVIII - fortalecimento das estratégias de colaboração entre os ofertantes de Educação Profissional e Tecnológica, visando ao maior alcance e à efetividade dos processos de ensino-aprendizagem, contribuindo para a empregabilidade dos egressos; e

XIX - promoção da inovação em todas as suas vertentes, especialmente a tecnológica, a social e a de processos, de maneira incremental e operativa.

### CAPÍTULO III

#### DA ORGANIZAÇÃO E FUNCIONAMENTO

Art. 4º A Educação Profissional e Tecnológica, com base no § 2º do art. 39 da LDB e no Decreto nº 5.154/2004, é desenvolvida por meio de cursos e programas de:

I - qualificação profissional, inclusive a formação inicial e a formação continuada de trabalhadores;

II - Educação Profissional Técnica de Nível Médio, incluindo saídas intermediárias de qualificação profissional técnica e cursos de especialização profissional técnica; e

III - Educação Profissional Tecnológica, de graduação e de pós-graduação, incluindo saídas intermediárias de qualificação profissional tecnológica, cursos de especialização profissional tecnológica e programas de Mestrado e Doutorado profissional.

Art. 5º Os cursos de Educação Profissional e Tecnológica podem ser organizados por itinerários formativos, observadas as orientações oriundas dos eixos tecnológicos.

§ 1º Os eixos tecnológicos deverão observar as distintas segmentações tecnológicas abrangidas, de forma a promover orientações específicas que sejam capazes de orientar as tecnologias contempladas em cada uma das distintas áreas tecnológicas identificadas.

§ 2º A não identificação de distintas áreas tecnológicas preservará as mesmas orientações dos eixos tecnológicos.

§ 3º O Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) e o Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia (CNCST) orientam a organização dos cursos dando visibilidade às ofertas de Educação Profissional e Tecnológica.

§ 4º O itinerário formativo deve contemplar a articulação de cursos e programas, configurando trajetória educacional consistente e programada, a partir de:

- I - estudos sobre os itinerários de profissionalização praticados no mundo do trabalho;
- II - estrutura sócio-ocupacional da área de atuação profissional; e
- III - fundamentos científico-tecnológicos dos processos produtivos de bens ou serviços.

§ 5º Entende-se por itinerário formativo na Educação Profissional e Tecnológica o conjunto de unidades curriculares, etapas ou módulos que compõem a sua organização em eixos tecnológicos e respectiva área tecnológica, podendo ser:

I - propiciado internamente em um mesmo curso, mediante sucessão de unidades curriculares, etapas ou módulos com terminalidade ocupacional;

II - propiciado pela instituição educacional, mas construído horizontalmente pelo estudante, mediante unidades curriculares, etapas ou módulos de cursos diferentes de um mesmo eixo tecnológico e respectiva área tecnológica; e

III - construído verticalmente pelo estudante, propiciado ou não por instituição educacional, mediante sucessão progressiva de cursos ou certificações obtidas por avaliação e por reconhecimento de competências, desde a formação inicial até a pós-graduação tecnológica.

§ 6º Os itinerários formativos profissionais devem possibilitar um contínuo e articulado aproveitamento de estudos e de experiências profissionais devidamente avaliadas, reconhecidas e certificadas por instituições e redes de Educação Profissional e Tecnológica, criadas nos termos da legislação vigente.

§ 7º Os itinerários formativos profissionais podem ocorrer dentro de um curso, de uma área tecnológica ou de um eixo tecnológico, de modo a favorecer a verticalização da formação na Educação Profissional e Tecnológica, possibilitando, quando possível, diferentes percursos formativos, incluindo programas de aprendizagem profissional, observada a legislação trabalhista pertinente.

§ 8º Entende-se por eixo tecnológico a estrutura de organização da Educação Profissional e Tecnológica, considerando as diferentes matrizes tecnológicas nele existentes, por meio das quais são promovidos os agrupamentos de cursos, levando em consideração os fundamentos científicos que as sustentam, de forma a orientar o Projeto Pedagógico do Curso (PPC), identificando o conjunto de conhecimentos, habilidades, atitudes, valores e emoções que devem orientar e integrar a organização curricular, dando identidade aos respectivos perfis profissionais.

Art. 6º A Educação Profissional e Tecnológica pode se desenvolver em articulação com as etapas e as modalidades da Educação Básica, bem como da Educação Superior ou por diferentes estratégias de formação continuada, em instituições devidamente credenciadas para sua oferta ou no ambiente de trabalho.

Art. 7º Os cursos de Educação Profissional e Tecnológica se referenciam em eixos tecnológicos e suas respectivas áreas tecnológicas, quando identificadas, possibilitando a construção de itinerários formativos flexíveis, diversificados e atualizados, segundo interesses dos sujeitos, conforme a relevância para o contexto local e as reais possibilidades das instituições e redes de ensino públicas e privadas, visando ao desenvolvimento de competências para o exercício da cidadania e específicas para o exercício profissional competente, na perspectiva do desenvolvimento sustentável.

§ 1º A identificação de diferentes áreas tecnológicas no âmbito dos respectivos eixos tecnológicos deve garantir a expressão das diferentes segmentações que dão identidade às funções de um setor de produção de bens e serviços, contemplando finalidades, objetos e processos de produção e de prestação de serviços.

§ 2º As áreas tecnológicas identificadas em cada eixo tecnológico deverão promover orientações específicas, indicando condições e critérios para definição de carga horária e de percentuais possíveis para as unidades curriculares, etapas ou módulos flexíveis, etapas presenciais e a distância na Educação Profissional Técnica de Nível Médio e na Educação Profissional Tecnológica de Nível Superior.

§ 3º Para os fins desta Resolução, entende-se por competência profissional a capacidade pessoal de mobilizar, articular, integrar e colocar em ação conhecimentos, habilidades, atitudes, valores e emoções que permitam responder intencionalmente, com suficiente autonomia intelectual e consciência crítica, aos desafios do mundo do trabalho.

§ 4º Cabe ao Conselho Nacional de Educação (CNE), em articulação com o Ministério da Educação (MEC), ouvidos os respectivos sistemas de ensino, as instituições e redes especializadas em Educação Profissional e Tecnológica e os segmentos representativos da sociedade e do mundo do trabalho, definir normas gerais para orientar a estruturação dos eixos tecnológicos, incorporando as diferentes áreas tecnológicas que se fizerem necessárias.

Art. 8º São critérios para o planejamento e a organização de cursos de Educação Profissional e Tecnológica:

I - atendimento às demandas socioeconômico ambientais dos cidadãos e do mundo do trabalho;

II - conciliação das demandas identificadas com a vocação e a capacidade da instituição ou rede de ensino, considerando as reais condições de viabilização da proposta pedagógica;

III - possibilidade de organização curricular segundo itinerários formativos profissionais, em função da estrutura sócio-ocupacional e tecnológica consonantes com políticas públicas indutoras e arranjos socioprodutivos e culturais locais;

IV - identificação de perfil profissional de conclusão próprio para cada curso, que objetive garantir o pleno desenvolvimento das competências profissionais e pessoais requeridas pela natureza do trabalho, em condições de responder, com originalidade e criatividade, aos constantes e novos desafios da vida cidadã e profissional;

V - incentivo ao uso de recursos tecnológicos e recursos educacionais digitais abertos no planejamento dos cursos como mediação do processo de ensino e de aprendizagem centrados no estudante;

VI - aproximação entre empresas e instituições de Educação Profissional e Tecnológica, com vista a viabilizar estratégias de aprendizagem que insiram os estudantes na realidade do mundo do trabalho; e

VII - observação da integralidade de ocupações reconhecidas pelo setor produtivo, tendo como referência a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e o acervo de cursos apresentados nos Catálogos Nacionais de Cursos Técnicos e de Cursos Superiores de Tecnologia.

Art. 9º O Ministério da Educação, em regime de colaboração com os sistemas de ensino e as instituições e redes de Educação Profissional e Tecnológica, observada a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e a dinâmica do mundo do trabalho, deve manter atualizado o CNCT e o CNCST, de modo a orientar na organização dos cursos e dar visibilidade às ofertas em Educação Profissional e Tecnológica.



Art. 10. As instituições e redes que oferecem Educação Profissional e Tecnológica podem ofertar cursos experimentais que não constem no CNCT e no CNCST ou em instrumentos correspondentes que venham substituí-los, desde que:

I - sejam devidamente autorizados pelos órgãos próprios dos respectivos sistemas de ensino;

II - informem esta condição de cursos experimentais aos candidatos a esses cursos;

III - submetam esses cursos à avaliação e reconhecimento pelo respectivo sistema de ensino no prazo de 3 (três) anos, no caso dos cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio, contados da data da sua oferta inicial, e no prazo de 6 (seis) anos para os Cursos Superiores de Tecnologia;

IV - após o reconhecimento, sejam encaminhados para a inclusão no CNCT ou no CNCST, de modo a orientar na organização dos cursos e dar visibilidade às ofertas de Educação Profissional e Tecnológica; e

V - definam, junto aos órgãos próprios do respectivo sistema de ensino, as regras de transição para a descontinuidade dos cursos implantados como experimentais e não reconhecidos, dentro do prazo máximo estabelecido.

Art. 11. O Ministério da Educação, em regime de colaboração com os sistemas de ensino, deve dar publicidade permanente em seu portal à relação dos cursos experimentais autorizados e em funcionamento.

§ 1º Caberá ao Conselho Nacional de Educação, por demanda das instituições ou redes de Educação Profissional e Tecnológica, do Ministério da Educação ou de órgãos próprios dos sistemas de ensino, manifestar-se sobre possíveis divergências quanto à descontinuidade dos cursos experimentais desenvolvidos.

§ 2º O Ministério da Educação poderá recomendar a readequação de cursos experimentais técnico ou superior de tecnologia, de modo a enquadrá-los em cursos já constantes no CNCT ou CNCST.

#### CAPÍTULO IV

#### DA QUALIFICAÇÃO PROFISSIONAL, INCLUÍDA A FORMAÇÃO INICIAL

Art. 12. Os cursos de qualificação profissional, incluída a formação inicial de trabalhadores, deverão desenvolver competências profissionais devidamente identificadas no perfil profissional de conclusão, que sejam necessárias ao exercício de uma ocupação com identidade reconhecida no mundo do trabalho, consideradas as orientações dos respectivos Sistemas de Ensino e a CBO.

§ 1º Os cursos de qualificação profissional, considerando a aprendizagem profissional, respondem à comprovação da necessidade de formação metódica para o exercício das ocupações profissionais a que se referem, excetuadas as simples instruções de serviço.

§ 2º Os cursos de qualificação profissional podem também abarcar saídas intermediárias dos Cursos Técnicos de Nível Médio (qualificação profissional técnica) e dos cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação (qualificação profissional tecnológica), devidamente reconhecidas pelo mercado de trabalho e identificadas na CBO.

§ 3º Os cursos de qualificação profissional devem ser organizados na perspectiva de itinerário formativo profissional e tecnológico, com vista a possibilitar o aproveitamento das competências desenvolvidas para a continuidade de estudos.

§ 4º Os cursos de qualificação profissional devem observar as normas gerais da Educação Profissional e Tecnológica na organização de sua oferta e, quando se tratar de aprendizagem profissional, além destas Diretrizes, considerar as normas específicas.

§ 5º A oferta de qualificação profissional pode se dar de forma articulada com a Educação de Jovens e Adultos (EJA).

§ 6º A qualificação profissional pode contemplar programas de aprendizagem profissional, observadas, além destas Diretrizes, as denominações das ocupações na CBO e a legislação específica pertinente.

§ 7º Cabe às instituições e redes de ensino que oferecem Educação Profissional registrar, sob sua responsabilidade, os certificados emitidos nos termos da legislação e normas vigentes.

Art. 13. A estruturação de cursos de qualificação profissional deve considerar, no mínimo, os seguintes elementos para sua oferta:

- I - identificação do curso;
- II - justificativa e objetivos;
- III - requisitos e formas de acesso;
- IV - perfil profissional de conclusão;
- V - organização curricular;
- VI - critérios de aproveitamento de conhecimentos e experiências anteriores;
- VII - critérios e procedimentos de avaliação da aprendizagem;
- VIII - biblioteca, instalações, equipamentos e laboratórios;
- IX - perfil de professores, instrutores e técnicos; e
- X - certificados a serem emitidos.

Art. 14. A formação inicial para o trabalho poderá compreender a oferta de cursos e programas especiais de capacitação profissional, de duração variável, abertos à comunidade e condicionada a matrícula à capacidade de aproveitamento do estudante, sem exigência de vinculação a nível formal de escolaridade ou ao perfil profissional de conclusão de uma determinada ocupação, voltados para o desenvolvimento de saberes instrumentais relacionados ao mundo do trabalho, na perspectiva da geração de trabalho e renda.

Parágrafo único. Para esses cursos e programas especiais abertos à comunidade e estruturados nos termos do art. 42 da LDB, caberá às entidades ofertantes definir critérios para o processo seletivo e para o aproveitamento de estudos, quando couber.

## CAPÍTULO V

### DA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO

Art. 15. A Educação Profissional Técnica de Nível Médio abrange:

- I - habilitação profissional técnica, relacionada ao curso técnico;
- II - qualificação profissional técnica, como etapa com terminalidade de curso técnico; e
- III - especialização profissional técnica, na perspectiva da formação continuada.

§ 1º Os cursos técnicos devem desenvolver competências profissionais de nível tático e específico relacionadas às áreas tecnológicas identificadas nos respectivos eixos tecnológicos.

§ 2º A qualificação profissional como parte integrante do itinerário da formação técnica e profissional do Ensino Médio será ofertada por meio de um ou mais cursos de qualificação profissional, nos termos das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (DCNEM), desde que articulados entre si, que compreendam saídas intermediárias reconhecidas pelo mercado de trabalho.

## CAPÍTULO VI

### DA ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO

Art. 16. Os cursos técnicos serão desenvolvidos nas formas integrada, concomitante ou subsequente ao Ensino Médio, assim caracterizadas:

I - integrada, ofertada somente a quem já tenha concluído o Ensino Fundamental, com matrícula única na mesma instituição, de modo a conduzir o estudante à habilitação profissional técnica ao mesmo tempo em que conclui a última etapa da Educação Básica;

II - concomitante, ofertada a quem ingressa no Ensino Médio ou já o esteja cursando, efetuando-se matrículas distintas para cada curso, aproveitando oportunidades educacionais disponíveis, seja em unidades de ensino da mesma instituição ou em distintas instituições e redes de ensino;

III - concomitante intercomplementar, desenvolvida simultaneamente em distintas instituições ou redes de ensino, mas integrada no conteúdo, mediante a ação de convênio ou acordo de intercomplementaridade, para a execução de projeto pedagógico unificado; e

IV - subsequente, desenvolvida em cursos destinados exclusivamente a quem já tenha concluído o Ensino Médio.

§ 1º A habilitação profissional técnica, como uma das possibilidades de composição do itinerário da formação técnico e profissional no Ensino Médio, pode ser desenvolvida nas formas previstas nos incisos, I, II e III deste artigo.

§ 2º Os cursos desenvolvidos nas formas dos incisos I e III deste artigo, além dos objetivos da Educação Profissional e Tecnológica, devem observar as finalidades do Ensino Médio, suas respectivas Diretrizes Curriculares Nacionais e outras Diretrizes correlatas definidas pelo Conselho Nacional de Educação, em especial os referentes à Base Nacional Comum Curricular (BNCC), bem como normas complementares dos respectivos sistemas de ensino.

§ 3º A critério dos sistemas de ensino, observadas as DCNEM, a oferta do itinerário da formação técnica e profissional deve considerar a inclusão de vivências práticas de trabalho, constante de carga horária específica, no setor produtivo ou em ambientes de simulação, estabelecendo parcerias e fazendo uso, quando aplicável, de instrumentos estabelecidos pela legislação sobre aprendizagem profissional.

§ 4º Na oferta dos cursos na forma dos incisos II e IV, caso o diagnóstico avaliativo evidencie necessidade, devem ser introduzidos conhecimentos e habilidades inerentes à Educação Básica, para complementação e atualização de estudos, garantindo, assim, o pleno desenvolvimento do perfil profissional de conclusão.

Art. 17. A oferta de curso técnico, em quaisquer das formas, deve ser precedida do correspondente credenciamento da unidade educacional e de autorização do curso pelo órgão competente do respectivo sistema de ensino.

Art. 18. A oferta de cursos técnicos para os que não concluíram o Ensino Médio na idade considerada adequada pode se dar de forma articulada com a EJA.

Art. 19. O curso de especialização profissional técnica, enquanto formação continuada, somente poderá ser ofertado por instituição de ensino devidamente credenciada e vinculada a um curso técnico correspondente devidamente autorizado.

Art. 20. A estruturação dos cursos da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, observados os princípios expressos no art. 3º, deve ainda considerar:

I - a composição de uma base tecnológica que contemple métodos, técnicas, ferramentas e outros elementos das tecnologias relativas ao curso em questão;

II - os elementos que caracterizam as áreas tecnológicas identificadas no eixo tecnológico ao qual corresponde o curso, compreendendo as tecnologias e os fundamentos científicos, sociais, organizacionais, econômicos, políticos, culturais, ambientais, estéticos e éticos que as alicerçam e a sua contextualização no setor produtivo;

III - a necessidade de atualização permanente da organização curricular dos cursos, estruturada com fundamento em estudos prospectivos, pesquisas, dados, articulação com os setores produtivos e outras fontes de informações associadas;

IV - a pertinência, a coerência, a coesão e a consistência de conteúdos, articulados do ponto de vista do trabalho assumido como princípio educativo, contemplando as necessárias bases conceituais e metodológicas;

V - o diálogo com diversos campos do trabalho, da ciência, da cultura e da tecnologia, como referências fundamentais de sua formação;

VI - os elementos essenciais para compreender e discutir as relações sociais de produção e de trabalho, bem como as especificidades históricas nas sociedades contemporâneas;

VII - os saberes exigidos para exercer sua profissão com competência, idoneidade intelectual e tecnológica, autonomia e responsabilidade, orientados por princípios éticos, estéticos e políticos, bem como compromissos com a construção de uma sociedade democrática, justa e solidária;

VIII - o domínio intelectual das tecnologias pertinentes aos eixos tecnológicos e às áreas tecnológicas contempladas no curso, de modo a permitir progressivo desenvolvimento profissional e de aprendizagem, promovendo a capacidade permanente de mobilização, articulação e integração de

conhecimentos, habilidades, atitudes, valores e emoções, indispensáveis para a constituição de novas competências profissionais com autonomia intelectual e espírito crítico;

IX - a instrumentalização de cada habilitação profissional e respectivos itinerários formativos, por meio da vivência de diferentes situações práticas de estudo e de trabalho; e

X - os fundamentos aplicados ao curso específico, relacionados ao empreendedorismo, cooperativismo, trabalho em equipe, tecnologia da informação, gestão de pessoas, legislação trabalhista, ética profissional, meio ambiente, segurança do trabalho, inovação e iniciação científica.

§ 1º Quando o curso de que trata o caput for oferecido na forma integrada ou na forma concomitante intercomplementar ao Ensino Médio devem ser consideradas as aprendizagens essenciais da BNCC do Ensino Médio, asseguradas aos estudantes como compromisso ético em relação ao desenvolvimento de conhecimentos, expressos em termos de conceitos e procedimentos, de habilidades, expressas em práticas cognitivas, profissionais e socioemocionais, bem como de atitudes, valores e emoções, que os coloquem em condições efetivas de propiciar que esses saberes sejam continuamente mobilizados, articulados e integrados, expressando-se em competências profissionais essenciais para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania no mundo do trabalho e na prática social.

§ 2º As competências socioemocionais como parte integrante das competências requeridas pelo perfil profissional de conclusão podem ser entendidas como um conjunto de estratégias ou ações que potencializam não só o autoconhecimento, mas também a comunicação efetiva e o relacionamento interpessoal, sendo que entre estas estratégias destacam-se a assertividade, a regulação emocional e a resolução de problemas, constituindo-se como competências que promovem a otimização da interação que o indivíduo estabelece com os outros ou com o meio em geral.

Art. 21. O currículo, contemplado no PPC e com base no princípio do pluralismo de ideias e concepções pedagógicas, é prerrogativa e responsabilidade de cada instituição e rede de ensino pública ou privada, nos termos de seu PPC, observada a legislação e as normas vigentes, em especial o disposto nestas Diretrizes Curriculares Nacionais, no CNCT ou instrumento correspondente que venha substituí-lo e em normas complementares definidas pelos respectivos sistemas de ensino.

Art. 22. As instituições de ensino devem formular e implantar, coletiva e participativamente, com base nos incisos I, dos arts. 12 e 13 da LDB, suas correspondentes propostas pedagógicas.

Art. 23. O planejamento curricular fundamenta-se no compromisso ético da instituição e rede de ensino em relação à concretização da identidade do perfil profissional de conclusão do curso, o qual é definido pela explicitação dos conhecimentos, habilidades, atitudes, valores e emoções, compreendidos nas competências profissionais e pessoais, que devem ser garantidos ao final de cada habilitação profissional técnica e das respectivas saídas intermediárias correspondentes às etapas de qualificação profissional técnica, e da especialização profissional técnica, que compõem o correspondente itinerário formativo do curso técnico de nível médio.

Parágrafo único. Quando se tratar de profissões regulamentadas, o perfil profissional de conclusão deve considerar e contemplar as atribuições funcionais previstas na legislação específica.

Art. 24. O plano de curso da Educação Profissional Técnica de Nível Médio deve considerar, em seu planejamento:

I - adequação e coerência do curso com o PPP e com o regimento escolar da instituição de ensino, especialmente com sua missão e objetivos;

II - articulação com o mundo do trabalho, com as tecnologias e com os avanços dos setores produtivos pertinentes, de forma a responder às demandas de profissionalização do mercado de trabalho;

III - definição do perfil profissional de conclusão do curso, projetado na identificação do itinerário formativo planejado pela instituição educacional, com base nos itinerários de profissionalização claramente identificados no mundo do trabalho, indicando as efetivas possibilidades de contínuo e articulado aproveitamento de estudos;

IV - identificação dos saberes compreendidos nas competências profissionais definidoras do perfil profissional de conclusão proposto para o curso;



V - organização curricular por áreas de estudos, projetos, núcleos temáticos ou outros critérios ou formas de organização, desde que compatíveis com os princípios da interdisciplinaridade, da contextualização e da integração permanente entre teoria e prática ao longo de todo o processo de ensino e aprendizagem;

VI - definição de critérios e procedimentos de avaliação da aprendizagem;

VII - identificação das reais condições técnicas, tecnológicas, físicas, financeiras e de pessoal habilitado para implantar o curso proposto;

VIII - elaboração do PPC a ser submetido à aprovação dos órgãos competentes, no âmbito do respectivo sistema de ensino;

IX - avaliação da execução do respectivo PPC; e

X - incentivo à inovação por meio de metodologias que estimulem o protagonismo do estudante na área de atuação profissional.

§ 1º A autorização de novo curso pelo respectivo órgão competente está condicionada ao atendimento de aspirações e interesses dos cidadãos e da sociedade, e às especificidades e demandas socioeconômico ambientais.

§ 2º Cabe às instituições e redes de ensino registrar, sob sua responsabilidade, os certificados e diplomas emitidos nos termos da legislação e normas vigentes, para fins de validade nacional.

Art. 25. A estrutura do PPC, a ser submetida à aprovação dos órgãos competentes, no âmbito do correspondente sistema de ensino, deve conter, no mínimo:

I - identificação do curso;

II - justificativa e objetivos;

III - requisitos e formas de acesso;

IV - perfil profissional de conclusão e perfil profissional de saídas intermediárias e de especializações técnicas, quando previstas;

V - organização curricular;

VI - critérios de aproveitamento de conhecimentos e experiências anteriores, mediante avaliação e reconhecimento de competências profissionais constituídas;

VII - critérios e procedimentos de avaliação de aprendizagem;

VIII - infraestrutura física e tecnológica, identificando biblioteca, laboratórios, instalações e equipamentos;

IX - perfil de qualificação dos professores, instrutores e técnico-administrativos;

X - certificados e diplomas a serem emitidos;

XI - prazo máximo para a integralização do curso; e,

XII - identificação das atividades de estágio supervisionado obrigatório, quando couber.

§ 1º A organização curricular deve explicitar:

I - as unidades curriculares, etapas ou módulos, com suas cargas horárias, presenciais e a distância, o prazo máximo para a integralização, bem como a indicação da respectiva bibliografia básica e complementar;

II - orientações metodológicas flexíveis, incluindo estratégias de execução, presencial ou a distância;

III - prática profissional intrínseca ao currículo, desenvolvida nos diversos ambientes de aprendizagem; e

IV - estágio supervisionado, para vivência da prática profissional em situação real de trabalho, nos termos da Lei nº 11.788/2008 e das normas específicas definidas pelo Conselho Nacional de Educação e pelos órgãos normativos dos respectivos sistemas de ensino, assumido como ato educativo, quando previsto pela instituição de ensino ou obrigatório em função da natureza da ocupação.

§ 2º As instituições e redes de ensino devem comprovar a existência da necessária infraestrutura física e tecnológica, na mesma instituição ou cedida em instituição distinta, com viabilidade de uso devidamente atestada.

Art. 26. A carga horária mínima dos cursos técnicos é estabelecida no CNCT ou por instrumento correspondente a vir substituí-lo, de acordo com a singularidade de cada habilitação profissional técnica.

§ 1º Os cursos de qualificação profissional técnica e os cursos técnicos, na forma articulada, integrada com o Ensino Médio ou com este concomitante em instituições e redes de ensino distintas, com projeto pedagógico unificado, terão carga horária que, em conjunto com a da formação geral, totalizará, no mínimo, 3.000 (três mil) horas, a partir do ano de 2021, garantindo-se carga horária máxima de 1.800 (mil e oitocentas) horas para a BNCC, nos termos das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio, em atenção ao disposto no §5º do Art. 35-A da LDB.

§ 2º Os cursos de qualificação profissional técnica e os cursos técnicos, na forma articulada integrada com o Ensino Médio na modalidade de EJA, deve assegurar o mínimo de 1.200 (mil e duzentas) horas para a BNCC.

§ 3º A carga horária mínima para cada etapa com terminalidade de qualificação profissional técnica prevista em um itinerário formativo de curso técnico é de 20% (vinte por cento) da carga horária mínima prevista para a respectiva habilitação profissional, indicada no CNCT ou em outro instrumento que venha a substituí-lo.

§ 4º A carga horária mínima para a especialização profissional técnica prevista em um itinerário formativo de curso técnico é de 25% (vinte e cinco por cento) da carga horária mínima indicada para a respectiva habilitação profissional prevista no CNCT ou em outro instrumento que venha a substituí-lo.

§ 5º Respeitados os mínimos previstos de duração e carga horária, o plano de curso técnico, ofertado na modalidade presencial, pode prever carga horária na modalidade a distância, até o limite indicado no CNCT, ou em outro instrumento que venha a substituí-lo, desde que haja suporte tecnológico e seja garantido o atendimento por docentes e tutores.

§ 6º Os cursos oferecidos na modalidade de Educação a Distância (EaD), com exceção dos cursos na área da Saúde, que devem cumprir carga horária presencial de, no mínimo, 50% (cinquenta por cento), devem observar as indicações de carga horária presencial indicadas no CNCT ou em outro instrumento que venha a substituí-lo.

§ 7º A carga horária destinada ao estágio profissional supervisionado, quando previsto como obrigatório, em quaisquer das formas de oferta, deve ser adicionada à carga horária mínima estabelecida para o curso.

§ 8º Na perspectiva da formação continuada, podem ser oferecidos cursos de Aperfeiçoamento Profissional Técnico e de Atualização Profissional Técnica, mediante diferentes formas de organização, em consonância com suas especificidades.

§ 9º Em se tratando de oferta do itinerário da formação técnica e profissional, previsto no inciso V do art. 36 da LDB, quando a opção do aluno for por este itinerário, os percentuais mínimos de carga horária para a parte de EaD são os estabelecidos nos atos normativos específicos da Educação Profissional e Tecnológica.

## CAPÍTULO VII

### DA EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

Art. 27. A Educação Tecnológica de Graduação e Pós-Graduação abrange:

I - qualificação profissional tecnológica como etapa de terminalidade intermediária de curso superior de tecnologia;

II - curso superior de graduação em tecnologia;

III - aperfeiçoamento tecnológico;

IV - especialização profissional tecnológica;

V - mestrado profissional; e

VI - doutorado profissional.

Art. 28. Os cursos de Educação Tecnológica de Graduação e Pós-Graduação devem:

I - desenvolver competências profissionais tecnológicas, gerais e específicas, para a produção de bens e serviços e a gestão estratégica de processos;

II - incentivar a produção e a inovação científica e tecnológica, e suas respectivas aplicações no mundo do trabalho;

III - propiciar a compreensão e a avaliação dos impactos sociais, econômicos e ambientais resultantes da produção, gestão e incorporação de novas tecnologias;

IV - promover a capacidade de continuar aprendendo e de acompanhar as mudanças nas condições de trabalho, bem como propiciar o prosseguimento de estudos;

V - adotar a flexibilidade, a interdisciplinaridade, a contextualização e a atualização permanente dos cursos e seus currículos;

VI - garantir a identidade do perfil profissional de conclusão de curso e da respectiva organização curricular; e

VII - incentivar o desenvolvimento da capacidade empreendedora e da compreensão do processo tecnológico, em suas causas e efeitos.

#### CAPÍTULO VIII

#### DA ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DOS CURSOS DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA DE GRADUAÇÃO

Art. 29. Os cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação, também denominados Cursos Superiores de Tecnologia (CST), podem ser organizados por unidades curriculares, etapas ou módulos que correspondam a qualificações profissionais identificáveis no mundo do trabalho.

§ 1º O estudante que concluir etapas ou módulos correspondentes a qualificações profissionais fará jus ao respectivo certificado de qualificação profissional tecnológica.

§ 2º O histórico escolar que acompanha o certificado de qualificação profissional tecnológica deve incluir as competências profissionais definidas no perfil de conclusão da respectiva unidade curricular, módulo ou etapa.

Art. 30. Os PPCs de Educação Profissional Tecnológica de Graduação a serem submetidos à devida aprovação dos órgãos competentes, nos termos da legislação em vigor, devem conter, pelo menos, os seguintes itens:

I - identificação do curso;

II - justificativa e objetivos;

III - requisitos e formas de acesso;

IV - perfil profissional de conclusão, definindo claramente as competências profissionais a serem desenvolvidas, as competências profissionais tecnológicas, gerais e específicas, incluindo os fundamentos científicos e humanísticos necessários ao desempenho profissional do tecnólogo e perfil profissional das saídas intermediárias quando previstas;

V - organização curricular estruturada para o desenvolvimento das competências profissionais, com a indicação da carga horária adotada e dos planos de realização do estágio profissional supervisionado e de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), se requeridos;

VI - critérios de aproveitamento de conhecimentos e experiências anteriores, inclusive para reconhecimento de saberes e competências;

VII - critérios e procedimentos de avaliação da aprendizagem;

VIII - infraestrutura física e tecnológica, com indicação dos equipamentos, dos laboratórios, dos recursos tecnológicos e da biblioteca;

IX - indicação dos professores, instrutores e técnico-administrativos, com respectivas qualificações;

X - certificados e diplomas a serem emitidos; e

XI - prazo máximo para a integralização.

§ 1º O histórico escolar que acompanha o diploma de graduação deve incluir as competências profissionais definidas no perfil profissional de conclusão do respectivo curso.

§ 2º As instituições e redes de ensino devem comprovar a existência das necessárias instalações físicas, laboratórios e equipamentos na mesma instituição ou em instituição distinta, cedida por terceiros, com viabilidade de uso devidamente atestada.

Art. 31. A carga horária mínima dos cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação é estabelecida no CNCST ou instrumento correlato que possa substituí-lo, de acordo com a singularidade de cada habilitação profissional tecnológica.

## CAPÍTULO IX

### DA ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Art. 32. Na perspectiva da formação continuada, no âmbito do desenvolvimento de itinerários formativos na Educação Profissional e Tecnológica, podem ser organizados em cursos de aperfeiçoamento tecnológico, a atualização tecnológica e outros, abertos a candidatos que atendam aos requisitos estabelecidos pelas instituições de ensino, bem como de especialização profissional tecnológica, de Mestrado profissional e de Doutorado profissional.

§ 1º A Instituição de Educação Superior (IES) ofertante de curso de especialização lato sensu tecnológica e outros, abertos a candidatos diplomados em cursos de graduação, deve observar as respectivas Diretrizes e normas expedidas pelo Conselho Nacional de Educação.

§ 2º A oferta de programas stricto sensu de Mestrado profissional e de Doutorado profissional ficará condicionada à recomendação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), observadas as Diretrizes e os pareceres do Conselho Nacional de Educação.

## CAPÍTULO X

### DA PRÁTICA PROFISSIONAL SUPERVISIONADA E ESTÁGIO PROFISSIONAL SUPERVISIONADO NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Art. 33. A prática profissional supervisionada, prevista na organização curricular do curso de Educação Profissional e Tecnológica, deve estar relacionada aos seus fundamentos técnicos, científicos e tecnológicos, orientada pelo trabalho como princípio educativo e pela pesquisa como princípio pedagógico, que possibilitam ao educando se preparar para enfrentar o desafio do desenvolvimento da aprendizagem permanente, integrando as cargas horárias mínimas de cada habilitação profissional técnica e tecnológica.

§ 1º A prática profissional supervisionada na Educação Profissional e Tecnológica compreende diferentes situações de vivência profissional, aprendizagem e trabalho, como experimentos e atividades específicas em ambientes especiais, bem como investigação sobre atividades profissionais, projetos de pesquisa ou intervenção, visitas técnicas, simulações e observações.

§ 2º A atividade de prática profissional supervisionada pode ser desenvolvida com o apoio de diferentes recursos tecnológicos em oficinas, laboratórios ou salas ambientes na própria instituição de ensino ou em entidade parceira.

Art. 34. O estágio profissional supervisionado, quando previsto pela instituição em função do perfil de formação ou exigido pela natureza da ocupação, deve ser incluído no PPC à luz da legislação vigente acerca do estágio e conforme Diretrizes específicas a serem definidas pelo Conselho Nacional de Educação.

§ 1º O estágio profissional é desenvolvido em ambiente real de trabalho, assumido como ato educativo e supervisionado pela instituição de ensino, em regime de parceria com organizações do mundo do trabalho, objetivando efetiva preparação do estudante para o trabalho.

§ 2º O plano de realização do estágio profissional supervisionado deve ser explicitado na organização curricular, uma vez que é ato educativo de responsabilidade da instituição educacional.



## CAPÍTULO XI

### DA FORMAÇÃO CONTINUADA

Art. 35. A formação continuada deve prever aperfeiçoamentos referentes às ocupações ofertadas em cursos e programas de Educação Profissional e Tecnológica em todos os níveis de desenvolvimento.

Art. 36. Os itinerários de formação de Educação Profissional e Tecnológica podem prever, na sua estruturação, cursos de aperfeiçoamento e de especialização profissional vinculados a um determinado perfil profissional, na perspectiva da formação continuada.

Parágrafo único. A instituição de ensino ofertante de curso de especialização profissional deve resguardar a respectiva correspondência com a oferta regular de ao menos um curso técnico ou superior de tecnologia no âmbito do respectivo eixo tecnológico, que esteja estreitamente relacionado com o perfil profissional de conclusão da especialização.

Art. 37. Demandas de atualização e de aperfeiçoamento de profissionais podem ser atendidas por cursos ou programas no âmbito da formação continuada, desenvolvidos inclusive no mundo do trabalho, que podem vir a ter aproveitamento de estudos em curso de Educação Profissional e Tecnológica, mediante avaliação, reconhecimento e certificação por parte da instituição de ensino que ofereça o curso, observado o disposto nestas Diretrizes.

Art. 38. As cargas horárias para o desenvolvimento dos cursos de especialização profissional técnica e tecnológica deverão observar as Diretrizes Curriculares Nacionais e demais orientações curriculares previstas para cada nível de desenvolvimento.

Art. 39. Os cursos de atualização e aperfeiçoamento profissional não devem ter carga horária superior ao curso de qualificação profissional, técnico ou tecnológico ao qual estão relacionados.

## CAPÍTULO XII

### DA MODALIDADE DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Art. 40. A modalidade EaD é aqui entendida como uma forma de desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem que permite a atuação direta do docente e do estudante em ambientes físicos diferentes, em consonância com o disposto no art. 80 da Lei nº 9.394/1996 e sua regulamentação.

Art. 41. A oferta de cursos de qualificação profissional na modalidade a distância deve observar as condições necessárias para o desenvolvimento das competências requeridas pelo respectivo perfil profissional, resguardada a indissociabilidade entre teoria e prática.

Art. 42. A oferta de cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio na modalidade EaD está condicionada à comprovação de efetivas condições de infraestrutura tecnológica que possibilite a interação docente, professor, tutor ou instrutor e estudante em ambiente virtual e a prática profissional na sede e no polo de EaD.

§ 1º A oferta de cursos de Educação Profissional e Tecnológica deve resguardar a indissociabilidade entre teoria e prática.

§ 2º Em polo presencial ou em estruturas de laboratórios móveis, devem estar previstas atividades práticas de acordo com o perfil profissional proposto, sem prejuízo da formação exigida nos cursos presenciais.

§ 3º As instituições e redes de ensino que ofertem cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio na modalidade EaD devem comprovar, em seus ambientes virtuais de aprendizagem ou em sua plataforma tecnológica, em seus laboratórios e sua infraestrutura necessária, plenas condições de atendimento às necessidades de aprendizagem de seus estudantes, garantindo atenção especial à logística desta forma de oferta educacional, disponibilizando o acervo bibliográfico virtual ou físico.

Art. 43. Os cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio oferecidos na modalidade EaD terão que, em seus respectivos projetos pedagógicos, comprovar previamente a garantia de reais condições de prática profissional e de desenvolvimento de estágio, quando for o caso, mediante celebração de acordos ou termos de cooperação técnica e tecnológica com outras organizações, observadas as Diretrizes específicas dos respectivos eixos tecnológicos.

§ 1º Os cursos da área da Saúde devem cumprir, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de carga horária presencial, e para os demais cursos o percentual de carga horária presencial será definido de acordo com o grau de complexidade das áreas tecnológicas e será definido em normas específicas de cada sistema de ensino.

§ 2º A prática profissional de que trata o caput pode beneficiar-se do potencial da tecnologia utilizando recursos como simuladores, realidade virtual e laboratórios remotos, desde que comprovem e promovam a interatividade, a interação, o manuseio e a experimentação por parte do usuário para o desenvolvimento das capacidades previstas.

§ 3º Os polos EaD devem manter infraestrutura física, tecnológica e de pessoal adequada aos projetos pedagógicos ou de desenvolvimento da instituição de ensino e do curso.

Art. 44. A oferta de Cursos Superiores de Tecnologia na modalidade EaD deve observar o disposto no Decreto nº 9.057, de 25 de maio de 2017, ou norma posterior que vier a substituí-lo.

### CAPÍTULO XIII

#### DA AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM

Art. 45. A avaliação da aprendizagem dos estudantes visa à sua progressão contínua para o alcance do perfil profissional de conclusão, sendo diagnóstica, formativa e somativa, com prevalência dos aspectos qualitativos sobre os quantitativos, na perspectiva do desenvolvimento das competências profissionais da capacidade de aprendizagem, para continuar aprendendo ao longo da vida.

Parágrafo único. As instituições de Educação Profissional e Tecnológica podem, respeitadas as condições de cada instituição e rede de ensino, oferecer oportunidades de nivelamento de estudos, visando a suprir eventuais insuficiências formativas constatadas na avaliação da aprendizagem.

### CAPÍTULO XIV

#### DO APROVEITAMENTO DE ESTUDOS

Art. 46. Para prosseguimento de estudos, a instituição de ensino pode promover o aproveitamento de estudos, de conhecimentos e de experiências anteriores, inclusive no trabalho, desde que diretamente relacionados com o perfil profissional de conclusão da respectiva qualificação profissional ou habilitação profissional técnica ou tecnológica, que tenham sido desenvolvidos:

I - em qualificações profissionais técnicas e unidades curriculares, etapas ou módulos de cursos técnicos ou de Educação Profissional e Tecnológica de Graduação regularmente concluídos em outros cursos;

II - em cursos destinados à qualificação profissional, incluída a formação inicial, mediante avaliação, reconhecimento e certificação do estudante, para fins de prosseguimento ou conclusão de estudos;

III - em outros cursos e programas de Educação Profissional e Tecnológica, inclusive no trabalho, por outros meios formais, não formais ou informais, ou até mesmo em outros cursos superiores de graduação, sempre mediante avaliação do estudante; e

IV - por reconhecimento, em processos formais de certificação profissional, realizado em instituição devidamente credenciada pelo órgão normativo do respectivo sistema de ensino ou no âmbito de sistemas nacionais de certificação profissional de pessoas.

### CAPÍTULO XV

#### DO RECONHECIMENTO DE SABERES E COMPETÊNCIAS

Art. 47. Os saberes adquiridos na Educação Profissional e Tecnológica e no trabalho podem ser reconhecidos mediante processo formal de avaliação e reconhecimento de saberes e competências profissionais - Certificação Profissional para fins de exercício profissional e de prosseguimento ou conclusão de estudos, em consonância com o art. 41 da Lei nº 9.394/1996.

§ 1º A certificação profissional abrange a avaliação do itinerário profissional e social do estudante, que inclui estudos não formais e experiência no trabalho (saber informal), bem como a orientação para continuidade de estudos, segundo itinerários formativos coerentes com os históricos profissionais dos cidadãos, para valorização da experiência extraescolar.



§ 2º O desenvolvimento de processos formais deve ser precedido de autorização pelo respectivo sistema de ensino, tomando-se como referência para a construção do Projeto Pedagógico de Certificação Profissional (PPCP) o perfil profissional de conclusão e o PPC ofertado pela instituição de ensino.

§ 3º As instituições e redes de ensino que possuam metodologias e Diretrizes de certificação profissional podem utilizá-las no desenvolvimento de processos formais, desde que autorizadas pelos respectivos sistemas de ensino.

## CAPÍTULO XVI

### DA EMISSÃO DE CERTIFICADOS E DIPLOMAS

Art. 48. A certificação, para fins do disposto nestas Diretrizes, compreende a emissão de certificados e diplomas de cursos de Educação Profissional e Tecnológica, para fins de exercício profissional e de prosseguimento e conclusão de estudos.

Art. 49. Cabe às instituições de ensino adotar as providências para expedição e registro dos certificados e diplomas de cursos de Educação Profissional e Tecnológica sob sua responsabilidade.

§ 1º Os diplomas de curso técnico e de curso superior de tecnologia devem explicitar o correspondente título de técnico ou tecnólogo na respectiva habilitação profissional, indicando o eixo tecnológico ao qual se vincula.

§ 2º Ao estudante que concluir a unidade curricular, etapa ou módulo de curso técnico ou de superior de tecnologia, com terminalidade que caracterize efetiva qualificação profissional técnica ou tecnológica, para o exercício no mundo do trabalho, será conferido certificado de qualificação profissional correspondente, no qual deve ser explicitado o título obtido e a carga horária da formação, inclusive quando se tratar de formação técnica e profissional prevista no inciso V do art. 36 da Lei nº 9.394/1996.

§ 3º Ao estudante que concluir com aproveitamento os cursos de especialização profissional técnica ou tecnológica é conferido o correspondente certificado no qual deve ser explicitado o título obtido e a carga horária da formação.

§ 4º Os históricos escolares que acompanham os certificados e diplomas devem explicitar o perfil profissional de conclusão, as unidades curriculares cursadas, registrando as respectivas cargas horárias, frequências e aproveitamento de estudos e, quando for o caso, as horas de realização de estágio profissional supervisionado.

§ 5º Caberá às instituições e redes de ensino expedir e registrar, sob sua responsabilidade, para fins de validade nacional, os certificados e diplomas dos cursos que estejam devidamente regularizados perante os respectivos sistemas de ensino.

§ 6º Os certificados de especialização profissional técnica ou tecnológica somente podem ser expedidos por instituição de ensino devidamente credenciada para oferta de curso técnico ou superior de tecnologia correspondente.

Art. 50. Caberá à instituição de ensino responsável pela conclusão do itinerário formativo do curso técnico expedir o correspondente diploma de técnico de nível médio, a partir do aproveitamento de estudos prévios desenvolvidos inclusive em outras instituições e redes de ensino públicas ou privadas, observado o requisito essencial de conclusão do Ensino Médio.

Art. 51. A revalidação de diplomas de cursos técnicos realizados no exterior é de competência das instituições e redes de ensino credenciadas pelo órgão normativo do respectivo sistema de ensino, conforme suas disponibilidades de pessoal e comprovada oferta de cursos de formação profissional nos eixos tecnológicos e nas respectivas áreas tecnológicas.

Art. 52. A revalidação de diplomas de cursos de graduação tecnológica realizados no exterior deve observar a legislação da Educação Superior vigente.

## CAPÍTULO XVII

### DA FORMAÇÃO DOCENTE NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Art. 53. A formação inicial para a docência na Educação Profissional Técnica de Nível Médio realiza-se em cursos de graduação, em programas de licenciatura ou outras formas, em consonância com a legislação e com normas específicas definidas pelo CNE.

§ 1º Os sistemas de ensino devem viabilizar a formação a que se refere o caput deste artigo, podendo ser organizada em cooperação com o Ministério da Educação e instituições e redes de ensino superior, bem como em instituições e redes de ensino especializadas em Educação Profissional e Tecnológica.

§ 2º Aos professores graduados, não licenciados, em efetivo exercício docente em unidades curriculares da parte profissional, é assegurado o direito de:

I - participar de programas de licenciatura e de complementação ou formação pedagógica;

II - participar de curso de pós-graduação lato sensu de especialização, de caráter pedagógico, voltado especificamente para a docência na educação profissional, devendo o TCC contemplar, preferencialmente, projeto de intervenção relativo à prática docente em cursos e programas de educação profissional; e

III - ter reconhecimento total ou parcial dos saberes profissionais de docentes, mediante processo de certificação de competência, considerada equivalente a licenciatura, tendo como pré-requisito para submissão a este processo, no mínimo, 5 (cinco) anos de efetivo exercício como professores de educação profissional.

§ 3º A formação inicial não esgota as possibilidades de qualificação profissional e desenvolvimento dos docentes do ensino da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, cabendo aos sistemas e às instituições e redes de ensino a organização e viabilização de ações destinadas à formação continuada de docentes da educação profissional.

Art. 54. Para atender ao disposto no inciso V do art. 36 da Lei nº 9.394/1996, podem também ser admitidos para docência profissionais com notório saber reconhecido pelos respectivos sistemas de ensino, atestados por titulação específica ou prática de ensino em unidades educacionais da rede pública ou privada ou que tenham atuado profissionalmente em instituições públicas ou privadas, demonstrando níveis de excelência profissional, em processo específico de avaliação de competências profissionais pela instituição ou rede de ensino ofertante.

§ 1º Os profissionais de que trata o caput podem ministrar conteúdos de áreas afins à sua formação ou experiência profissional.

§ 2º A demonstração de competências profissionais em sua atuação no mundo do trabalho, após a avaliação que trata o caput, aliada à excelência no ato de ensinar a trabalhar, poderá ter equivalência ao correspondente nível acadêmico na ponderação da avaliação do corpo docente, em face das características desta modalidade de ensino e suas exigências em termos de saberes operativos.

§ 3º Inserem-se no disposto do caput os profissionais graduados ou detentores de diploma de Mestrado ou Doutorado, acadêmico ou profissional, em áreas afins aos eixos tecnológicos do curso de Educação Profissional Técnica de Nível Médio.

Art. 55. Na falta de profissionais com licenciatura específica e experiência profissional comprovada na área objeto do curso, a instituição de ensino deve propiciar formação em serviço, apresentando, para tanto, plano especial de preparação de docentes ao respectivo órgão supervisor do correspondente sistema de ensino.

Art. 56. Para o exercício do magistério nos cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação, o docente deve possuir a formação acadêmica exigida para o nível superior, nos termos do art. 66 da Lei 9.394/1996.

Parágrafo único. Na ponderação da avaliação da qualidade do corpo docente das disciplinas da formação profissional, a competência e a experiência na área devem ter equivalência com o requisito acadêmico, em face das características desta modalidade de ensino.

Art. 57. A formação do docente da Educação Profissional e Tecnológica, além do bom domínio dos saberes pedagógicos necessários para conduzir o processo de aprendizagem de estudantes, requer o desenvolvimento de saberes e competências profissionais, associados ao adequado domínio dos

diferentes saberes disciplinares referentes ao campo específico de sua área, de modo que esse docente:

I - possa fazer escolhas relevantes dos conteúdos que devem ser ensinados e aprendidos, para que o formando tenha competências para responder, de forma original e criativa, aos desafios diários de sua vida profissional e pessoal, como cidadão trabalhador;

II - tenha o domínio dos chamados conhecimentos disciplinares associados aos saberes pedagógicos e do conjunto dos conhecimentos da base científica e tecnológica da atividade profissional; e

III - saiba fazer e saiba ensinar, estando o saber vinculado diretamente ao mundo do trabalho, no setor produtivo objeto do curso.

Art. 58. Nos cursos de qualificação profissional podem atuar instrutores:

I - de nível médio, com comprovada competência técnica referente ao saber operativo de atividades inerentes à respectiva formação profissional, preferencialmente em cursos técnicos; e

II - de nível superior, com formação em curso de graduação, na área de atuação, e comprovada experiência profissional e competência na área tecnológica identificada no respectivo eixo tecnológico ao qual a formação profissional está relacionada.

Parágrafo único. Dadas as especificidades dos cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio, os seus docentes podem contar com a colaboração dos instrutores referidos nos incisos I e II do caput e, no caso dos Cursos Superiores de Tecnologia, com a colaboração dos instrutores referidos no inciso II do caput.

## CAPÍTULO XVIII

### DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 59. Na formulação e no desenvolvimento de política pública para a Educação Profissional e Tecnológica, o Ministério da Educação, em regime de colaboração com os órgãos próprios dos respectivos sistemas de ensino, promoverá, periodicamente, a avaliação da Educação Profissional Técnica de Nível Médio, garantida a divulgação dos resultados, com a finalidade de:

I - promover maior articulação entre as demandas socioeconômico ambientais e a oferta de cursos, do ponto de vista qualitativo e quantitativo;

II - promover a expansão de sua oferta, em cada eixo tecnológico, identificando as ofertas educacionais pelas áreas tecnológicas;

III - promover a melhoria da qualidade pedagógica e efetividade social, com ênfase no acesso, na permanência e no êxito no percurso formativo e na inserção socioprofissional;

IV - subsidiar políticas e ações de acesso, permanência e êxito com vista à efetiva inserção socioprofissional; e

V - zelar pelo cumprimento das responsabilidades sociais das instituições e redes de ensino mediante valorização de sua missão, afirmação da autonomia e da identidade institucional, atendimento às demandas socioeconômico ambientais, promoção dos valores democráticos e respeito à diferença e à diversidade.

Art. 60. A avaliação dos Cursos Superiores de Tecnologia deve observar o disposto na legislação em vigor.

Art. 61. Medidas Complementares para implementação destas Diretrizes Curriculares Nacionais serão definidas a partir de propostas de Comissão Especial Bicameral constituída pela Presidência do Conselho Nacional de Educação.

Art. 62. Aos estudantes matriculados em cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio e em cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação oferecidos anteriormente ao exercício em que a presente Resolução produzirá efeitos, fica assegurado o direito de conclusão de seus cursos organizados, respectivamente, com base na Resolução CNE/CEB nº 6, de 20 de setembro de 2012, e na Resolução CNE/CP nº 3, de 18 de dezembro de 2002.

Art. 63. Os processos de autorização de cursos de Educação Profissional Tecnológica de Graduação em tramitação nos órgãos competentes e que ainda não estejam na fase de avaliação, podem ser, sem prejudicar a continuidade do processo, por solicitação da instituição, adequados a esta Resolução.

Art. 64. Ficam revogadas a Resolução CNE/CP nº 3, de 18 de dezembro de 2002, e a Resolução CNE/CEB nº 6, de 20 de setembro de 2012.

Art. 65. Esta Resolução entra em vigor, para a implantação de novas turmas, a partir de sua publicação.

**MARIA HELENA GUIMARÃES DE CASTRO**

Este conteúdo não substitui o publicado na versão certificada.



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## Configuração Curricular

Pró-reitoria de Graduação

### Relatório de versão curricular

Curso: 09001 - ARQUITETURA E URBANISMO

Versão curricular: D-20141

Situação: Liberada

Carga horária mínima para mudança de opção de vinculação: -

Período mínimo para mudança de opção de vinculação: 1

#### Disponibilidade nas subdivisões do curso:

Subdivisão de Curso	É versão para vinculação de ingressantes	Modalidade Educacional	Percurso padrão	
			Identificador	Nome
09001PD001/Presencial/DIURNO	Sim	Presencial	01-01	BACHARELADO/FORMACAO LIVRE

#### Observações:

-

#### Percursos curriculares que compõem a versão:

Identificador	Nome
01	ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO - (M)
01-02	---BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE
01-01	---BACHARELADO/FORMACAO LIVRE

#### Atividades acadêmicas:

RELATÓRIO DE VERSÃO CURRICULAR

**1º PERÍODO**

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR016 - HIST. ARTE, ARQUIT. CID. ANTIGA MEDIEVAL	4	4	60	45	15	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - EES059 - INTRODUCAO AOS SISTEMAS ESTRUTURAIS	2	2	30	30	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - PRJ076 - FUND. PARA PROJETO DE ARQ. E URBANISMO I	11	11	165	0	165	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - SOA006 - ESTUDOS SOCIAIS: ESPACO E SOCIEDADE	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB047 - INTRODUCAO AO URBANISMO	3	3	45	15	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

**2º PERÍODO**

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR018 - HIST. DA ARTE, DA ARQUITETURA E DA CIDADE RENASC.AO BARROCO	4	4	60	45	15	01-01	-	1	OB	OB	ACR016
						01-02	-	1	OB	OB	ACR016
DIG - CRT003 - CARTOGRAFIA E TOPOGRAFIA	4	4	60	45	15	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - EES060 - ANALISE ESTRUTURAL	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - PRJ077 - FUND. PARA PROJ. DE ARQ. E URBANISMO II	11	11	165	0	165	01-01	-	1	OB	OB	PRJ076
						01-02	-	1	OB	OB	PRJ076
DIG - TAU074 - MATERIAIS E TECNICAS DE CONSTRUCAO I	4	4	60	15	45	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-



**3º PERÍODO**

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR020 - HIST.ARTE ARQ.CID.NEOCL.AO FUNCIONALISMO	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - EES073 - RESISTENCIA DOS MATERIAIS	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU075 - CONFORTO TERMICO CLIMATIZACAO AMBIENTES	3	3	45	15	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU076 - MATERIAIS E TECNICAS DE CONSTRUCAO II	4	4	60	15	45	01-01	-	1	OB	OB	TAU074
						01-02	-	1	OB	OB	TAU074
DIG - URB048 - URBANISMO I	4	4	60	0	60	01-01	-	1	OB	OB	URB047, CRT003
						01-02	-	1	OB	OB	URB047, CRT003

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	120
01-02	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	120

**4º PERÍODO**

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR022 - TEORIA E ARQUITETURA CONTEMPORANEA	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	ACR020
						01-02	-	1	OB	OB	ACR020
DIG - EES061 - ESTRUTURAS DE CONCRETO	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	EES059
						01-02	-	1	OB	OB	EES059
DIG - ELE017 - INSTAL. PREDIAIS ELET. E DE COMUNICACOES	4	4	60	30	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU077 - ILUMINACAO NATURAL ARTIFICIAL AMBIENTES	3	3	45	15	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB049 - URBANISMO II	4	4	60	0	60	01-01	-	1	OB	OB	URB048
						01-02	-	1	OB	OB	URB048

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	120
01-02	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	120

### 5º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR026 - TEORIA URBANA	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - EES012 - ESTRUTURAS DE MADEIRA	2	2	30	30	0	01-01	-	1	OB	OB	EES060
						01-02	-	1	OB	OB	EES060
DIG - EES014 - ESTRUTURAS DE ACO	2	2	30	30	0	01-01	-	1	OB	OB	EES060
						01-02	-	1	OB	OB	EES060
DIG - EHR034 - INSTAL. PREDIAIS HIDRAULICO-SANITARIAS	3	3	45	15	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - ESA017 - SANEAMENTO E ESTUDOS AMBIENTAIS	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB050 - PROJETO URBANO	4	4	60	0	60	01-01	-	1	OB	OB	URB048
						01-02	-	1	OB	OB	URB048

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	60
	09001-D-20141-3 - Optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	30
01-02	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	60
	09001-D-20141-9 - Optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	30

### 6º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR021 - ARQUITETURA E CULTURA BRASILEIRA	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ARQ039 - ESTAGIO SUPERVISIONADO OBRIGATORIOQ	20	20	300	0	300	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - EES062 - SIST. ESTRUTURAIS APLIC. A ARQUITETURA	4	4	60	60	0	01-01	-	1	OB	OB	EES061
						01-02	-	1	OB	OB	EES061
DIG - TAU078 - ACUSTICA DE AMBIENTES	3	3	45	30	15	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU079 - TECNICAS RETROSPECTIVAS	3	3	45	40	5	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB051 - PLANEJAMENTO URBANO	4	4	60	0	60	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-2 - F. Livre	45
	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	60
01-02	09001-D-20141-2 - F. Livre	45
	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	60

## 7º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ACR023 - PATRIMONIO CULTURAL	3	3	45	45	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - ARQ040 - PROJETO INTEGRADO DE ARQUIT. E URBANISMO	8	8	120	0	120	01-01	-	1	OB	OB	URB049, PRJ077
						01-02	-	1	OB	OB	URB049, PRJ077
DIG - TAU080 - TECNOLOGIA DA CONSTRUCAO	3	3	45	30	15	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB052 - PAISAGEM E AMBIENTE	3	3	45	45	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-3 - Optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	90

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-02	09001-D-20141-12 - F. C. Aberta	60
	09001-D-20141-9 - Optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	30

### 8º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - GEO023 - PLANEJAMENTO REGIONAL	3	3	45	45	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU081 - ORCAMENTO, PLANEJ. ADMIN. DE OBRAS	2	2	30	15	15	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	120
	09001-D-20141-3 - Optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	90
01-02	09001-D-20141-12 - F. C. Aberta	60
	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	120
	09001-D-20141-9 - Optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	30

### 9º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ARQ041 - INTRODUCAO AO TRAB.DE CONCLUSAO DE CURSO	2	2	30	0	30	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - TAU027 - SEMINARIO LEGISLACAO PRAT.PROFISSIONAL	2	2	30	30	0	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-
DIG - URB053 - PROJETO PAISAGISTICO	3	3	45	0	45	01-01	-	1	OB	OB	-
						01-02	-	1	OB	OB	-

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária

Carga horária adicional do período		
Percurso	Grupo de atividades	Carga Horária
01-01	09001-D-20141-6 - Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	60
	09001-D-20141-3 - Optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	60
01-02	09001-D-20141-12 - F. C. Aberta	30
	09001-D-20141-10 - Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	60
	09001-D-20141-9 - Optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	30

### 10º PERÍODO

Atividade Acadêmica	Créditos		Carga Horária			Percurso	Sugestão de período específica do percurso	Grupo	Natureza no grupo	Natureza no percurso	Pré-requisitos
	Min.	Máx.	Total	Teórica	Prática						
DIG - ARQ049 - TRABALHO DE CONCLUSAO DE CURSO	8	8	120	0	120	01-01	-	1	OB	OB	ARQ041
						01-02	-	1	OB	OB	ARQ041

### ATIVIDADES DE ESTÁGIO CURRICULAR OBRIGATÓRIO:

Não existem atividades acadêmicas de estágio curricular obrigatório.

### ATIVIDADES SEM PERÍODO SUGERIDO:

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - ACR024 - ARQUITETURA E SABER	45	45	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR025 - TOPICOS EM ANALISE CRIT.HIST.ARQUIT.URB.	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR030 - ARQ CONTEMPORANEA, CIDADE E CULTURA I	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR031 - ARQ CONTEMPORANEA, CIDADE E CULTURA II	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR034 - ESTETICA	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR035 - PATRIMONIO CULTURAL E SUSTENTABILIDADE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - ACR036 - TÓPICOS ARQ BRAS REVITAL EDIF CIDADES	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR037 - TOPICOS ARQ CONTEMPORANEA CIDADE CULTURA	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR038 - TOPICOS ARQ, ARTE E CIENCIAS HUMANAS	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR039 - TOPICOS EM HISTORIA DA ARQUITETURA	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ACR040 - TOPICOS EM TEORIA DA ARQUITETURA	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ007 - ATIVIDADE ACADEMICA COMPLEMENTAR A	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ008 - ATIVIDADE ACADEMICA COMPLEMENTAR B	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ009 - ATIVIDADE ACADEMICA COMPLEMENTAR C	45	0	45	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ017 - OF. TEMATICA DE CONCURSOS DE ARQ. E URB.	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ018 - CONDOMINIOS HABITACIONAIS	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ019 - OFICINA TEMATICA DE OCUPACAO DE ENCOSTAS	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ020 - TOPICOS DE PLANEJAMENTO HABITACIONAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ARQ048 - VIAGEM DE ESTUDOS	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
04G - ARQ052 - Participação em Eventos Científicos I	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
04G - ARQ053 - Participação em Eventos Científicos II	45	0	45	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
03G - ARQ054 - Participação em Projetos Institucionais de Extensão	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
02G - ARQ055 - Participação em Projetos Institucionais de Monitoria	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
03G - ARQ056 - Participação em Projetos Institucionais de Pesquisa	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
11G - ARQ057 - Participação no PET	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
03G - ARQ058 - Participação em Projetos de Extensão II	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-



Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
02G - ARQ059 - Participação em Projetos de Monitoria I	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
03G - ARQ060 - Participação em Projetos de Pesquisa I	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
01G - ARQ061 - Estágio Supervisionado Não-Obrigatório	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
09G - ARQ062 - Vivência Profissional	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
ESG - ARQ063 - Estudos Dirigidos em Tutorial	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES017 - TOPICOS EM ESTRUTURAS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES063 - TRABALHO INTEGRADO DE ESTRUTURAS I	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES064 - TRABALHO INTEGRADO DE ESTRUTURAS II	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES070 - ARRIMOS E CONTENCOES	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES071 - FUNDACOES	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - EES072 - ALVENARIAS ESTRUTURAIS	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ELE018 - TOPICOS EM INSTALACOES ELETRICAS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - ETG047 - TRANSPORTE URBANO	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - GEL039 - GEOLOGIA URBANA	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - GEO022 - GEOMORFOLOGIA	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - LET223 - FUNDAMENTOS DE LIBRAS	60	60	0	01-01	5	OP	OP	-
				01-02	5	OP	OP	-
DIG - PRJ039 - ARQUITETURA SEM BARREIRAS	45	45	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ052 - TOPICOS EM PROJETOS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ054 - USO DO ACO INOXIDAVEL NA ARQUITETURA	45	12	33	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ056 - COORDENACAO MODULAR	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - PRJ057 - OFICINA TEMATICA DE ARQUITETURA	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ058 - OFI. TEM. COMP. GRAFICA E MEIOS DIGITAIS	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ059 - OFICINA TEMATICA DE DESIGN UNIVERSAL	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ060 - OFI. TEMATICA DE DETALHES DE ARQUITETURA	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ061 - OFI. TEMATICA DE HABITACAO VERTICALIZADA	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ062 - TOPICOS DE TEORIA DO PROJETO	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ078 - PROJETO DE ARQUITETURA A	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ079 - PROJETO DE ARQUITETURA B	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ080 - PROJETO DE ARQUITETURA C	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ081 - PROJETO DE ARQUITETURA D	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ082 - PROJETO DE ARQUITETURA E	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ083 - PROJETO DE ARQUITETURA F	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ084 - PROJETO DE ARQUITETURA G	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ085 - PROJETO DE ARQUITETURA H	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ086 - PROJETO DE ARQUITETURA I	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ087 - PROJETO DE ARQUITETURA J	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ088 - PROJETO DE ARQUITETURA K	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ089 - PROJETO DE ARQUITETURA L	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ090 - PROJETO DE ARQUITETURA M	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ091 - PROJETO DE ARQUITETURA N	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - PRJ092 - PROJETO DE ARQUITETURA O	60	0	60	01-01	8	OP	OP	PRJ077
				01-02	8	OP	OP	PRJ077
DIG - PRJ093 - TOPICOS EM PROJETOS II	45	0	45	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - PRJ094 - OF.TEMAT. COMP. GRAF. MEIOS DIGITAIS II	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - SOA022 - TOPICOS EM ESTUDOS SOCIAIS E AMBIENTAIS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU022 - TOPICOS EM CONFORTO AMBIENTAL	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU025 - TOPICOS EM TECNOLOGIA DA CONSTRUCAO	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU035 - TECN.AMBIENTE CONSTR. E SUSTENTABILIDADE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU038 - CONSTRUCAO INDUSTRIALIZADA	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU040 - OFICINA TEMATICA DE ALVENARIA ESTRUTURAL	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU041 - OFICINA TEMATICA DE CONSTRUCAO A SECO	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU042 - OFI. TEMATICA DE TECNICAS VERNACULARES	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU043 - TOPICOS EM TECNICAS DE CONSTRUCOES	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU045 - OFICINA TEMATICA DE ACUSTICA URBANA	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU046 - OFICINA TEMATICA DE CONFORTO AMBIENTAL	15	0	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU048 - EFICIENCIA ENERGETICA DAS EDIFICACOES	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU070 - ECODESIGN E MEIO AMBIENTE	45	30	15	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU082 - SUSTENTABILIDADE E AMBIENTE CONSTRUIDO	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU083 - SISTEMAS TECNOLOGICOS E SUSTENTABILIDADE	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU084 - SIST. TEC. CONF. AMB. E EFIC. ENERGETICA	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU085 - EFICIENCIA ENERG. NO AMBIENTE CONSTRUIDO	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - TAU086 - ANTROPOLOGIA AMBIENTAL	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU087 - HISTORIAS DAS TECNICAS CONSTRUTIVAS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU088 - PATOLOGIA DAS CONST. E PERICIAS TECNICAS	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - TAU089 - MATERIAIS PARA REVESTIMENTO	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - UNI009 - OFICINA MULTIDISCIPLINAR	60	0	60	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB013 - TOPICOS EM URBANISMO	30	30	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB024 - OFIC. TEMATICA DE PROJETOS PAISAGISTICOS	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB025 - HISTORIA DA CIDADE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB026 - OFICINA TEMATICA DE ANALISE URBANA	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB027 - OF. TEMATICA GESTAO URBANA PARTICIPATIVA	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB028 - OF.TEM. REABILITACAO DE AREAS DEGRADADAS	30	0	30	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB029 - PLANEJAMENTO PARTICIPATIVO	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB030 - POLITICA HABITACIONAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB031 - TOPICOS DE PLANEJAMENTO URBANO	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB032 - HABITACAO E MEIO AMBIENTE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB033 - LEGISLACAO URBANA E AMBIENTAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB034 - LICENCIAMENTO AMBIENTAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB035 - TOPICOS EM SUSTENTABILIDADE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB036 - URBANIZACAO E SUSTENTABILIDADE	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB037 - AUTO-GESTAO HABITACIONAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-

Atividade Acadêmica	Carga Horária			Percurso	Grupo	Natureza no Grupo	Natureza no Percurso	Pré-requisito
	Total	Teórica	Prática					
DIG - URB039 - FINANCIAMENTO HABITACIONAL	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB040 - GOVERNANCA METROPOLITANA I	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB041 - GOVERNANCA METROPOLITANA II	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-
DIG - URB042 - POLITICAS PUBLICAS E HABITACAO	15	15	0	01-01	4	OP	OP	-
				01-02	4	OP	OP	-

#### Quadro de integralização

Percurso	Semestres			Carga horária de matrícula por semestre		Carga horária em atividades obrigatória		Carga horária em atividades optativa		Carga horária em estágio obrigatório		Carga horária em atividades de formação complementar preestabelecida		Carga horária em atividades de formação complementar aberta		Carga horária em atividades de formação livre		Total (Carga horária mínima para integralização)
	Mínimo	Padrão	Máximo	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	Mínima	Máxima	
01-01	10	10	16	225	-	2745	2745	810	810	0	0	0	0	0	0	45	45	3600
01-02	10	10	16	225	-	2745	2745	660	660	0	0	0	0	150	150	45	45	3600

#### Grupos de atividades:

Grupo		Percurso		Natureza do Grupo	Pref.	Propriedades do grupo não predefinido			Carga Horária		Regras	
Identificador	Nome	Identificador	Natureza no percurso			Tipo de formação	Permite atividades		Min.	Máx.	Pré-requisitos	Integralização
				Do próprio curso	Do próprio percurso							
12	F. C. Aberta	01-02	OB	OB	Não	Complementar aberta	Sim	Não	150	150	-	-
2	F. Livre	01-01	OB	OB	Não	Livre	Sim	Não	45	45	-	-
		01-02	OB									
10	Grupos de optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	01-02	OB	OB	Sim	-	-	-	540	540	-	-
11	Grupo de optativas 1-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	01-02	OB	OB	Sim	-	-	-	540	540	-	-
8	Grupo de optativas 1-ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	540	-	-
		01-02	OP									

Grupo		Percurso		Natureza do Grupo	Predef.	Propriedades do grupo não predefinido			Carga Horária		Regras	
Identificador	Nome	Identificador	Natureza no percurso			Tipo de formação	Permite atividades		Min.	Máx.	Pré-requisitos	Integralização
							Do próprio curso	Do próprio percurso				
6	Grupos de optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	01-01	OB	OB	Sim	-	-	-	540	540	-	-
7	Grupo de optativas 1-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	01-01	OB	OB	Sim	-	-	-	540	540	-	-
8	Grupo de optativas 1-ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	540	-	-
		01-02	OP									
1	Obrigatórias-ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO	01-01	OB	OB	Sim	-	-	-	2745	2745	-	-
		01-02	OB									
9	Optativas-BACHARELADO/F.COMPLEMENTAR ABERTA/F.LIVRE	01-02	OB	OB	Sim	-	-	-	120	120	-	-
4	Optativas-ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	270	-	-
		01-02	OP									
5	Optativas-ARQUITETURA E URBANISMO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	270	-	-
		01-02	OP									
3	Optativas-BACHARELADO/FORMACAO LIVRE	01-01	OB	OB	Sim	-	-	-	270	270	-	-
4	Optativas-ARQUITETURA E URBANISMO - BACHARELADO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	270	-	-
		01-02	OP									
5	Optativas-ARQUITETURA E URBANISMO	01-01	OP	OP	Sim	-	-	-	0	270	-	-
		01-02	OP									

#### Tipos de atividades

Código	Descrição
DIG	DISCIPLINA GRADUAÇÃO
04G	Participação em eventos
03G	Inici cient, projeto extensão ou pesq
02G	Iniciação a docência ou monitoria
11G	Outros
01G	Estágio optativo
09G	Vivência profissional complementar
ESG	ESTUDO

#### Regras curriculares



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA**  
**ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**1º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EMC013	Desenho Projetivo para Engenharia	A	6ª	09:25	11:55	1162 - BL 4
		B	5ª	07:30	10:00	1162 - BL 4
		C	5ª	10:15	12:45	1162 - BL 4
ENG011	Introdução à Engenharia Civil	A	4ª	09:25	11:05	1027 - BL 3
		B	4ª	11:10	12:50	1027 - BL 3

**3º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
ESA008	Introdução às Ciências do Ambiente	A	5ª	09:25	11:05	2004 - BL 3
		B	5ª	11:10	12:50	2009 - BL 3
		C	3ª	11:10	12:50	2004 - BL 3

**4º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES043	Mecânica para Engenheiros	A	3ª	14:55	16:35	2005 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	2005 - BL 3
		B	3ª	14:55	16:35	2006 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	2006 - BL 3
		C	3ª	13:00	14:40	2005 - BL 3
			5ª	13:00	14:40	2005 - BL 3
ESA009	Controle Ambiental	A	3ª	13:00	14:40	2004 - BL 3
			5ª	13:00	14:40	2004 - BL 3
		B	3ª	14:55	16:35	2004 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	2004 - BL 3
		C	3ª	17:00	18:40	1027 - BL 3
			5ª	17:00	18:40	1027 - BL 3

**5º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES023	Análise Estrutural I	A	3ª	13:00	14:40	2011 - BL 3
			5ª	13:00	14:40	2011 - BL 3
		B	3ª	14:55	16:35	2012 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	2012 - BL 3
		C	3ª	13:00	14:40	2012 - BL 3
			5ª	13:00	14:40	2012 - BL 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA  
ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**5º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES145	Resistência dos Materiais I	A	2ª	13:00	14:40	2011 - BL 3
			4ª	14:55	16:35	2011 - BL 3
		B	2ª	13:00	14:40	2004 - BL 3
			4ª	13:00	14:40	2004 - BL 3
		C	2ª	14:55	16:35	2011 - BL 3
			4ª	13:00	14:40	2011 - BL 3
EHR004	Mecânica dos Fluidos C	A	2ª	17:00	18:40	2011 - BL 3
			3ª	14:55	16:35	2011 - BL 3
		B	2ª	14:55	16:35	2006 - BL 3
			3ª	13:00	14:40	1024 - BL 3
		C	2ª	13:00	14:40	2013 - BL 3
			3ª	14:55	16:35	2013 - BL 3
EMC015	Materiais de Construção I	A	5ª	14:55	16:35	2011 - BL 3
		B	3ª	17:00	18:40	2009 - BL 3
		C	4ª	14:55	16:35	2004 - BL 3
ESA010	Gerenciamento de Resíduos Sólidos Urbanos	A	6ª	13:00	14:40	2009 - BL 3
		B	5ª	13:00	14:40	2009 - BL 3
		C	6ª	14:55	16:35	1027 - BL 3
ETG012	Mecânica dos Solos I	A	3ª	17:00	18:40	2012 - BL 3
			4ª	13:00	14:40	2012 - BL 3
		B	4ª	14:55	16:35	2012 - BL 3
			6ª	13:00	14:40	2012 - BL 3
		C	4ª	17:00	18:40	2004 - BL 3
			5ª	17:00	18:40	2004 - BL 3
TAU016	Noções de Arquitetura e Urbanismo	A	2ª	14:55	16:35	2004 - BL 3
			6ª	14:55	16:35	2004 - BL 3
		B	2ª	17:00	18:40	2012 - BL 3
			5ª	17:00	18:40	2012 - BL 3
		C	5ª	14:55	16:35	1030 - BL 3
			6ª	13:00	14:40	2013 - BL 3

**6º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES024	Análise Estrutural II	A	3ª	13:00	14:40	1027 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	1027 - BL 3
		B	3ª	14:55	16:35	1027 - BL 3
			5ª	13:00	14:40	1027 - BL 3
		C	3ª	14:55	16:35	2009 - BL 3
			5ª	14:55	16:35	2009 - BL 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA  
ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**6º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES146	Resistência dos Materiais II	A	2ª	17:00	18:40	1027 - BL 3
			4ª	17:00	18:40	1027 - BL 3
		B	2ª	14:55	16:35	1027 - BL 3
			4ª	14:55	16:35	1027 - BL 3
		C	2ª	17:00	18:40	2009 - BL 3
			4ª	17:00	18:40	2009 - BL 3
EHR016	Hidráulica I	A	4ª	13:00	14:40	1027 - BL 3
			6ª	13:00	14:40	1027 - BL 3
		B	2ª	13:00	14:40	1177 - BL 4
			4ª	17:00	18:40	1177 - BL 4
		C	2ª	14:55	16:35	2009 - BL 3
			6ª	14:55	16:35	2009 - BL 3
EMC016	Materiais de Construção II	A	6ª	14:55	16:35	2005 - BL 3
		B	6ª	13:00	14:40	2005 - BL 3
		C	5ª	17:00	18:40	2009 - BL 3
ENG082	Trabalho Integralizador Multidisciplinar I (TIM I)	A	3ª	17:00	18:40	1176 - BL 4
			Sáb.	09:00	10:40	1176 - BL 4
		A1	3ª	17:00	18:40	1177 - BL 4
			Sáb.	09:00	10:40	1177 - BL 4
ETG011	Análise de Sistemas de Transportes	A	2ª	14:55	16:35	2005 - BL 3
			4ª	14:55	16:35	2005 - BL 3
		B	3ª	13:00	14:40	2013 - BL 3
			5ª	17:00	18:40	2013 - BL 3
		C	2ª	13:00	14:40	2005 - BL 3
			4ª	13:00	14:40	2005 - BL 3
ETG016	Mecânica dos Solos II	A	3ª	14:55	16:35	1177 - BL 4
			5ª	13:00	14:40	1165 - BL 4
		B	4ª	13:00	14:40	1166 - BL 4
			5ª	14:55	16:35	1166 - BL 4
		C	3ª	13:00	14:00	2009 - BL 3
			4ª	14:55	16:35	2009 - BL 3

**7º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES018	Estruturas de Aço I	A	3ª	07:30	09:10	1027 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	1027 - BL 3
		B	3ª	11:10	12:50	1027 - BL 3
			5ª	11:10	12:50	1027 - BL 3
		C	3ª	09:25	11:05	1027 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	1027 - BL 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA  
ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**7º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES150	Concreto Armado I	A	2ª	09:25	11:05	1180 - BL 4
			4ª	09:25	11:05	1180 - BL 4
		B	2ª	07:30	09:10	1027 - BL 3
			4ª	07:30	09:10	1027 - BL 3
		C	2ª	11:10	12:50	2009 - BL 3
			4ª	11:10	12:50	2009 - BL 3
EHR017	Hidráulica II	A	3ª	11:10	12:50	2013 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	2005 - BL 3
		B	3ª	09:25	11:05	2004 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	2004 - BL 3
		C	3ª	07:30	09:10	2009 - BL 3
			6ª	07:30	09:10	2009 - BL 3
ELE619	Instalações Elétricas Eletrotécnica Geral	A	3ª	09:25	11:05	2009 - BL 3
		B	5ª	09:25	11:05	2011 - BL 3
		C	5ª	07:30	09:10	2009 - BL 3
EMC017	Tecnologia das Edificações I	A	2ª	07:30	09:10	2005 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	2005 - BL 3
		B	2ª	11:10	12:50	2004 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	2004 - BL 3
		C	2ª	09:25	11:05	2004 - BL 3
			5ª	11:10	12:50	2004 - BL 3
ESA011	Sistema de Abastecimento de Água	A	4ª	07:30	09:10	2009 - BL 3
			6ª	07:30	09:10	1027 - BL 3
		B	4ª	11:10	12:50	2004 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	2004 - BL 3
		C	4ª	09:25	11:05	2011 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	2011 - BL 3
ETG029	Planejamento de Transportes Urbano e Regional	A	2ª	11:10	12:50	2005 - BL 3
			4ª	11:10	12:50	2005 - BL 3
		B	2ª	09:25	11:05	2005 - BL 3
			4ª	09:25	11:05	2005 - BL 3
		C	2ª	07:30	09:10	2004 - BL 3
			4ª	07:30	09:10	2004 - BL 3

**8º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES032	Estruturas de Aço II	A	2ª	11:10	12:50	1177 - BL 4
			5ª	07:30	09:10	1177 - BL 4
		B	2ª	07:30	09:10	2009 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	2009 - BL 3
		C	2ª	09:25	11:05	1173 - BL 4
			5ª	11:10	12:50	1173 - BL 4

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA  
ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**8º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES151	Concreto Armado II	A	2ª	07:30	09:10	2011 - BL 3
			4ª	07:30	09:10	2011 - BL 3
		B	2ª	09:25	11:05	2012 - BL 3
			4ª	09:25	11:05	2012 - BL 3
		C	2ª	13:00	14:40	2009 - BL 3
			4ª	13:00	14:40	2009 - BL 3
EHR007	Hidrologia Aplicada	A	5ª	09:25	11:05	2012 - BL 3
			6ª	07:30	09:10	2012 - BL 3
		B	5ª	11:10	12:50	2012 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	2012 - BL 3
		C	4ª	09:25	11:05	2006 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	2006 - BL 3
EMC018	Tecnologia das Edificações II	A	3ª	09:25	11:05	2012 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	2012 - BL 3
		B	3ª	07:30	09:10	2011 - BL 3
			6ª	07:30	09:10	2011 - BL 3
		C	3ª	11:10	12:50	2006 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	2006 - BL 3
ESA012	Sistema Esgotamento Sanitário e Pluvial	A	3ª	07:30	09:10	2004 - BL 3
			4ª	09:25	11:05	2004 - BL 3
		B	3ª	11:10	12:50	2012 - BL 3
			4ª	07:30	09:10	2012 - BL 3
		C	3ª	09:25	11:05	2006 - BL 3
			6ª	07:30	09:10	2006 - BL 3
ETG030	Geotecnia Ambiental	A	2ª	09:25	11:05	1027 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	1027 - BL 3
		B	2ª	11:10	12:50	1027 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	1027 - BL 3
		C	3ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
			5ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
ETG031	Projetos de Estradas e vias Urbanas	A	3ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
			5ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
		B	3ª	09:25	11:05	2011 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	2011 - BL 3
		C	3ª	07:30	09:10	2006 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	2006 - BL 3

**9º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES044	Estruturas Usuais de Madeiras	A	3ª	07:30	09:10	2014 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	2014 - BL 3
		B	3ª	07:30	09:10	1177 - BL 4
			5ª	09:25	11:05	2015 - BL 3
		C	3ª	09:25	11:05	2013 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	2013 - BL 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA**  
**ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**9º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EMC019	Tecnologia das Edificações III	A	2ª	11:10	12:50	1166 - BL 4
			3ª	11:10	12:50	1166 - BL 4
		B	2ª	07:30	09:10	1177 - BL 4
			4ª	09:25	11:05	1177 - BL 4
		C	3ª	11:10	12:50	2009 - BL 3
6ª	11:10		12:50	2009 - BL 3		
ENG084	Estágio Supervisionado	A	Sáb.	09:15	18:25	Gab.
ENG085	Internato Curricular	A	Sáb.	09:30	18:40	2009 - BL 3
ETG032	Fundações e Estruturas de Contenção	B	3ª	11:10	12:50	1169 - BL 4
			4ª	11:10	12:50	1169 - BL 4
		C	3ª	09:25	11:05	1169 - BL 4
			4ª	09:25	11:05	1169 - BL 4
ETG033	Construção de Estradas e Vias Urbanas	A	5ª	11:10	12:50	2006 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	2006 - BL 3
		B	2ª	09:25	11:05	2013 - BL 3
			5ª	09:25	11:05	2013 - BL 3
		C	2ª	11:10	12:50	2013 - BL 3
			6ª	09:25	11:05	2009 - BL 3

**10º período**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
DIT001	Direito e Legislação	A1	3ª	19:00	20:40	1027 - BL 3
		B1	4ª	19:00	20:40	1173 - BL 4
ECN075	ECONOMIA PARA ENGENHARIA	A	2ª	07:30	09:10	1176 - BL 4
		B	4ª	09:25	11:05	1176 - BL 4
ENG014	Trabalho Integ. Multidisciplinar III	A	6ª	19:00	20:40	1027 - BL 3
EPD001	Organização Industrial para Engenharia	A1	2ª	09:25	11:05	2009 - BL 3
			4ª	09:25	11:05	2009 - BL 3
		B	2ª	07:30	09:10	1166 - BL 4
			4ª	07:30	09:10	1166 - BL 4

**Optativas**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES010	Projeto Estruturas em Concreto	E	3ª	07:30	09:10	1029 - BL 3
			5ª	07:30	09:10	1031 - BL 3
EES035	Projeto de Edifícios em Estruturas de Aço	E	5ª	11:10	12:50	2013 - BL 3
			6ª	11:10	12:50	2013 - BL 3
EES037	Introdução ao Método dos Elementos Finitos	TE	3ª	19:00	20:40	1033 - BL 3
			5ª	19:00	20:40	1046 - BL 3

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ESCOLA DE ENGENHARIA**  
**ENGENHARIA CIVIL - 2º. SEMESTRE LETIVO DE 2013**

**Optativas**

Código	Disciplina	Turma	Dia	Horário		Sala
				Início	Término	
EES603	Concreto Protendido	E	2ª	09:25	11:05	C414 - CAD2
			4ª	09:25	11:05	C414 - CAD2
EHR018	Engenharia de Recursos Hídricos	H	5ª	09:25	11:05	1165 - BL 4
			6ª	11:10	12:50	1165 - BL 4
EHR019	Hidráulica e Hidrologia Computacionais	H	3ª	17:00	18:40	2011 - BL 3
			5ª	17:00	18:40	2011 - BL 3
EMC021	Incorporações, Perícias e Avaliações em Engenharia	M	3ª	07:30	09:10	1022 - BL 3
EMC022	Materiais de Construção III	TM	2ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
EMC027	Construções Especiais	M	4ª	09:25	12:50	1093 - BL Lig.
ENG059	Patologia, Durabilidade e Rec de Const em Concreto Armado	MP	6ª	11:10	12:50	2011 - BL 3
ENG059	Gestão de Projetos na Construção Civil	MG	5ª	11:10	12:50	1166 - BL 4
ENG059	Sustentabilidade na Construção Civil	MS	5ª	11:10	12:50	1163 - BL 4
ENG061	Obras Hidráulicas	H	5ª	07:30	09:10	1169 - BL 4
			6ª	09:25	11:05	1169 - BL 4
ENG061	Patologia das Edificações	MP	3ª	11:10	12:50	1173 - BL 4
			5ª	11:10	12:50	1176 - BL 4
ENG061	Alvenaria Estrutural	E	5ª	09:25	11:05	B515 - CAD2
			6ª	09:25	11:05	B515 - CAD2
ENG061	Top. Esp. Gestão da Produção	C1	6ª	07:30	11:05	1173 - BL 4
EPD095	Fundamentos de Engenharia Econômica	A	2ª	11:10	12:50	1176 - BL 4
		B	3ª	11:10	12:50	1176 - BL 4
ESA014	Tratamento de Águas de Abastecimento	S	3ª	13:00	14:40	C306 - CAD2
			5ª	13:00	14:40	C306 - CAD2
ESA015	Tratamento de Águas Residuárias	S	3ª	11:10	12:50	2015 - BL 3
			5ª	11:10	12:50	2015 - BL 3
ETG034	Portos e Aeroportos	T	4ª	09:25	11:05	1173 - BL 4
			6ª	09:25	11:05	1176 - BL 4
ETG035	Análise Técnico-Econômica de Transportes	TT	2ª	11:10	12:50	1022 - BL 3
			3ª	09:25	11:05	1023 - BL 3
ETG038	Transportes Cargas e Logística Integrada	T	3ª	09:25	11:05	1093 - BL Lig.
			5ª	09:25	11:05	1022 - BL 3



**PÓS GRADUAÇÃO - FUMEC**  
**MATRIZ CURRICULAR DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO LATO SENSU EM**  
**LIGHTING DESIGN: CONFORTO AMBIENTAL E INSTALAÇÕES NA CONSTRUÇÃO CIVIL**

*Aprovada pela Resolução CONSUNI Nº 031/2019, de 28 de junho de 2019.*

UNIDADES CURRICULARES	CARGA HORÁRIA
<b>MÓDULO I - Lighting Design: Projetos e instalações</b>	<b>116</b>
Aula Inaugural	04
Unidade 1 - Eficiência energética	24
Unidade 2 - Normas e Legislações na construção civil.	08
Unidade 3 - Instalações na construção civil	40
Unidade 4 - Gestão de obras	24
Unidade 5 – Seminário   Palestras	16
<b>MÓDULO II - Conforto Ambiental e Lighting Design</b>	<b>184</b>
Unidade 6 - Conforto Ambiental e <i>Lighting Design</i>	24
Unidade 7 - <i>Lighting Design</i>   Residencial	24
Unidade 8 - <i>Lighting Design</i>   Cálculos e Softwares	24
Unidade 9 - <i>Lighting Design</i>   Comercial, Corporativo e Industrial	40
Unidade 10 - <i>Lighting Design</i>   Fachadas e Monumentos	24
Unidade 11 - <i>Lighting Design</i>   Paisagístico e áreas esportivas	24
Unidade 12 - <i>Lighting Design</i>   Estádios e vias públicas	24
<b>MÓDULO III - TCC: Pesquisa e Projeto</b>	<b>60</b>
Unidade 12 - TCC – Pesquisa	20
Unidade 12 - TCC – Projeto	40
<b>TOTAL</b>	<b>360</b>



**CÂMARA DOS DEPUTADOS**

## **PROJETO DE LEI N.º 3.022, DE 2021** **(Do Sr. Alexandre Padilha)**

Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências, para prever políticas de memória e preservação do conhecimento adquiridos por essas profissionais entre outros.

**DESPACHO:**

ÀS COMISSÕES DE:

TRABALHO, DE ADMINISTRAÇÃO E SERVIÇO PÚBLICO;

CULTURA; E

CONSTITUIÇÃO E JUSTIÇA E DE CIDADANIA (ART. 54 RICD).

**APRECIÇÃO:**

Proposição Sujeita à Apreciação Conclusiva pelas Comissões - Art. 24 II

**PUBLICAÇÃO INICIAL**

Art. 137, caput - RICD



**PROJETO DE LEI Nº \_\_\_\_\_, DE 2021  
(Do Sr ALEXANDRE PADILHA)**

Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências, para prever políticas de memória e preservação do conhecimento adquiridos por essas profissionais entre outros.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º. Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências, para prever políticas de memória e preservação do conhecimento adquiridos por essas profissionais entre outros.

Art. 2º A Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências, passa a vigorar acrescida dos seguintes dispositivos:

“Art. 35-A O poder público deverá estimular ações que contemplem a produção de projetos de acervo e memória das técnicas e tecnologias da cultura e do entretenimento, bem como que incentivem a coleta de materiais, história oral para fins de construção de acervo e pesquisa.

Art. 36-B O poder público deverá, quando da elaboração de políticas públicas para a cultura, incluir a categoria de técnico em Espetáculos de Diversões, com a finalidade de valorizar e incentivar o conhecimento e as práticas desses trabalhadores.

.....(NR)”





Art. 3º Esta lei entra em vigor na data da sua publicação.

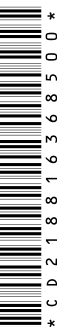
### **Justificação**

A presente proposta visa atualizar a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Importante dizer que durante todos esses anos sem atualização, se faz necessário adequar a legislação dos profissionais de técnico em Espetáculos de Diversões, principalmente à luz do revelo que o texto Constitucional de 1988 confere à cultura.

Assim, a proposta inclui dois novos dispositivos para reforçar a importância dessa categoria e garantir a preservação da memória dos seus conhecimentos para que esse agir e essa técnica não se perca ao longo dos anos, uma vez que baseada no autodidatismo e na passagem de saber entre as gerações

Todos os dias, milhares de profissionais se empenham para que as peças, shows, concertos, espetáculos de dança e circo, festas, festivais e eventos, sejam perfeitos. Junto com cada artista, existe a equipe técnica. Aqueles que vestem preto para serem confundidos com o escuro dos bastidores. Sem eles, não há espetáculo, não há diversão, não há show ou evento que alcance toda sua magnitude, segurança e brilhantismo. São milhares de técnicas e técnicos que estão nos bastidores, para levar cultura e diversão a todos os brasileiros e garantir que cada momento seja perfeito, mágico e inesquecível na memória de cada um.

A classe técnica perpassa diversas linguagens, segmentos, regiões, formatos, além de que, em momentos decisivos dos processos artísticos, esses trabalhadores são peça chave para determinar a viabilidade dos projetos e a realização da cultura e sua expressão. A preservação e valorização do conhecimento e memória de trabalhadores da técnica é de extrema importância para o desenvolvimento cultural. Os grandes mestres perpetuam esse conhecimento, passando às novas





gerações de profissionais, sendo imensurável a contribuição da categoria para a fruição cultural da sociedade.

A mobilização da categoria se mostrou urgente e necessária quando, durante a pandemia do Sars-Cov-2, acabaram entregues à própria sorte. Graças à união e persistência desses trabalhadores e trabalhadoras, esse projeto de lei foi construído a muitas mãos e visa dar visibilidade à categoria, além de atualizar a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, sancionada por Ernesto Geisel.

Importante dizer, também, que os coletivos Família Camisa Preta CWB, Movimento SOS Técnica SP e Multicabo/MG contribuíram ativamente para a construção da presente proposta e o batizaram de Dona Naná.

Dona Naná foi por mais de 39 anos a pessoa que manteve limpos palcos e camarins do Teatro Marília, um dos teatros públicos de Belo Horizonte. Para além disso, ela foi a guardiã criadora e mandatária dos "Cadernos da Naná". Desde de que conseguiu emprego no teatro, Dona Naná comprou um caderno de autógrafos e por mais de 3 décadas, seguiu criando memória das montagens, espetáculos e pessoas que faziam alguma ação no teatro. A encomenda da assinatura era "pede a todos para deixarem um recadinho pra mim". Quando de férias, os cadernos eram deixados sobre a responsabilidade de algum funcionário para seguir com a documentação de todas as produções que abrigadas no teatro.

Deste modo, é preciso reconhecer que a produção artística é construída com muitas mãos, e Dona Naná foi a mão que, mesmo sem ter frequentado a academia, fomentou a produção da memória e da história do teatro da produção teatral no Brasil até sua morte em 2019. Foi sujeita ativa nos palcos, ajudando nas produções, percorrendo camarins e acolhendo a todos que passavam em alguma temporada no teatro.

O Congresso Nacional tem desempenhando importante papel na tentativa de manter viva a cultura nacional com a aprovação de leis importantes durante o período da pandemia. Esse projeto pode ser um passo a mais nessa importante tarefa.





CÂMARA DOS DEPUTADOS  
Gabinete do Deputado **Alexandre Padilha** - PT/SP

Por todo o exposto, conclamo os Nobres Pares a aprovarem esta proposição.

Sala das Sessões, .....

**ALEXANDRE PADILHA**  
Deputado Federal PT/SP

Apresentação: 31/08/2021 12:57 - Mesa

PL n.3022/2021



Assinado eletronicamente pelo(a) Dep. Alexandre Padilha  
Para verificar a assinatura, acesse <https://infoleg-autenticidade-assinatura.camara.leg.br/CD218816368500>



\* CD 218816368500 \*

**LEGISLAÇÃO CITADA ANEXADA PELA**  
Coordenação de Organização da Informação Legislativa - CELEG  
Serviço de Tratamento da Informação Legislativa - SETIL  
Seção de Legislação Citada - SELEC

**LEI Nº 6.533, DE 24 DE MAIO DE 1978**

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**

Faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

.....

Art. 35. Aplicam-se aos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho, exceto naquilo que for regulado de forma diferente nesta Lei.

Art. 36. O Poder Executivo regulamentará esta Lei no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da data de sua publicação.

Art. 37. Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o art. 35, o § 2º do art. 480, o Parágrafo único do art. 507 e o art. 509 da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo Decreto-lei nº 5.452, de 1943, a Lei nº 101, de 1947, e a Lei nº 301, de 1948.

Brasília, em 24 de maio de 1978; 157º da Independência e 90º da República.

ERNESTO GEISEL

Armando Falcão

Ney Braga

Arnaldo Prieto

Euclides Quandt de Oliveira ([Assinaturas retificadas no DOU de 28/6/1978](#))

**FIM DO DOCUMENTO**





**CÂMARA DOS DEPUTADOS**  
Centro de Documentação e Informação

## **LEI Nº 6.533, DE 24 DE MAIO DE 1978**

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

### **O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**

Faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões é regulado pela presente Lei.

Art. 2º Para os efeitos desta Lei, é considerado:

I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;

II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Parágrafo único. As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta Lei.

Art. 3º Aplicam-se as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que tiverem a seu serviço os profissionais definidos no artigo anterior, para realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias.

Parágrafo único. Aplicam-se, igualmente, as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem colocação de mão-de-obra de profissionais definidos no artigo anterior.

Art. 4º As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art. 5º Não se incluem no disposto nesta Lei os Técnicos em Espetáculos de Diversões que prestam serviços a empresa de radiodifusão.

Art. 6º O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional.

Art. 7º Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

§ 1º A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III, no prazo de 3 (três) dias úteis, podendo ser concedido o registro, ainda que provisório, se faltar manifestação da entidade sindical, nesse prazo.

§ 2º Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá recurso para o Ministério do Trabalho, até 30 (trinta) dias, a contar da ciência.

Art. 8º O registro de que trata o artigo anterior poderá ser concedido a título provisório, pelo prazo máximo de 1 (um) ano, com dispensa do atestado a que se refere o item III do mesmo artigo, mediante indicação conjunta dos Sindicatos de empregadores e de empregados.

Art. 9º O exercício das profissões de que trata esta Lei exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho.

§ 1º O contrato de trabalho será visado pelo Sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho, até a véspera da sua vigência.

§ 2º A entidade sindical deverá visar ou não o contrato, no prazo máximo de 2 (dois) dias úteis, findos os quais ele poderá ser registrado no Ministério do Trabalho, se faltar a manifestação sindical.

§ 3º Da decisão da entidade sindical que negar o visto, caberá recurso para o Ministério do Trabalho.

Art. 10. O contrato de trabalho conterà, obrigatoriamente:

I - qualificação das partes contratantes;

II - prazo de vigência;

III - natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;

IV - título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;

V - locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

VI - jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

VII - remuneração e sua forma de pagamento;

VIII - disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos e programas;

IX - dia de folga semanal;

X - ajuste sobre viagens e deslocamentos;

XI - período de realização de trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores à execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;

XII - número da Carteira de Trabalho e Previdência Social.

Parágrafo único. Nos contratos de trabalho por tempo indeterminado deverá constar, ainda, cláusula relativa ao pagamento de adicional, devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 11. A cláusula de exclusividade não impedirá o Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que em outro meio de comunicação, e sem que se caracterize prejuízo para o contratante com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade.

Art. 12. O empregador poderá utilizar trabalho de profissional, mediante nota contratual, para substituição de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões, ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização desse mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subseqüentes, por essa forma, pelo mesmo empregador.

Parágrafo único. O Ministério do Trabalho expedirá instruções sobre a utilização da nota contratual e aprovará seu modelo.

Art. 13. Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Parágrafo único. Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 14. Nas mensagens publicitárias, feitas para cinema, televisão ou para serem divulgadas por outros veículos, constará do contrato de trabalho, obrigatoriamente:

I - o nome do produtor, do anunciante e, se houver, da agência de publicidade para quem a mensagem é produzida;

II - o tempo de exploração comercial da mensagem;

III - o produto a ser promovido;

IV - os veículos através dos quais a mensagem será exibida;

V - as praças onde a mensagem será veiculada;

VI - o tempo de duração da mensagem e suas características.

Art. 15. O contrato de trabalho e a nota contratual serão emitidos com numeração sucessiva e em ordem cronológica.

Parágrafo único. Os documentos de que trata este artigo serão firmados pelo menos em duas vias pelo contratado, ficando uma delas em seu poder.

Art. 16. O profissional não poderá recusar-se à autodublagem, quando couber.

Parágrafo único. Se o empregador ou tomador de serviços preferir a dublagem por terceiros, ela só poderá ser feita com autorização, por escrito, do profissional, salvo se for realizada em língua estrangeira.

Art. 17. A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra, obrigará o tomador de serviço solidariamente pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir às responsabilidades e obrigações decorrentes desta Lei ou de contrato.

Art. 18. O comparecimento do profissional na hora e no lugar da convocação implica a percepção integral do salário, mesmo que o trabalho não se realize por motivo independente de sua vontade.

Art. 19. O profissional contratado por prazo determinado não poderá rescindir o contrato de trabalho sem justa causa, sob pena de ser obrigado a indenizar o empregador dos prejuízos que desse fato lhe resultarem.

Parágrafo único. A indenização de que trata este artigo não poderá exceder àquela a que teria direito o empregado em idênticas condições.

Art. 20. Na rescisão sem justa causa, no distrato e na cessação do contrato de trabalho, o empregado poderá ser assistido pelo Sindicato representativo da categoria e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, respeitado o disposto no artigo 477 da Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 21. A jornada normal de trabalho dos profissionais de que trata esta Lei, terá nos setores e atividades respectivos, as seguintes durações:

I - Radiodifusão, fotografia e gravação: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 30 (trinta) horas semanais;

II - Cinema, inclusive publicitário, quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias;

III - Teatro: a partir de estréia do espetáculo terá a duração das sessões, com 8 (oito) sessões semanais;

IV - Circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais;

V - Dublagem: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 40 (quarenta) horas semanais.

§ 1º O trabalho prestado além das limitações diárias ou das sessões semanais previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos artigos 59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 2º A jornada normal será dividida em 2 (dois) turnos, nenhum dos quais poderá exceder de 4 (quatro) horas, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 3º Nos espetáculos teatrais e circenses, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do rendimento artístico, ser superior a 2 (duas) horas.

§ 4º Será computado como trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, a contar de sua apresentação no local de trabalho, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, dublagem, fotografias, caracterização, e todo àquele que exija a presença do Artista, assim como o destinado à preparação do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem de equipamento.

§ 5º Para o Artista, integrante de elenco teatral, a jornada de trabalho poderá ser de 8 (oito) horas, durante o período de ensaio, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 22. Na hipótese de exercício concomitante de funções dentro de uma mesma atividade, será assegurado ao profissional um adicional mínimo de 40% (quarenta por cento), pela função acumulada, tomando-se por base a função melhor remunerada.

Parágrafo único. É vedada a acumulação de mais de duas funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho.

Art. 23. Na hipótese de trabalho executado fora do local constante do contrato de trabalho, correrão à conta do empregador, além do salário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem, até o respectivo retorno.

Art. 24. É livre a criação interpretativa do Artista e do Técnico em Espetáculos de Diversões, respeitado o texto da obra.

Art. 25. Para contratação de estrangeiro domiciliado no exterior, exigir-se-á prévio recolhimento de importância equivalente a 10% (dez por cento) do valor total do ajuste à Caixa Econômica Federal em nome da entidade sindical da categoria profissional.

Art. 26. O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais será de responsabilidade do empregador.

Art. 27. Nenhum Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões será obrigado a interpretar ou participar de trabalho passível de pôr em risco sua integridade física ou moral.

Art. 28. A contratação de figurante não qualificado profissionalmente, para atuação esporádica, determinada pela necessidade de características artísticas da obra, poderá ser feita pela forma da indicação prevista no artigo 8º.

Art. 29. Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Art. 30. Os textos destinados à memorização, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Art. 31. Os profissionais de que trata esta Lei têm penhor legal sobre o equipamento e todo o material de propriedade do empregador, utilizado na realização de programa, espetáculo ou produção, pelo valor das obrigações não cumpridas pelo empregador.

Art. 32. É assegurado o direito ao atestado de que trata o item III do artigo 7º ao Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões que, até a data da publicação desta Lei tenha exercido, comprovadamente, a respectiva profissão.

Art. 33. As infrações ao disposto nesta Lei serão punidas com multa de 2 (duas) a 20 (vinte) vezes o maior valor de referência previsto no artigo 2º, parágrafo único, da Lei nº 6.205,

de 29 de abril de 1975, calculada à razão de um valor de referência por empregado em situação irregular.

Parágrafo único. Em caso de reincidência, embaraço ou resistência à fiscalização, emprego de artifício ou simulação com o objetivo de fraudar a Lei, a multa será aplicada em seu valor máximo.

Art. 34. O empregador punido na forma do artigo anterior, enquanto não regularizar a situação que deu causa à autuação, e não recolher a multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis, não poderá:

I - receber qualquer benefício, incentivo ou subvenção concedidos por órgãos públicos;

II - obter liberação para exibição de programa, espetáculo, ou produção, pelo órgão ou autoridade competente.

Art. 35. Aplicam-se aos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho, exceto naquilo que for regulado de forma diferente nesta Lei.

Art. 36. O Poder Executivo regulamentará esta Lei no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da data de sua publicação.

Art. 37. Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o art. 35, o § 2º do art. 480, o Parágrafo único do art. 507 e o art. 509 da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo Decreto-lei nº 5.452, de 1943, a Lei nº 101, de 1947, e a Lei nº 301, de 1948.

Brasília, em 24 de maio de 1978; 157º da Independência e 90º da República.

ERNESTO GEISEL

Armando Falcão

Ney Braga

Arnaldo Prieto

Euclides Quandt de Oliveira ([Assinaturas retificadas no DOU de 28/6/1978](#))