

A LUZ PERFORMATIVA COMO MATÉRIA DOS SONHOS NA IMAGINAÇÃO DO ESPECTADOR¹ VIRTUAL

Nadia Moroz Luciani²

RESUMO: Este artigo é resultante da sessão de debate virtual de mesmo título apresentada no evento científico Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: organizar a vida – viver na arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas da UNESPAR/CNPq com o objetivo de analisar e repensar a produção artística em situação pandêmica. Contando com a valiosa contribuição da iluminadora, professora e pesquisadora Cibele Forjaz e do professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos, a discussão girou em torno da necessidade de rever, reinventar e ressignificar a presença e atuação performativa da luz nos espetáculos à distância em tempos de isolamento e realizações virtuais e midiáticas. Partindo dos textos disparadores “Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos” de Roland Barthes e “O ar e os sonhos” de Gaston Bachelard, complementados por suas próprias pesquisas individuais: a performatividade da luz, a luz como linguagem e a *mimesis* performativa, os três debatedores devanearam a respeito dos efeitos da luz sobre o espectador em relação no teatro praticado e realizado na atualidade das artes cênicas e midiáticas. Este artigo em específico confronta minhas próprias reflexões às dos meus convidados tendo como principal pressuposto a pesquisa doutoral recentemente defendida a respeito da iluminação como elemento de conexão e interação entre o espectador e a cena.

Palavras-chave: iluminação cênica; performatividade; recepção teatral.

LA LUMIERE PERFORMATIVE COMME MATIERE DES REVES DANS L'IMAGINAIRE DU SPECTATEUR VIRTUEL

RÉSUMÉ: Cet article est le résultat de la session de débat virtuel du même titre présentée dans l'événement scientifique Orientations pour la recherche en arts du spectacle en temps de crise II : organiser la vie - vivre dans l'art, organisé par le Groupe de Recherche en Arts du Spectacle de l'UNESPAR / CNPq avec l'objectif d'analyser et de repenser la production artistique en situation de pandémie. Avec la précieuse contribution de la créatrice, professeure et chercheuse Cibele Forjaz et du professeur et chercheur Luiz Fernando Ramos, la discussion a tourné autour de la nécessité de revoir, réinventer et résignifier la présence et action performative de la lumière dans les spectacles à distance en période d'isolement et réalisations virtuelles et médiatisées. Au départ des textes déclencheurs « Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens » de Roland Barthes et « L'air et les songes. Essais sur l'imagination du mouvement » de Gaston Bachelard, rajoutés de leur propre recherche individuelle: la performativité de la lumière, la lumière comme langage et la *mimesis* performative, les trois débatteurs ont divagué à propos des effets de la lumière sur le spectateur en relation avec le théâtre pratiqué et joué de nos jours. Cet article spécifique confronte mes propres réflexions à celles de mes invités, ayant comme prémisses principales la recherche doctorale récemment présentée concernant l'éclairage comme élément de connexion et d'interaction entre le spectateur et la scène.

Mots-clés: lumière de spectacle; performativité; réception théâtrale.

1 Apesar da utilização do gênero masculino no título e no corpo do artigo, a autora é favorável à discussão e às atuais mudanças de escrita e fala propostas a respeito deste tipo de generalização.

2 Iluminadora, designer e docente do Colegiado de Artes Cênicas da FAP/UNESPAR. Pesquisadora sobre o ensino e a performatividade da luz, coordena o Projeto de Extensão LABIC - Laboratório de Iluminação Cênica da FAP. Graduada em Comunicação Visual pela UFPR, Mestre em Artes Cênicas pela UDESC e Doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP com doutorado sanduíche na Universidade de Lille na França - PDSE/CAPEs-PrInt. E-mail: nadia.luciani@unespar.edu.br

INTRODUÇÃO

A partir da proposta de investigar novas maneiras de criar, refletir e trocar em tempos de encontros online e de isolamento corporal, esta investigação pretende introduzir a reflexão de como a iluminação cênica, destituída de seu caráter presencial e ativo no ambiente teatral real, pode atuar como aliada das manifestações cênicas remotas e virtuais, atingindo, por meio de telas e dispositivos eletrônicos, a percepção do espectador distante, solitário e muitas vezes desesperançoso e abatido. Neste contexto pandêmico, nós nos vimos obrigados a buscar novas formas de viver, conviver e sobreviver, esta última mais urgente e agonizante, levando, forçosamente em alguns casos, a abrir mão das outras duas, ao menos em parte. A realidade virtual e solitária à qual nos encontramos submetidos fez com que a alegria, a união e a troca cedessem espaço ao medo, à desconfiança e ao isolamento. O teatro, grande arte do encontro, da reunião e da convivência, foi condenado à quase extinção para renascer com novos formatos, novas configurações, expectativas e propósitos, mas sempre com o desejo de congregar, compartilhar e debater opiniões, pensamentos, ideias e promover a reflexão, o encontro e o convívio social, mesmo que à distância.

O momento de crise sanitária e a conseqüente impossibilidade do teatro presencial revelou, nos novos formatos de produção cênica, uma grande atenção sobre o texto, a fala e a interpretação. Quais seriam, então, os caminhos possíveis para a criação cênica no que se refere, sobretudo, às visualidades, à encenação e às demais linguagens do espetáculo como cenário, luz e figurino, considerando a supervalorização do som e o enquadramento no rosto de *performers* encerrados em micro telas digitais? Ainda nesta mesma perspectiva de incertezas, o ressurgimento do teatro pós-pandêmico aparece também como uma incógnita a ser desvendada com o tempo, mas isso é outra questão, concentremo-nos nos tempos atuais, os ainda pandêmicos...

Em uma de suas aulas no Collège de France, por volta de 1977, Roland Barthes contrapõe **método**, maneira de chegar a algum lugar (uma força), e **cultura**, o reconhecimento da força (uma potência), para apresentar um tipo de ensino que chama de fantasmático, no qual mescla ciência e fantasia, essa última entendida, com referência a Bachelard, como o intrincamento da ciência com o imaginário, sendo a ciência, também segundo ele, uma forma de decantação das fantasias (BARTHES, 2003, p. 8). Neste texto facilmente recontextualizável para os tempos atuais, publicado no Brasil em 2003 com o título “Como viver junto”, a fantasia é apresentada pelo filósofo como origem da cultura, o engendramento de formas e de diferenças que apresenta uma força fantasmática do viver-junto que, inspirada no Falanstério de Fourier, parte do gosto por estar só (BARTHES, 2003, p. 9). A fantasia é e se manifesta pelo positivo, sendo que nela não se torna contraditório querer, ao mesmo tempo, viver só e viver junto, numa utopia possivelmente enraizada no cotidiano de viver bem, de coabitar harmoniosamente. A fantasia de Barthes também abarca contra-imagens negativas do viver-bem, o *huis clos* de Sartre e o coabitar desfavorável das más companhias. Para ele, o viver-junto é tanto espacial quanto temporal, relacionando-se com o viver ao mesmo tempo no mesmo lugar num sentido de contemporaneidade.

A fantasia de que o autor trata se cristaliza pela palavra, significante maior que induz à sua exploração. A palavra idiorritmia, que significa a forma como cada indivíduo tem/encontra seu ritmo próprio, transmutou a fantasia. A noção de ritmo como movimento regular das ondas se opõe, segundo ele, ao conceito de *rhythmós*, próximo e diferente de *schêma*, forma fixa, realizada, objetivizada, mas movediça, fluída, sem consistência orgânica. O ritmo seria então o modelo de um elemento fluído, forma do que não tem consistência orgânica, improvisada, modificável, uma fluência individual. O idiorritmo citado por Barthes (2003, p. 12-19) se torna, assim, quase que um pleonasma, visto que o *rhythmós* seria, por definição, algo característico do indivíduo.

Nos aproximamos aqui da abordagem de nuvem feita por Bachelard. Muito temos ouvido falar de nuvem no contexto cibernético como o ambiente de armazenamento de dados e conteúdos virtuais que podemos acessar de qualquer lugar a qualquer tempo. Bachelard, no entanto, nos oferece o reconhecimento da nuvem como objeto poético onírico que permite devaneios fáceis, efêmeros e sem responsabilidades (BACHELARD, 2001, p. 189). Para ele, as nuvens são matéria da imaginação, um fenômeno mutável que permite diferentes e vastas interpretações ao sabor e prazer do observador atento e sonhador. A vontade de ver conduz o olhar e a imaginação para a confluência do que é e do que queremos que seja essa nuvem em constante movimento transformador. Há uma imaginação dinâmica que coloca, em um mesmo movimento, sensações, percepções e objetos singulares na formação de um novo devir poético de mundo. Bachelard afirma que “em sua embriaguez dinâmica a imaginação usa da nuvem como um ectoplasma que sensibiliza a nossa mobilidade” (BACHELARD, 2001, p. 194).

Podemos dizer, então, que a luz, da mesma forma, transforma os objetos com sua mobilidade dinâmica e poética, permitindo uma viagem como aquela das nuvens para a imaginação de quem observa. E assim como a nuvem, a luz pode ser leve ou pesada, libertadora ou opressora, ampla ou claustrofóbica, dotando a percepção da capacidade de se envolver no universo fantástico da imaginação. Além disso, Bachelard (2001, p. 198) acrescenta que o devaneio da nuvem em Goethe não se limita à mutação das formas, mas a “uma participação mais profunda que atribui à nuvem uma matéria de doçura ou de ameaça, um poder de ação ou um poder de suspensão e de paz”. Fica impossível não associar, com essa afirmação, a efemeridade e a não-materialidade da nuvem com essas mesmas características da luz, sendo que ambas, mesmo amorfas ou sem consistência material palpável, revelam-se como massas visuais cuja força e poder sobre a percepção e a imaginação lhes dotam, as duas, de atributos poéticos, subjetivos e imagéticos. Relacionando forma e movimento, podemos dizer que se as nuvens constituem um universo de forma em contínua transformação (BACHELARD, 2001, p. 198), a luz não só tem o poder de o revelar, mas também de o criar considerando sua natureza material (LUCIANI, 2020, p. 135). A luz, comparável às nuvens, descritas por Baudelaire como belezas meteorológicas (*apud* BACHELARD, 2001, p. 199), pode também atribuir à imaginação a incumbência de criar formas, cores, atmosferas e significados

próprios a cada indivíduo na idiorritmia de seus devaneios face às imagens que lhes são oferecidas ao olhar.

No conto “A Fiandeira de Nuvem”, de George Sand, citado por Bachelard (2001, p. 192), é possível vislumbrar ainda uma relação a mais entre a nuvem e a luz. Neste texto, as nuvens tecidas no céu abrandam e coam a luz do sol ou da lua, interferindo na percepção que se tem dela com o passar do tempo e o deslocamento das nuvens, expondo ou ocultando seus raios, permitindo ver ou não ver tudo o que está à nossa volta. A luz no teatro, da mesma forma física e poética, pelos seus movimentos de acender e apagar, esmaecer ou intensificar, em diferentes velocidades e intensidades, também esconde ou revela, dando asas à imaginação e fazendo voar, pelo espaço/tempo da ação cênica, as mentes mais fantasiosas. A luz, assim como a nuvem, é matéria que permite à imaginação superar a passividade da visão e as limitações do mundo real para ingressar no mundo subjetivo dos sonhos e das revelações da arte coletiva do teatro. Luz e nuvem permitem, com suas formas e sua materialidade imaterial, que o espectador, como indivíduo, se relacione com a obra por meio da sua percepção e interação mental, de forma ativa e participativa, conforme sua própria disponibilidade e dedicação ao que lhe é oferecido ao olhar. Essa entrega propiciada pela luz cênica no teatro é qualificada por Adolphe Appia como o “envolvimento pleno no ato teatral” (*apud* LUCIANI, 2020, p. 209).

Retornando a Barthes, o entendimento da idiorritmia, segundo ele, também aponta para a proporção da comunidade fantasiada e expõe como as grandes formas de viver-só ou viver-junto foram estruturadas segundo uma grande arquitetura de poder que as faz hostis à idiorritmia. Essa idiorritmia é descrita por ele como uma espécie de forma mediana utópica de viver, situada entre duas formas excessivas: a negativa da solidão e do eremitismo e a integrativa das comunas e dos macroagrupamentos (BARTHES, 2003, p. 18). A fantasia da idiorritmia está, então, no paradoxo do bem-viver, cada indivíduo com seu próprio ritmo coabitando o mesmo tempo/espaço fantasmático de outros.

As forças pelas quais a fantasia desemboca na cultura sofrem tensões imprevisíveis em torno de problemas de convívio entre e com os indivíduos, com o outro. O viver-junto de Barthes é articulado por três estatutos fundamentais: a vida solitária, a vida longe do mundo (embrião da idiorritmia) e a vida em comum, atravessados por duas energias: o adestramento do espaço/tempo/objetos e o afeto pintado pelo imaginário (BARTHES, 2003, p. 32). A fantasia é o roteiro estilizado, sempre muito breve, um vislumbre narrativo do desejo, um refletor difuso que revela, de modo enevoado, fragmentos de mundo, de ciência, de história, de experiências, de projeções fantasmáticas de ordem dramática, epifanias.

Assim sendo, para haver fantasia é preciso haver cenário, lugar, componente espacial da cena fantasmática, uma paisagem, uma composição que permite estar, só ou acompanhado, individualmente ou num coletivo, fantasia do bem-viver juntos. A esse respeito, é pertinente citar como, na experiência anterior à esta tela/mesa de discussão sobre a luz como matéria dos sonhos na

imaginação do espectador³, falamos sobre o contraponto entre imagens reais e imagens subjetivas ou ficcionais. É notável como essas imagens subjetivas e ficcionais parecem afetas à fantasia idiorrítmica proposta por Barthes, nas quais cada indivíduo projeta suas próprias referências a fim de conceber a dramaturgia daquilo que observa e que é oferecido à sua percepção sensorial individual e única.

A LUZ PERFORMATIVA

Com base nos conceitos, entre outros, de *mimesis* performativa, de Luiz Fernando Ramos (2015) e de luz estrutural e estruturante da cena, de Cibele Forjaz (2013), ambos convidados para contribuir com essas digressões a respeito da iluminação em tempos de pandemia, eu desenvolvi minha pesquisa doutoral sobre a performatividade da luz como elo entra a cena e o espectador teatral (LUCIANI, 2020). Entendendo a luz como meio, ou seja, como elemento, em sua natureza material (ondas e partículas) e imaterial (interferência emocional e cognitiva na recepção), que permite tanto o acesso visual quanto perceptivo da cena teatral, a luz performativa seria aquela que atua com e sobre a cena, afetando e interferindo na percepção que o espectador poderá vir a ter dela, suas reações e as relações emocionais e sensoriais estabelecidas durante e após a experiência teatral.

Além dos conceitos de *mimesis* performativa e de luz estrutural e estruturante da cena, a pesquisa ainda se apoia em outros conceitos fundamentais como o conceito amplo de cenografia, que entende a iluminação em relação constante e profunda com todos os demais elementos da cena, tanto visuais e sonoros quanto de ordem representativa e dramática, que afetam a percepção do espectador (LUCIANI, 2020, p. 113); a diferença entre iluminação, projeto de criação de efeitos e movimentos luminosos, e luz, segundo o conceito de luz-matéria que, por sua presença material, age sobre a cena e a percepção humana (LUCIANI, 2020, p. 123); os estudos da presença, entendendo-a como a capacidade da luz, em sua materialidade poética, de atrair a atenção do espectador revelando o invisível no visível e fruindo no espaço/tempo da ação (LUCIANI, 2020, p. 159); os próprios conceitos de performatividade e performance; além de dedicar-se longamente aos estudos da percepção, sobretudo a ecologia da percepção de Gibson, e da estética da recepção ativa com base no conceito primevo de luz ativa (LUCIANI, 2020, 178 e 198).

Dos elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente dos *performers*, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, num processo de desconstrução

3 Experiência prática componente da programação do seminário Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: organizar a vida – viver na arte, organizado pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas da UNESPAR/CNPq, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3feXCqYbbM&t=2s>.

da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem, assim como a nuvem, que inspira o poeta e dá asas à imaginação do sonhador.

Luiz Fernando Ramos apresenta, a partir da poética de Aristóteles, a noção de *mimesis* performativa como um conceito operativo que refuta o sentido de imitação ou de representação teatral. Ela permite aos espectadores, pela experiência teatral, aprender ou conhecer algo novo, uma tomada de consciência que leva a uma reflexão ou reação catártica. Seu conceito surge, assim, como opção aos conceitos de teatro pós-dramático e performativo, para dar conta de uma produção cênica mais inventiva.

Com seu conceito de *mimesis* performativa, Ramos propõe um modelo alternativo de análise e conceituação, para pensar as questões do teatro e das artes performativas hoje, que permite expandir, tanto o entendimento do espetáculo teatral como um todo, quanto de seus componentes cênicos, individualmente. Ao testar seu conceito em diferentes exemplos artísticos, ele vai além das questões específicas de gênero para investigar profundamente o sentido e a aplicabilidade das hipóteses levantadas em seu estudo sobre as perspectivas de uma cena estendida, que agrega diferentes linguagens em torno da postura antiteatral e antidramática, e que as caracteriza como performativas (LUCIANI, 2020, p. 173).

O conceito de *mimesis* pressupõe, essencialmente, a dependência de um espectador que a reconheça e por ela se deixe afetar. A exposição a ela ocorre em um tempo determinado, cuja intenção de afecção ocorre na relação entre a ação e a recepção. Com isso, fica posta a expressão de sua materialidade que se dá a ver de maneira indissociável do momento e espaço presente em duração e movimento “como *poiesis* de algo concreto, produção de visualidade e materialidade autônomas de qualquer referente anterior” (RAMOS, 2015, p. 24). A noção de *mimesis* performativa de Ramos diz respeito ao vago a ao indeterminado em detrimento de significados estáveis. Essa transição do semântico para o sintático se apoia em uma disposição espaço-temporal cujo lugar e tempo são partilhados entre a obra e o observador em uma trama lúdica de aproximações e distanciamentos que não constroem sentidos finais, mas constituem materialidades provisórias (RAMOS, 2015, p. 63).

Em minha pesquisa doutoral destaco que “num contexto de antimimetismo e antiteatralidade, Ramos propõe um novo modelo interpretativo, no qual sobrevive uma pulsão à *mimesis* e sua vocação performativa, atuando em formas mais abertas, cuja materialidade e presença se apresentam autônomas e livres de referências externas anteriores” (LUCIANI, 2020, p. 176). A ideia da *mimesis* performativa de Ramos afasta a *mimesis* do conceito de dramático aproximando-a do conceito de performativo no sentido de que é a própria cena que constrói o discurso que não se destina, necessariamente, à sua compreensão racional, mas a uma experiência sensorial, a exemplo do que é realizado, contemporaneamente, por Bob Wilson, Romeo Castellucci e Heiner Goebbels. Assim sendo, foi por inspiração na definição de *mimesis* performativa de Luiz Fernando Ramos e na observação da atuação e desempenho da iluminação no teatro contemporâneo que foi possível vislumbrar a vocação performativa da luz. Revelada em sua capacidade como elemento estrutural do

espetáculo, da cena e do conjunto de ações desempenhadas pelos diferentes agentes e *performers*, e associada a ambientações cenográficas sensoriais, a luz performativa permite o acesso perceptivo e imaginativo de cada espectador à cena, favorecendo a relação estabelecida entre ela e o público.

O entendimento da luz como elemento estrutural e estruturante da cena é oriundo da pesquisa doutoral de Cibele Forjaz, na qual ela apresenta a trajetória da iluminação cênica de instrumento de visibilidade à *scriptura* do visível capaz de revelar o invisível e desvendar, de forma sensível, o imaterial, o onírico e o espiritual no campo das ideias e da imaginação. Ela afirma que cada espetáculo possui uma forma própria de escrita da luz, de acordo com o conjunto de elementos da encenação, em uma visualidade específica cuja iluminação é fator estruturante e, portanto, relacional (FORJAZ, 2013, p. 330). Em sua função estrutural, a iluminação revela-se apta, pelo acender e apagar das luzes, a relacionar e interligar as diversas partes de um texto ou de um espetáculo, espacializando seus fragmentos e dando forma e sentido para as ações e movimentações cênicas. Essa luz estrutural, que a pesquisadora chama de luz-diretora (FORJAZ, 2013, p. 117), desponta como linguagem e conduz a percepção do espectador em seu envolvimento com a cena em seus diversos aspectos sensoriais, revelados à medida em que ela se desenvolve no tempo e no espaço da ação cênica.

Cibele destaca ainda, inspirada por Bachelard, que o movimento associa os seres mais diversos e que a imaginação faz com que o mundo se forme e se una frente aos nossos olhos numa ideia de mundo que não é previamente dado, mas formado a partir do movimento. A percepção seria, então, para ela, uma projeção de quem observa sobre o que observa, cujo movimento cria uma relação dinâmica no ato criador e imaginativo da visão. Ela se serve dessa ideia de movimento para falar da luz como elemento de relação entre o mundo exterior e o mundo interior, entre a realidade do espectador e a subjetividade do teatro. Para ela, a percepção é uma relação mediada e variável entre a luz e a visão do espaço no tempo num ato de criação sensorial de cor, forma, volume, profundidade, distância e movimento. A luz revela, para o observador, um contexto complexo de informações, ainda mais potencializado pela orquestração de significados presente no teatro. A iluminação cênica, segundo ela, não trata, então, de tornar visível, mas de construir uma visibilidade, um dar a ver, um processo de relações entre o que é visto e a capacidade subjetiva de perceber. A visão, como relação ativa entre sujeito e objeto, exige uma interação entre ambos na qual ver é criar uma representação onírica do objeto num processo de criação ativa. Cabe analisar, então, como se dá essa escritura sem a presença corporal, na relação distante e mediada pela tela entre o observador e a cena.

A ILUMINAÇÃO NO AMBIENTE VIRTUAL

A transmutação do teatro para o espaço virtual, característica dos tempos sombrios de pandemia e isolamento, impôs uma presença ainda mais severa da luz como elemento fundamental à captação e transmissão da imagem a ser reproduzida virtualmente e cuja interferência na cena

se acentua, de forma enfática, ao espaço restrito da tela de celulares, *smartphones* e monitores de tamanhos distintos. Além deste aspecto eminentemente prático e físico, é importante considerar que a luz, que se materializa no espaço e surge como elemento constitutivo da composição visual da cena percebida, ainda pode ser trabalhada na sua potencialidade sensorial e performática. A luz-matéria, cuja vocação performativa considera o fenômeno luminoso em si e seus efeitos sobre a cena que ilumina e a percepção do observador que afeta sensorialmente, pode ser elaborada especificamente com este fim.

Afinal, dos elementos sensoriais da cena (principalmente os visuais), a iluminação, para além do corpo presente, emerge seu potencial performativo por sua luz, expressa como matéria, e pelo que revela ou oculta, destaca ou atenua, por sua atuação e interação com a cena e com o público. A luz se materializa no palco, transformando cada efeito, feixe e movimento de luz em presença. Desta forma, é possível afirmar que a luz performativa se define como a luz que surge, brota do coletivo e emana da ação, no espaço e tempo presente, sem códigos, enunciados ou instruções, num processo de desconstrução da realidade, dos signos, dos sentidos e da linguagem (LUCIANI, 2020, p. 219).

Essa luz performativa é considerada, então, como elemento autônomo e seus resultados não têm, necessariamente, relação com a intencionalidade da encenação, mas com sua presença e com as reações que é capaz de provocar em cada espectador. A acepção da luz como elemento material que age sobre o que ilumina e o processo de recepção não descartam seu entendimento como fator imaterial em sua ação sobre a percepção de *performers* e espectadores, nem as intenções do criador ou a habilidade de um eventual operador de luz. De forma integrada, é na dupla natureza material e imaterial da luz que se encontra seu potencial performativo. O espetáculo ou a cena com cada um de seus componentes, dentre eles a ambientação luminosa e seus efeitos sobre a percepção, se constrói, assim, no conjunto de ações realizadas antes, durante e depois da representação, por todos os seus agentes, da equipe de criação ao público, todos agindo coletivamente em um mesmo contexto, numa interação sensorial e na entrega ao objeto perceptivo, ainda que de forma virtual e distante.

Barthes projeta uma utopia da fantasia do viver-junto idiorrítmico a um grupo ao mesmo tempo contingente e anônimo, mas que ele não apresenta como uma utopia social e sim uma busca figurativa do bem-viver idiorrítmico, cujos princípios objetivos incluem algumas condições de funcionamento como ter um objetivo comum, instituir limites, apresentar certa flexibilidade, ser constituído por indivíduos livres e importantes, proporcionar relações interpessoais em uma distância crítica para além e aquém da qual pode se produzir crises, mas sem quebrar o afeto, com delicadeza, distância, cuidado, ausência de peso e calor intenso na relação (BARTHES, 2003, p. 255-260). Barthes ainda opõe, em sua busca da utopia do bem-viver-junto, o **método**, que classifica como psiquismo fálico de ataque e proteção, de vontade, decisão e premeditação, e o **não-método**, classificado como psiquismo da viagem, da mutação extrema, do devaneio, da exposição paulatina dos resultados e achados individuais e coletivos. No teatro contemporâneo esse não-método rege

a forma como nos relacionamos com nosso público, ainda mais em tempos de relações remotas, distantes e virtuais. Como atrair, manter e seduzir esse público sujeito a distrações, atrações e depressões? De que forma a luz, em sua potencialidade performativa, poderia contribuir para esse processo? Como construir essa rede de interesses e objetivos comuns através da linguagem e do poder aglutinante e revelador da luz?

Ainda segundo Roland Barthes (2003, p. 39), para haver uma relação de ensino que funcione, é preciso que aquele que fala saiba apenas um pouco mais do que aquele que escuta e, até mesmo, sob certos pontos, menos do que este. Isso configuraria, para ele, um ambiente mais propício de pesquisa e não de aula. A proposta de Barthes para suas aulas de construção coletiva em trabalho projetivo colaborativo constitui grande inspiração para o entendimento do viver-junto do espetáculo teatral, presencial ou à distância. Neste ambiente compartilhado se constroem narrativas individuais a partir das experiências coletivas, mesmo que virtuais, no qual aquele que provê o discurso muitas vezes se abstém de conhecer mais do que aquele que o recebe, delegando-lhe a opção de sentir e perceber, a seu modo, o que lhe é oferecido. Seria esse o caminho que nos permitiria uma aproximação do espectador virtual dos novos tempos?

Dito isso, a reflexão de Gumbrecht (2010) a respeito da produção de presença revela-se como forma de servir-se da configuração material e imaterial da luz na cena virtual como forma de apreender a experiência estética na tensão entre a presença e o sentido sensorial da percepção da obra. Essa presença, na concepção de Gumbrecht, refere-se “às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9), entendendo sentido como interpretação ou compreensão do contexto narrativo. Segundo ele, mais importante do que a assimilação racional de um significante é a relação sensorial estabelecida entre o objeto e o observador, ou seja, entre a cena e o público. A presença, para Gumbrecht, tem relação com a experiência de modo não interpretativo, mas relativo àquilo que se produz no observador por meio dela e que o sentido ou significado atribuído, isoladamente, não consegue transmitir (LUCIANI, 2020, p. 161). O aspecto visual estético de uma cena virtual se torna, assim, elemento fundamental no possível envolvimento e engajamento do espectador cuja atenção nos esforçamos em capturar. Uma luz equalizada, monótona e profusa pode não só enfadar quanto afastar esse espectador distanciado e propenso a distrações e desencantamentos.

A produção de presença, para Gumbrecht, se dá pela realização de eventos e processos nos quais ocorre o impacto dos objetos sobre os sentidos. Com suas reflexões, Gumbrecht combate a tendência cultural moderna de evitar uma relação com o mundo fundada na simples presença, favorecendo uma oscilação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença provocados no observador pela experiência de estar no mundo. Segundo ele, só os efeitos de presença apelam aos sentidos, ou seja, permitem a verdadeira experiência sensorial (LUCIANI, 2020, p. 162). Segundo Bourriaud (2009), a produção artística vivenciou, na segunda metade do século XX, o tempo de

uma estética que ele chama de relacional e cujo foco se encontra na convivência e interação das manifestações de arte que geram, por meio de novas formas de práticas artísticas, uma sensibilidade coletiva como forma de estar no mundo e constituir um campo de trocas subjetivas. A obra de arte é entendida por ele como um princípio dinâmico entre autor, obra e observador, que consiste exatamente na razão de ser da obra e de sua realização. Conceitos como originalidade, autoria ou privacidade são renegados a um segundo plano em detrimento da ligação da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social, visando uma rede colaborativa de interação e produção de subjetividades. (BOURRIAUD, 2009 *apud* LUCIANI, 2020, p. 324).

Longe de querer oferecer respostas, este artigo pretende apenas apontar algumas ponderações e instigar a reflexão a respeito da possível atuação performativa da luz nas novas formas de teatro provenientes dos desafios impostos pelo distanciamento e os meios virtuais de comunicação e difusão da arte. Esse novo teatro, que por ser mediado alguns dizem nem mesmo ser teatro, parece estar se estabelecendo como uma nova forma bastante profícua de fazer e produzir arte. Seu alcance e abrangência fazem dele uma nova linguagem e uma variação inovadora das artes cênicas a ser explorada com o emprego de recursos tecnológicos e virtuais com o qual o próprio teatro presencial já vem flertando há quase um século⁴. Talvez ainda seja possível dizer que ele seja um novo formato de manifestação cênica, mas no qual ainda há alguém atuando para alguém que assiste, o que constitui, a meu ver, uma definição elementar da arte do teatro.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e Seminários no Collège de France. 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FORJAZ, Cibele. **À luz da Linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP. São Paulo, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC-Rio, 2010.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação Cênica: A Performatividade da Luz como elo entre a cena e o espectador**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA-USP. São Paulo, 2020.

4 Ver, a respeito, diversos autores e obras que tratam da relação da arte teatral com a tecnologia, a exemplo de Walter Benjamim (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Editora Zouk, 2012) e Béatrice Picon-Valin (A arte do teatro: entre tradição e vanguarda, 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013)

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa**: A margem da invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021