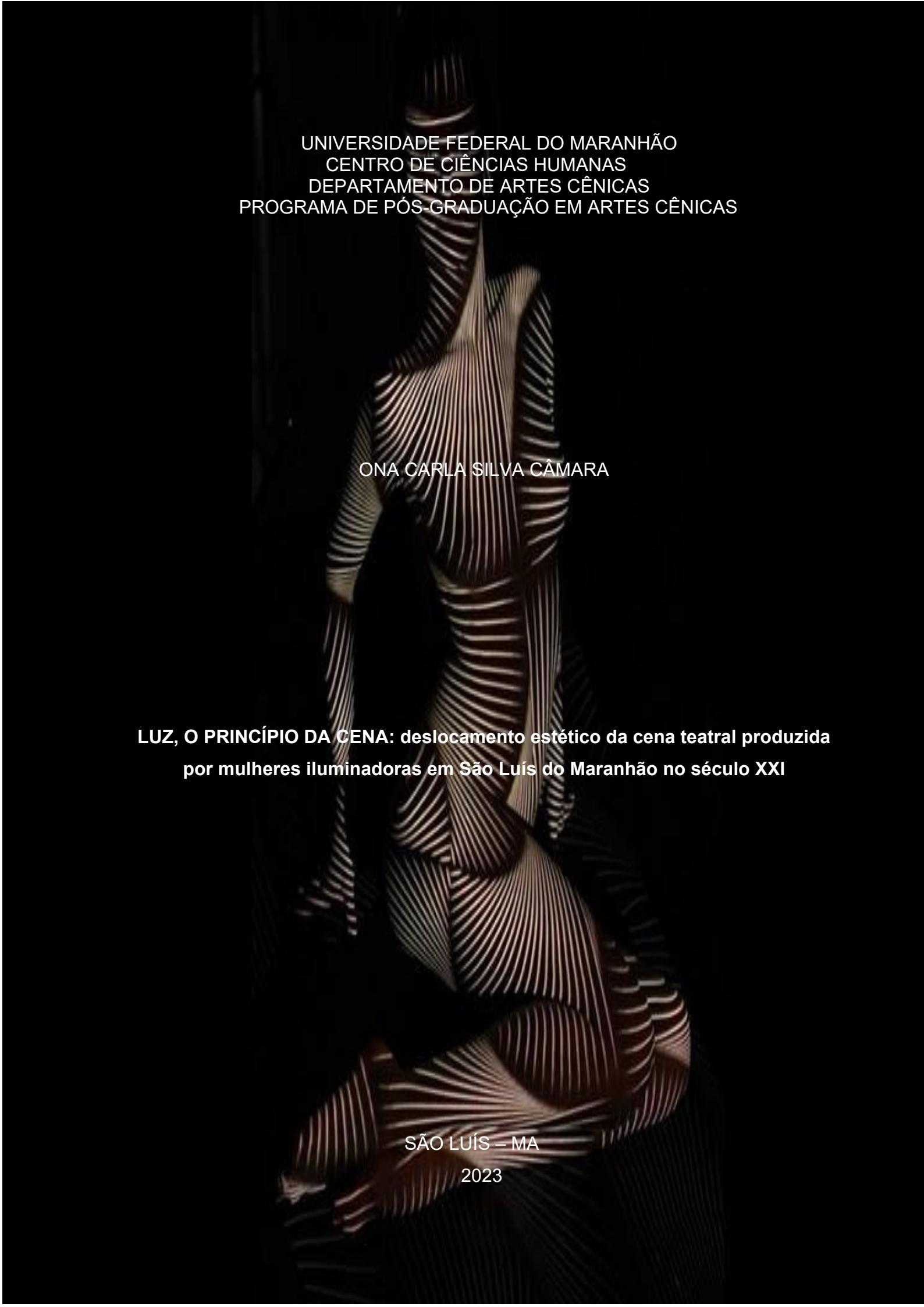


The background of the entire page is a dark, almost black, abstract image. It features a central, elongated, and somewhat twisted figure that appears to be composed of numerous thin, parallel, light-colored lines. These lines are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, resembling a sculpture or a complex optical illusion. The figure is positioned vertically, with its head at the top and its base at the bottom. The overall effect is one of a glowing, ethereal presence against the dark void.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ONÁ CARLA SILVA CÂMARA

**LUZ, O PRINCÍPIO DA CENA: deslocamento estético da cena teatral produzida
por mulheres iluminadoras em São Luís do Maranhão no século XXI**

SÃO LUÍS – MA

2023

ONA CARLA SILVA CÂMARA

**LUZ, O PRINCÍPIO DA CENA: deslocamento estético da cena teatral produzida
por mulheres iluminadoras em São Luís do Maranhão no século XXI**

Orientador (a): Dra. Michelle Nascimento
Cabral Fonseca

SÃO LUÍS – MA

2023

ONA CARLA SILVA CÂMARA

**LUZ, O PRINCÍPIO DA CENA: deslocamento estético da cena teatral produzida
por mulheres iluminadoras em São Luís do Maranhão no século XXI**

Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do
Maranhão como parte dos requisitos
necessários para obtenção do título de
mestre em Artes Cênicas.

Orientador (a): Profa. Dra. Michelle
Nascimento Cabral Fonseca

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca
Professora Dra. do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFMA

Prof.^a Dra. Gisele Soares de Vasconcelos
Professora Dra. do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFMA

Andreia Aparecida Paris
Professora Dra. do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA
Universidade Regional do Cariri

AGRADECIMENTOS

É com imensa gratidão e emoção que expresso meus sinceros agradecimentos pelo final deste período de mestrado. Esta jornada foi repleta de desafios, descobertas e crescimento pessoal e acadêmico.

Expresso aqui a todos que, de maneira direta e indireta, incentivaram e apoiaram este trabalho. Inicialmente, quero agradecer a Deus por ter me guiado e proporcionado a superação das dificuldades, tornando possível a realização deste sonho tão significativo em minha vida.

À minha mãe, Veranilde Serra Silva, dedico um agradecimento especial. Sua força, amor e dedicação foram fundamentais para a minha educação, sendo a base sólida que me permitiu alcançar este momento de formatura na Universidade Federal do Maranhão. Tornar-me uma mulher graduada é também uma homenagem à sua luta incansável.

Ao meu amado filho, Yan Carlos Câmara Mota, expresso minha gratidão por ser uma fonte constante de amor e motivação. Sua presença e carinho foram a força propulsora que me impulsionou a concluir esta etapa, e esta conquista é, sem dúvida, compartilhada contigo.

A minha madrinha Martinha Fonseca, que é, para mim, uma segunda mãe. Sua presença amorosa e apoio constante ao longo da minha vida são inestimáveis. Obrigado por sempre estar ao meu lado, orientar-me com sabedoria e preencher meu caminho com seu amor incondicional. Sua influência positiva é um presente que valorizo imensamente, e sou imensamente grato por ter uma madrinha tão especial em minha vida.

Aos meus irmãos, Lorena Serra e Leandro Serra, e ao meu precioso sobrinho, Miguel Serra, agradeço por todo o apoio incondicional. A tia Luzinete Serra e ao meu pai, meu reconhecimento pelo incentivo constante. Às minhas primas, de sangue e de coração, agradeço pela presença significativa em minha jornada.

À minha orientadora, Michelle Cabral, expresso minha profunda gratidão pela paciência, dedicação e incentivo incansável. Sua orientação foi crucial para a conclusão deste trabalho, e por isso, a considero parte essencial desta conquista.

Quero expressar minha profunda gratidão aos meus professores, cuja

orientação e conhecimento foram fundamentais para o desenvolvimento da minha pesquisa. Suas orientações, feedbacks construtivos e apoio incondicional foram verdadeiramente valiosos, moldando não apenas meu trabalho, mas também meu entendimento mais amplo sobre a área de estudo.

As amigas Beatriz Lorena, Juliana Campos, Andreia Maciel, Karla Albuquerque e Arleny Frazão, agradeço por serem companheiros de trabalho e verdadeiros irmãos na amizade, contribuindo significativamente para a minha formação. Àqueles que conheci na universidade e que se tornaram amigos essenciais nesta jornada, expresso meu sincero agradecimento.

Aos colegas de mestrado, agradeço pela colaboração, troca de ideias e pela atmosfera enriquecedora que criamos juntos. Cada discussão, desafio e conquista compartilhada contribuíram para uma experiência única e enriquecedora.

Às mulheres iluminadoras Milena Sousa, Camila Pereira, Nina Araujo, Letícia Machado, Darcyane Rodrigo, Layza Costa e Darcileia Sousa, que generosamente compartilharam suas experiências na iluminação teatral, meu profundo agradecimento. Vocês foram fontes de inspiração e aprendizado ao longo desta caminhada.

Este é um marco significativo em minha vida acadêmica, e estou imensamente grato por ter tido a oportunidade de crescer e aprender neste ambiente inspirador. O final deste mestrado marca o início de novos capítulos e desafios, e estou confiante de que as lições e experiências adquiridas aqui serão fundamentais para meu futuro profissional e pessoal.

Que venha o futuro!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar o processo de criação da luz cênica sob a perspectiva feminina das iluminadoras atuantes em escolas, teatros e companhias teatrais de São Luís, para compreender de que maneira confronta a estética colonial e torna possível a emergência de novas práticas distantes da matriz colonial do poder. Apesar da grande importância das mulheres na história do teatro, essas histórias de vida e suas experiências foram, em maioria, apagadas dos registros oficiais. Em outros momentos esses percursos passaram por um longo período de impedimento. As mulheres, em diferentes períodos históricos, foram proibidas de exercer as profissões das áreas teatrais, sobretudo as áreas técnicas. Pretende-se, deste modo, direcionar esta investigação ao campo das questões teóricas e práticas que envolvem o tema, destacando a estética da luz feminina e suas contribuições para o teatro e refletindo sobre a necessidade de reformular as ferramentas cênicas eurocêntricas e patriarcais e, para tanto, analisaremos as características da luz cênica produzida por essas mulheres. A metodologia congrega as pesquisas bibliográficas e de campo para o levantamento de teorias e procedimentos que ajudem a compreender e revelar as características da luz em questão, operando um deslocamento estético e epistêmico. A partir de uma abordagem feminista se analisará as questões de gênero na iluminação teatral em diálogo com os teóricos dos estudos feministas Djamila Ribeiro (2018), Simone Beauvoir (1980), Gayatri Spivak (1985) e Maria Lugones (2014), além de outros estudiosos étnicos como Anibal Quijano(2005), Frantz Fanon (2008); Walter D Mignolo (2005); e dos estudos teatrais Gil Roberto(2012); Cibele Forjaz (2009); TUDELLA, Eduardo(2012) e Patrice Pavis (2013).

Palavras-chave: Iluminação teatral; Mulheres; Estética; Teatro; Decolonialidade.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es investigar el proceso de creación de luz escénica desde la perspectiva femenina de iluminadoras que trabajan en escuelas, teatros y compañías teatrales de São Luís, para comprender cómo confronta la estética colonial y posibilita el surgimiento de nuevas prácticas alejadas de las tradicionales. matriz colonial de poder. A pesar de la gran importancia de las mujeres en la historia del teatro, estas historias y experiencias de vida fueron, en su mayor parte, borradas de los registros oficiales. En otras ocasiones, estas rutas atravesaron un largo período de impedimento. A las mujeres, en diferentes períodos históricos, se les prohibió trabajar en profesiones teatrales, especialmente en áreas técnicas. El objetivo es, por tanto, orientar esta investigación al campo de las cuestiones teóricas y prácticas que rodean la temática, destacando la estética de la luz femenina y sus aportes al teatro y reflexionando sobre la necesidad de reformular herramientas escénicas eurocéntricas y patriarcales y, por tanto, Analizaremos las características de la luz escénica producida por estas mujeres. La metodología reúne investigaciones bibliográficas y de campo para relevar teorías y procedimientos que ayuden a comprender y revelar las características de la luz en cuestión, operando un giro estético y epistémico. Desde un enfoque feminista, las cuestiones de género en la iluminación teatral serán analizadas en diálogo con las teóricas de los estudios feministas Djamila Ribeiro (2018), Simone Beauvoir (1980), Gayatri Spivak (1985) y María Lugones (2014), así como con otras académicas de grupos étnicos como como Aníbal Quijano (2005), Frantz Fanon (2008); Walter D Mignolo (2005); y estudios teatrales Gil Roberto (2012); Cibele Forjaz (2009); TUDELLA, Eduardo (2012) y Patrice Pavis (2013).

Palabras clave: Iluminación teatral; Mujer; Estética; Teatro; Descolonialidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS		Pag.
Figura 1 –	Espetáculo Elefante	59
Figura 2 –	Projeção	62
Figura 3 –	Mudanças	63
Figura 4 –	Outras Fontes de Luz	64
Figura 5 –	Maria Luísa	64
Figura 6 –	Luz Negra	65
Figura 7 –	As Três Fiandeiras	67
Figura 8 –	As Mandalas	70
Figura 9 –	Luz Frente ou Lateral	70
Figura 10 –	A cor	71
Figura 11 –	As Três Rendeiras	72
Figura 12 –	Transformação	73
Figura 13 –	Ópera do Malandro	75
Figura 14 –	Foco de Pino	79
Figura 15 –	A Penumbra da Cena	79
Figura 16 –	O Cabaré	80
Figura 17 –	O Balcão	80
Figura 18 –	O Duelo	81
Figura 19 –	A Morte	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Deslocamento epistêmico dentro do teatro brasileiro e maranhense	12
1.1. As vivências de uma subalterna na decolonialidade do teatro maranhense	19
1.2. A representação da subalterna no deslocamento Epistêmico da colonialidade do poder	24
1.3. As mulheres da luz em São Luís: a dura luta por espaço	28
2. Um panorama da iluminação teatral e a sua estética	33
2.1. Como tudo começou: A representatividade das mulheres iluminadoras no Maranhão	48
3. Espetáculos teatrais feitas por mulheres iluminadoras de São Luís do Maranhão	57
3.1. Espetáculo “ELEFANTES”	58
3.1.1. O espetáculo	58
3.1.2. A iluminadora	59
3.1.3. O espaço	61
3.1.4. A luz	62
3.2. Espetáculo “As Três Fiandeiras”	66
3.2.1. O espetáculo	66
3.2.2. A iluminadora	68
3.2.3. O espaço	69
3.2.4. A luz	70
3.3. “A Ópera do Malandro”	74
3.3.1. O espetáculo	74
3.3.2. A iluminadora	76
3.3.3. O espaço	78
3.3.4. A luz	79
Conclusão	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO

O presente estudo é a realização de um sonho, que iniciei ainda na graduação em Licenciatura em Teatro. Nesta oportunidade, pude pesquisar sobre as mulheres pioneiras na iluminação teatral em São Luís, trazendo seus discursos como objeto de estudo para o meu Trabalho de Conclusão de Curso. A partir dessa iniciativa, fiz um levantamento sobre essas iluminadoras, houve a coleta de suas histórias, na intenção de destacar a importância destas mulheres para o fazer teatral em minha cidade. No atual momento, pude continuar, por meio do Mestrado em Artes Cênicas e a partir da pesquisa do meu TCC, aprofundando as questões de gêneros contidas neste tema, assim como, analisar os trabalhos realizados por este público, para então, entender como os seus processos criativos são também uma ruptura com a colonialidade. Minha dissertação intitulada “LUZ, O PRINCÍPIO DA CENA :deslocamento estético da cena teatral produzida por mulheres iluminadoras em São Luís do Maranhão no século XXI”, visa compreender as maneiras com que a iluminação teatral das profissionais de luz de São Luís confronta a estética colonial, tornando-se possível o surgimento de novas práticas distantes da matriz do poder patriarcal.

A pesquisa vai identificar a luz cênica e suas características reconstruídas por iluminadoras que desenvolvem ou desenvolveram suas estéticas dentro de um ambiente predominado por representações masculinas. A intenção é demonstrar como essas iluminadoras, em suas práticas, estão construindo ou desconstruindo esse conceito colonial do poder.

Para tanto, vamos analisar os processos estéticos em algumas obras desenvolvidas na iluminação dos espetáculos feitos pelas mulheres iluminadoras, cartografadas neste trabalho e, entender a trajetória dessas criações artísticas, partindo da compreensão de que, quando as mulheres quebram com os padrões sociais e adentram na área técnica do teatro, é necessário discutir de que modo as suas produções contribuem e reformulam as ferramentas cênicas e patriarcais.

Os métodos e as técnicas a serem utilizadas para o desenvolvimento deste estudo consistiu, no primeiro momento, em realizar uma pesquisa bibliográfica em fontes impressas e eletrônicas para o levantamento de registros e contextos históricos sobre os processos cênicos, desenvolvidos por estas artistas criadoras da luz. Quanto à pesquisa de campo, foi realizada uma investigação etnográfica com as mulheres que atuam na iluminação em São Luís, com a finalidade de descrever as

características da iluminação produzidas por elas. Portanto, o compromisso está em analisar as características da luz cênica produzida por essas mulheres.

A metodologia congrega pesquisa bibliográfica e de campo para o levantamento de teorias e práticas que ajudam a compreender e revelam as características da luz em questão, operando um deslocamento estético e epistêmico. A partir de uma abordagem entre os estudos dialógicos e os estudos estéticos, se analisará as questões de gênero na iluminação teatral destacando a estética da luz das iluminadoras, permitindo distinguir as características de uma decolonialidade.

No primeiro capítulo intitulado “Deslocamento Epistêmico dentro do teatro brasileiro e maranhense”. Percorremos a trajetória do teatro no Brasil e no Maranhão, buscando entender como foram desenvolvidos o teatro colonial e as mudanças que estão sendo implantadas pelo deslocamento Epistêmico. Compreender, também, a representação da figura feminina na colonialidade do poder e discorrer sobre a representação das iluminadoras dentro desse teatro decolonial.

No segundo capítulo **“Um panorama da iluminação teatral e a sua estética”**, abordaremos a estética da iluminação teatral para a cena dramática e suas contribuições para o desenvolvimento da linguagem teatral. Demonstrar, ainda, a importância da presença de mulheres iluminadoras no desenvolvimento de uma iluminação teatral, ocupando um espaço antes ocupado por iluminadores, demonstrando um rompimento a colonialidade e, assim, dar o devido mérito a essas profissionais que estão mudando o panorama da arte cênicas em São Luís.

O terceiro capítulo “As donas da luz: iluminadoras maranhenses no século XXI” é dividido em partes. No primeiro momento, trataremos a respeito da história dos espetáculos escolhidos. No segundo momento, buscaremos entender a trajetória das iluminadoras e o desenvolvimento da criação dos espetáculos; e, por fim, realizar uma análise sobre 3 (três) espetáculos teatrais com o foco na criação da iluminação desenvolvidas por mulheres iluminadoras em São Luís. Essa apreciação será feita através das gravações da criação artística da luz dos espetáculos no qual as iluminadoras participaram.

Esse trabalho é relevante para demonstrar as contribuições femininas em uma sociedade que necessita quebrar com as barreiras impostas pela cultura predominantemente masculina e pelo sexismo, que exclui as mulheres das instâncias de criação e poder.

1. DESLOCAMENTO EPISTÊMICO DENTRO DO TEATRO BRASILEIRO E MARANHENSE

“Não me convidaram, pra esta festa pobre,
que os homens armaram pra me convencer,
a pagar sem ver, toda essa droga que já vem malhada
antes de eu nascer”.
(Música: Brasil. Autor: Cazuza, 1988).

A música “Brasil”, de Cazuza, que foi criada na época da democratização brasileira e se encaixa muito bem em nossa realidade atual, como um país colonizado que busca manter as mulheres excluídas dos espaços de poder, seja onde eles se encontrem. Na atualidade, esta realidade é confrontada por estas existências que resistem e tentam romper com estas crenças que foram impostas às mulheres em suas vivências sociais.

Nesse trecho citado acima, a canção nos traz uma reflexão sobre como era desenvolvida a política brasileira daquela época de pós ditadura, sem dar o direito à população de questionar o que os militares estavam fazendo naquele período ditatorial. Na verdade, essa “imposição” de um poder absoluto sobre a população brasileira já havia sido instaurada há muito tempo: na época da chegada dos portugueses ao Brasil, quando aconteceu o processo de colonização do país. Isso pode ser percebido tanto no genocídio da população indígena que aqui habitava, como também na escravização do povo negro, trazido da África para as terras brasileiras. Segundo Costa (1999, p. 65), a “[...] cultura ocidental eurocêntrica que se auto declara instituidora de padrões em todas as dimensões da vida humana, governa os desejos e os sonhos, e, ainda invoca para si as credenciais de magnanimidade”.

Os reflexos dessa colonização podem ser percebidos em minha própria existência como mulher e minhas vivências no campo artístico. Fui e sou obrigada a vivenciar todos os dias o impacto da colonização na minha vida, pois sou uma mulher negra de baixa renda, criada por uma mulher, também negra, que não terminou nem mesmo o ensino fundamental e teve que aprender muito cedo como lidar com as dificuldades que a colonização trouxe para a população brasileira, mesmo a minha Mãe não compreendendo os motivos pelos quais a levou a enfrentar toda essas desigualdades sócias. Ela teve que lutar muito para conseguir criar os três filhos, sem ajuda dos genitores paternos.

Hoje compreendo que muito dos preconceitos sociais e raciais, que passei quando era criança, não era minha culpa (pasmem, eu achava que era culpada por

tudo que acontecia comigo) e sim de uma sociedade que criou um padrão a ser seguido, padrões estes que me obrigam, constantemente, a lutar contra os problemas que a sociedade e a política da cultura patriarcal impôs para eu conseguir conquistar o meu lugar como mulher, mãe e profissional, sendo eu também uma iluminadora teatral em minha cidade.

Quebrar com essa hegemonia social imposta pelos colonizadores e banir por definitivo a divisão da sociedade em classes sociais, passa por uma consciência ampla e profunda da individualidade dos sujeitos sociais, sobretudo as mulheres, que, como subalternas foram “classificadas” na estrutura social, política e econômica do capitalismo patriarcal e que, muitas das vezes nem sabe o que as levou a estar nesse lugar. Esta tomada de consciência se converte em potência revolucionária, na medida em que as noções de gênero, de etnia e dos direitos vão se consolidando na vida destas mulheres.

No meu caso, como mulher negra, iluminadora e professora de teatro, meu conhecimento sobre a luta das mulheres foi sendo construído aos poucos e muito dessa construção se deu no campo do trabalho como iluminadora. Sabia que tinha algo de muito errado e deveria ir contra o que estava imposto pela sociedade, tanto no aspecto de gênero, quanto nas relações raciais, onde o racismo predomina.

Embora eu seja uma mulher preta, a única cultura que eu vivenciei com mais frequência foi a cultura europeia, não nos foi ensinado as crenças e cultura indígena e africanas, pois o eurocentrismo prevaleceu como a cultura única e verdadeira. De acordo com Bhabha (2003, p. 111), o “objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados, com base na origem racial, de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”. Uma vez que, os invasores colonizadores europeus determinaram sua superioridade perante nós, os colonizados, prevaleceram-se das diferenças de raça para justificar a sua superioridade e as atrocidades cometidas tanto no âmbito cultural, quanto no âmbito físico. Subalternizaram os indígenas e os negros, a partir do eurocentrismo como base para essa classificação de um povo perante o outro. De acordo com Walter Mignolo:

[...] eles definiram os indivíduos a partir de sua relação com os princípios teológicos do conhecimento, considerados superiores a qualquer outro sistema existente. Em meados do século XVI, Las Casas forneceu uma classificação dos bárbaros que, claro, era uma classificação racial mesmo que não levasse em conta a cor da pele. Era racial porque classificava os

seres humanos em uma escala descendente que tomava os ideais cristãos ocidentais como critério de classificação. A categorização racial não consiste simplesmente em dizer “você é negro ou índio, portanto, é inferior”, mas em dizer “você não é como eu, logo você é inferior”, designação que na escala cristã da humanidade incluía índios americanos e negros africanos (MIGNOLO, 2007, p. 13).

Com essa classificação surgiram novas formas de rotular essas civilizações: os negros, os indígenas e “pardos”. Assim, todos que não vinham da Europa eram considerados como inferiores, já que não eram oriundos de uma sociedade eurocêntrica composta por brancos dominadores. Essas características biológicas vêm sendo utilizadas para justificar várias barbaridades cometidas por todo esse tempo nas nossas vidas.

Como foi árduo a minha trajetória dentro dessa sociedade que já me desqualificou simplesmente por ter nascido negra, tive que inovar para ir contra as estatísticas do Brasil para uma mulher negra e de baixa renda, consegui terminar o meu ensino regular em uma escola pública que não fornecia meios, para que eu conseguisse me desenvolver como estudante. Portanto tive um atraso no meu desenvolvimento escolar, por não ter uma alimentação apropriada para uma criança de 8 anos, que tinha uma visão da escola deturpada, não um lugar para adquirir conhecimento e assim desenvolver uma libertação intelectual e social. A sociedade eurocêntrica já tinha determinado o meu lugar dentro desse país latino americano que ainda classifica os negros como subalternos.

Hoje consigo ver com mais clareza que as minhas raízes africanas não estavam erradas e sim que os nossos colonizadores se colocaram no centro como epistêmico de uma matriz colonial, construíram toda uma ideologia negativa sobre a cultura dos indígenas e africanos,, e, portanto, fizeram os brasileiros negros e negras acreditarem que todas as suas crenças eram erradas e não mereciam ser praticadas:

[...] a fundamentação ontológica tem considerado o Centro como ponto de chegada e de partida. O “Ser” tem sido, na verdade, o Centro. O “Pensamento” tem sido um Pensamento Central. No Centro se encontraram ambos. Fora do Centro, encontra-se o ente, o contingente e o subdesenvolvido; aquilo que só passou a ser reconhecido através do Centro [...] (RIEGA apud MALDONADO-TORRES, 2008, p. 71).

Uma vez que os colonizadores se colocaram no centro, determinaram todos os padrões existentes naquela sociedade de acordo com o seu exemplo de status social, lembrando que, eles utilizavam uma classificação para estabelecer quem seriam os subalternos, ou seja, todos aqueles que estavam distantes do “centro”.

A partir dessa realidade histórica, o Brasil experienciou períodos de fortes imposições culturais e podem, hoje, identificar as epistemologias dos que foram classificados como subordinados (negros, indígenas e pardos) e tentar romper com as amarras impostas pelos colonizadores. É válido ressaltar que, apesar da independência brasileira ter ocorrido há mais de um século, é um processo gradativo alterar o comportamento submisso de um país colonizado, quer dizer, não é um trabalho muito simples, ou fácil, já que esses princípios estão arraigados na nossa formação eurocêntrica, mas, temos que reconhecer as nossas outras raízes culturais originárias e dar a importância que elas merecem. De acordo com Maldonado Torres:

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a Colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente (2007, p. 131).

Assim sendo, demonstrar que ainda estamos vinculados a essas raízes, e mesmo deixando de ser uma colônia, ainda vamos carregar por muito tempo o eurocentrismo e as influências colonizadoras, pois eles promoveram a subordinação do povo colonizado e afetam a composição da identidade na representação generalizada de um estereótipo das diversas etnias que compõem a sociedade brasileira. Para conseguir dissolver essas amarras impostas pelo dominante, temos que deixar de reforçar o discurso de “igualdade”, admitir e questionar as diferenças que nos assolam por conta da nossa colonização:

No Brasil, as representações dos povos africanos, como também as dos indígenas, foram construídas no período colonial, mas ainda são (re) produzidas dentro de um contexto de forte exclusão social, marcada por relações assimétricas de poder que, de um lado, indicam a força das representações sociais e culturais produzidas no contexto colonial, de outro, muita ignorância e um profundo desconhecimento da cultura e da vida dessas populações. E perante a desconhecida cultura do outro, no caso, dos povos africanos e sua diferença, os colonizadores vão “classificando” esse outro, produzindo a diferença colonial a partir de sua posição de poder, de colonizadores (SIQUEIRA MARQUES; MENDONÇA DE OLIVEIRA CALDERONI, 2016, p. 6)

Desconhecer a nossa verdadeira história nos impossibilita de praticar

verdadeiramente as outras culturas e, assim, passamos constantemente a fortalecer o eurocentrismo que foi imposto pelo colonialismo. Esse desconhecimento faz com que a grande maioria da população brasileira não tenha o devido respeito pelas culturas dos negros e indígenas. Por tanto, devemos entender a importância do deslocamento epistêmico dentro do nosso país, e, deste modo, compreender a sua grande relevância. Ponderar sobre o reconhecimento das nossas raízes nos faz refletir acerca das falas de Quijano (2005, p. 235), segundo o qual pontua que:

[...] aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida.

Quando a cultura de um povo é negada e silenciada, esse povo é compelido a abandonar sua verdadeira cultura, e se vincular a cultura que os colonizadores impuseram, no entanto, essa ação traz vários prejuízos sociais para esse povo. Nós brasileiros adquiriram os comportamentos e hábitos dos nossos colonizadores, adotando o discurso colonizador e nos identificando deste modo, como colonizador, apesar de não o ser.

Como é doloroso olhar para um espelho social e ser obrigada a se identificar como uma cultura que não te pertence verdadeiramente, tentando se igualar àqueles que jamais seremos. Por outro lado, nos ensinaram desde crianças que as nossas verdadeiras crenças e cultura não podem ser praticadas por que não são dignas.

Como poderia uma mulher negra ir contra uma sociedade que já determina o seu lugar dentro dela? Era a pergunta que eu me fazia no ensino médio, pois na minha família não tinha ninguém que adentrou a universidade, era algo tão distante da minha realidade que lembro várias vezes eu me questionando se eu realmente tinha esse direito de sonhar. Prestei vestibular para o curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Maranhão, quando consegui me inserir na universidade, não fazia ideia da importância daquele ato na minha vida e na vida de outras mulheres como eu, negras de baixa renda. Sou a primeira pessoa da minha família a entrar em

uma universidade pública, a filha de Veranilde Serra Silva que fez o possível e impossível para criar os seus filhos dentro dessa sociedade extremamente machista e preconceituosa.

O Brasil enfrenta todas essas particularidades por conta da sua colonização, a heterogenia que a população brasileira enfrenta vem deixando grandes consequências na criação da identidade da população que vive nesse país. A partir desse contexto, conseguimos perceber a necessidade e urgência que o nosso povo tem de encontrar as suas raízes culturais e assim reconhecer a sua epistemologia enquanto povo brasileiro.

Quando entrei na universidade pública, pensei que estaria livre dessas amarras sociais, que tudo seria diferente e não teria mais que lidar com os preconceitos de ser mulher, ser negra e não ter uma família que se adequasse aos padrões sociais e/ou econômicos pré-estabelecidos. No entanto, percebi que na universidade, como uma instituição que reflete as relações sociais em seu interior, hierarquia, e também conteúdos e currículos, ocorriam os mesmos eventos, pelos quais passei inúmeras vezes durante minha formação acadêmica. Muitas vezes fui excluída de alguns temas e abordagens metodológicas, e/ou relacionais. No entanto, foi na universidade, no curso de Licenciatura em Teatro, que descobri o meu lado profissional como iluminadora. Uma atividade profissional que traz uma série de amarras sociais e preconceitos de gênero e também étnicos.

Ao retornarmos o nosso olhar para o campo artístico, percebemos que o teatro está inserido no contexto social do mundo e, este mundo está sendo desenvolvido por uma cultura eurocêntrica. Entende-se, assim, que as artes cênicas no Brasil têm as características do colonizador, que desenvolveu a colonialidade do saber e do poder dentro desse país e também um eurocentrismo intelectual como o único a ser seguido e não permitiu oportunidades de se compreender o mundo a partir das nossas próprias raízes. Segundo Walter Mignolo (2003, p. 41), “da perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais”. Os saberes dos povos indígenas e africanos foram sufocados e esquecidos por conta do imaginário dominante que deveria seguir a modernidade.

O deslocamento epistêmico dentro do teatro brasileiro é uma ação necessária, pois com ele vamos colocar em destaque a epistemologia que nos foram colocadas como subalternas. Sabemos que a estrutura estética que o teatro brasileiro praticou e ainda pratica, por muitos anos vem seguindo as características da representação dos

colonizadores, para assim “vender” os seus produtos e as suas ideias dentro desse mercado capitalista.

Esse deslocamento vem acontecendo bem devagar com a entrada dos subalternos dentro das universidades brasileiras, dentro dos grupos teatrais, assim, pesquisando área que abordam em seus trabalhos as temáticas decolonial. A decolonialidade do teatro é de extrema necessidade para o Brasil, pois através dela iremos conseguir superar a episteme colonizadora que deslegitima as nossas representações artísticas e culturais, assim como as nossas festas e brincadeiras que retratam as verdadeiras raízes culturais brasileiras, africanas e indígenas, que não estão dentro dos padrões determinados pelo eurocentrismo e assim são inferiorizadas até os dias de hoje:

A descolonização, a emergência de novos paradigmas de conhecimento e de existência, a ecologia de saberes, pode levar à operação de uma valorização da cultura brasileira a fim de extinguir um senso de inferioridade. Perceber, então, que nossas práticas, da rua ao teatro, nascem do corpo, do movimento, da fantasia, do convívio e geram histórias, nas quais não importa “quem me contou”, o fato é que “me contaram” e... “foi assim, pronto e acabou” (ELISA, 2016, p. 10).

Por conta da mudança de pensamento de representação social o teatro brasileiro vem abordando os temas da decolonialidade dentro dos grupos teatrais, das danças culturais, festas típicas, brincadeiras regionais e da universidade brasileira direta ou indiretamente, já que essa é a realidade do povo dessa nação, que enfrenta as consequências da colonização diariamente. Assim sendo, nossa intenção nesta pesquisa, é por meio das experiências de mulheres iluminadoras, demonstrar a dominação da colonialidade no do teatro brasileiro, como também destacar o enfrentamento desta influência por meio de um deslocamento epistêmico na presença de mulheres iluminadoras e suas produções artísticas no teatro ludovicense.

1.1. AS VIVÊNCIAS DE UMA SUBALTERNA NA DECOLONIALIDADE DO TEATRO MARANHENSE

“Marginalizado sou, por não ser mais um igual
Incapaz de ver beleza em seu corpo natural
Endeusava o branco por não ser um padrão
real. Mas compreendeu que o mundo e seu
intentar Nunca faz o mal”.
(Música: *Eu sou*. Autor: WD, 2018).

Essa música, *Eu sou*, é uma representação muito clara do que é ser negro dentro dessa sociedade que te exclui e te desmerece. Hoje percebo o quanto é importante falar sobre as nossas origens e demonstrar novas formas de representar as nossas raízes culturais.

Minha cidade de origem é São Luís, no estado do Maranhão. Um estado do Nordeste do Brasil que tem várias influências da colonização. Ao se tratar da colonização do Maranhão, se tem questões importantes dentro de um contexto social, cultural e artístico, para ser dialogado. A população do Maranhão é extremamente miscigenada. Os povos indígenas, juntamente com os europeus e os negros africanos escravizados, foram os povos que contribuíram para a diversidade étnica do estado. Não obstante, muitos povos indígenas foram extintos no território maranhense. De acordo com os dados do Censo 2010, do IBGE, o Maranhão tinha 38.837 indígenas de diversas etnias, sendo somente que 76,3% estavam em terras indígenas. Entretanto, 9.210 estavam fora desses territórios, vivendo em cidades ou áreas não demarcadas. A maioria da população maranhense é composta por afro descendentes, e há mais de 700 comunidades quilombolas em seu território (IBGE, 2010).

Pelas características citadas anteriormente, é notória a importância do desenvolvimento da epistemologia decolonial para romper com a relação de poder do eurocentrismo e assim resgatar as verdadeiras matrizes desse povo que já passou muito tempo vivenciando tradições com as quais não havia identificação. Segundo Walsh:

A decolonialidade pode ser definida como: um trabalho que busca desafiar e derrubar as estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade – estruturas até agora permanentes – que sustentam padrões de poder arraigados na racionalização, no conhecimento eurocêntrico e, na inferiorização de alguns seres como menos humanos (2009, p. 12).

Há a necessidade de enfatizar que não estou defendendo um descarte de toda a representação europeia dentro das nossas raízes, e sim dar a devida importância

para as “outras” representações sociais que são consideradas subalternas pelo eurocentrismo e que também compõem a nossa história, pois uma grande parte da população maranhense não consegue se identificar com as representações dos negros e dos indígenas e através do pensamento decolonial será feito a conscientização dessa população. Para Walter Mignolo:

[...] descolonialidade significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo) (MIGNOLO, 2008, p. 314).

Quando fui aprovada na UFMA (Universidade Federal do Maranhão) em 2009, trabalhava em uma padaria, era extremamente desgastante, pois o meu horário era das 14:00 horas até 22: 00 horas de domingo a domingo com direito a uma folga na semana. Depois de um tempo não conseguia mais manter essa rotina da universidade e o trabalho e fui obrigada a tomar uma decisão ou a universidade (meu sonho) ou me sustentar, pois a minha mãe nessa época tinha uma barraca de vender guaraná que só dava para tirar alimentação do dia-dia. Mesmo assim, saí do trabalho e comecei a procurar uma maneira de ter uma renda na própria universidade, foi quando surgiu uma vaga de estagiária no Teatro Alcione Nazaré, ¹para ser estagiária de iluminação. Para conseguir essa vaga eu já tinha uma noção sobre a área de iluminação teatral, pois fiz um curso na Semana de Teatro do Maranhão ²com Eduardo Salino³ despertou um grande interesse nesse campo.

Passei o resto do meu curso trabalhando no teatro e lá vivenciei muitos espetáculos bem interessantes que demonstram como a decoloniadade veio sendo conquistada ao longo das primeiras décadas do século XXI e, como essa nascente decolonialidade tem um grande papel na desconstrução das ideologias da

¹ Inaugurado em 1988, o Teatro Praia Grande, concebido inicialmente para receber grupos amadores, em 89, em razão do fechamento do Teatro Arthur Azevedo, se transformou na única alternativa para os artistas, amadores e profissionais, de São Luís.

² A Semana do Teatro no Maranhão integra o calendário cultural oficial do Estado desde 2006, mobilizando artistas, companhias, pesquisadores e escolas nacionais, com o intuito de incentivar a criação, fruição e circulação de suas produções cênicas. Até o momento já contabilizou mais de 600 apresentações ao longo de suas edições. A Semana do Teatro tem como objetivo propor atividades que auxiliem no desenvolvimento profissional e artístico dos participantes, gerar debates e iniciativas que visem incluir a escola e a classe artística, além de viabilizar o acesso à comunidade oferecendo ingressos 100% gratuitos para a totalidade da programação; Equatorial energia (2023).

³ Eduardo Salino de Moura Eça, nome artístico Eduardo Salino, carioca, nascido em 12 de fevereiro de 1973, iniciou seus estudos de Iluminação em 1991 com Aurélio de Simone quando ainda era operador de som.

remanescente da colonização. Destacamos, ainda que brevemente, três experiências teatrais que em tempos diferentes, fizeram seu papel nessa desconstrução. Ou seja, como estes espetáculos teatrais maranhenses foram rompendo com as premissas colonizadoras, buscando recriar e dar voz às minorias que precisam ser ouvidas, através das representações artísticas decoloniais, negando o discurso já estabelecido em séculos de colonização e promovendo um deslocamento epistêmico.

Selecionamos, para tanto, três montagens teatrais que do meu ponto de vista trazem algumas características da decolonialidade como: “História de todos os dias”(2005 - 2015), da “Mira Mundo Produções Culturais”⁴; “O miolo da estória” (2010), da “Santa Ignorância Cia de Artes”⁵(2012); e “Ana do Maranhão” (2012) do “Grupo de Teatro Abluir”⁶ todos esses espetáculos se apresentaram no Teatro Alcione Nazaré, quando eu estava trabalhando como estagiária na técnica de luz do teatro.

O espetáculo “História de todos os dias” (2005 - 2015), escrito e dirigido pela atriz e encenadora maranhense Michelle Cabral, levou para o palco maranhense a realidade de quem vive em um país colonizado e que faz parte da classe minoritária (gay, negros, mulheres, indígenas e mestiços). Esse espetáculo foi o primeiro a trazer para os palcos maranhenses temas que até aquele momento não tinham sido discutidos. É possível notar que essa discussão política apresentada dentro do espetáculo através da crítica da colunista Patricia Cunha para o jornal *Imparcial*:

História de Todos os Dias conta a história de três crianças, que ao longo do espetáculo vão crescendo e vivendo os mais diversos tipos de situações e violências. Sendo totalmente moldados em suas personalidades e caráter pelas experiências que tiveram. Da menina abusada pelos familiares ao jovem gay que é discriminado e marginalizado pela própria família, o espetáculo aborda temas como a tortura, a violência e a opressão social, muito vivas ainda hoje nas nossas sociedades (CUNHA, 2015).

A dramaturgia da peça "História de Todos os Dias", que narra a vida de três crianças que enfrentam diferentes situações e violências ao longo do espetáculo, moldando assim suas personalidades e caráter. Os temas envolvidos na parte incluem

⁴ A Cia. Mira Mundo Produções culturais surgiu em 2010, formada por um coletivo de artistas profissionais, entre atores, diretores, arte educadores, acrobatas, palhaços e pesquisadores de teatro. Em sua produção artística a Mira Mundo atua em três linhas estéticas específicas: **o Teatro contemporâneo, o Circo e o Teatro de Rua.**MiraMundo [...] (2012).

⁵ A *Santa Ignorância Cia. de Artes* surge no cenário cultural em 1997 com o objetivo de pesquisar a arte do ator-dançarino, o teatro, a dança, a performance e a música para a cena. A socialização dos resultados obtidos é feita através de montagens de espetáculos, oficinas, encontros e parcerias com comunidades e grupos nacionais e locais. Tem como principais características os processos de direção colaborativa e criação de espetáculos solos. A Companhia [...] (2012).

⁶ Grupo de teatro que reside na capital do maranhão.

abuso familiar, discriminação devido à orientação sexual, tortura, violência e opressão social. A relação com a decolonialidade pode ser entendida ao analisarmos como esses temas refletem e perpetuam estruturas de poder e sistemas de opressão presentes nas sociedades coloniais.

A abordagem da peça evidencia a persistência de formas de violência e opressão que estão enraizadas em estruturas históricas, muitas vezes relacionadas ao colonialismo. Questões como abuso, discriminação e marginalização são, em muitos casos, sintomas de sistemas sociais que foram moldados por práticas coloniais, contribuindo para a desigualdade e a perpetuação de estereótipos financeiros.

A decolonialidade, como perspectiva crítica, busca dismantlar e descolonizar essas estruturas, desafiando narrativas dominantes e promovendo a igualdade, a diversidade e o respeito às diferentes identidades e experiências. Nesse contexto, a peça pode ser vista como uma forma de confrontar e questionar as normas sociais que perpetuam a violência e a opressão, contribuindo para uma reflexão crítica sobre a necessidade de descolonizar as atitudes e práticas que sustentam formas sistemáticas de discriminação e violência presentes na sociedade contemporânea.

Em 2012, o espetáculo “O miolo da estória” estreia trazendo em sua dramaturgia a representação de um homem que foi criado dentro de uma cultura eurocêntrica, entretanto teve contato direto com outras matrizes culturais e criou uma grande paixão pelas danças folclórica do bumba meu boi e tinha um sonho de virar o cantador do boi, mas não era uma pessoa letrada, e por isso não era aceito nessa função:

O repertório traz a história de um operário que divide a luta pela sobrevivência com a paixão pelo bumba meu boi. Na peça, o ator Lauande Aires transforma o operário rude em um artista popular sensível. E, usando os elementos do bumba meu boi, João Miolo mostra as decepções pela falta de oportunidade de trabalho e critica os problemas enfrentados por quem vive nas grandes cidades (ESPETÁCULO, 2013).

A dramaturgia traz um repertório teatral que conta a história de um operário que enfrenta o desafio da sobrevivência enquanto nutre uma paixão pelo folclore brasileiro, especificamente pelo "bumba meu boi". O ator Lauande Aires desempenha o papel central, transformando o personagem do operário rude em um artista popular sensível. A peça utiliza elementos do "bumba meu boi", uma manifestação cultural brasileira, para retratar as frustrações relacionadas à falta de oportunidades de trabalho. Através

dessa representação, Lauande Aires, que é o diretor e ator do espetáculo, faz críticas aos problemas enfrentados por aqueles que vivem nas grandes cidades, abordando questões sociais e econômicas. O uso do folclore local não apenas enriquece a narrativa, mas também serve como uma expressão artística para destacar e questionar as dificuldades e desafios enfrentados pelos trabalhadores urbanos.

É possível enxergar a decolonialidade, na abordagem crítica da peça em relação às questões sociais e econômicas. A decolonialidade busca desafiar estruturas de poder condicionais, muitas das quais têm suas raízes no colonialismo e valores para desigualdades persistentes. Na peça em questão, a crítica às oportunidades de trabalho limitadas e aos problemas enfrentados por habitantes urbanos pode ser interpretada como uma reflexão sobre sistemas estruturais que marginalizam certos grupos de pessoas, muitas vezes de maneira desproporcional.

Além disso, a escolha de incorporar elementos do "bumba meu boi" na narrativa pode ser vista como uma tentativa de valorizar e preservar as expressões culturais locais, contrapondo-se à homogeneização cultural muitas vezes associada à colonialidade. Essa abordagem busca descentralizar perspectivas dominantes e oferecer uma representação mais realista da situação atual do trabalhador brasileiro.

Portanto, a peça contribui para a decolonialidade ao desafiar narrativas hegemônicas, ao abordar criticamente as disparidades sociais e ao celebrar elementos culturais locais, promovendo assim uma representação mais justa e equitativa das complexidades da vida urbana e do folclore brasileiro.

O último espetáculo escolhido foi do grupo de teatro Abluir em cena com a peça "Ana do Maranhão", que mesmo contando a história de uma mulher Ana Jassen⁷, que embora tenha sido uma mulher branca e escravagista, foi pioneira na conquista de espaços de poder na sociedade maranhense do século XIX. o espetáculo, aborda temas que estão diretamente ligados ao colonialismo, tratando dos subalternos em uma sociedade extremamente preconceituosa e machista:

A atriz Cássia Pires, que interpreta Ana Jansen, explica que muitas lendas foram criadas por líderes políticos da época para tentar apagar a imagem da mulher rica, influente e determinada: "A Ana é uma figura muito polêmica, na história maranhense, de São Luís. E a Ana que estamos trabalhando traz

⁷ Ana Joaquina Jansen Pereira, também conhecida como Donana, (São Luís do Maranhão, 1798 - 11 de abril de 1869), foi uma empresária e política brasileira, que se tornou uma personagem controversa na história do Maranhão. Por sua crueldade com seus escravos, criou-se uma lenda sobre seu espírito vagar pelas ruas de São Luís, conduzindo uma carruagem fantasmagórica. (ANA JANSEN. In: WIKIPÉDIA, Acesso em: 3 set. 2023.)

exatamente a figura da mulher forte, da mulher política, da mulher que enfrentou os homens na época, também abordando um pouco da questão da feminilidade, mostrando a personagem enquanto mãe, mulher, amante. É essa a ideia (Entrevista concedida à TV Mirante, 2015).

Na fala da atriz Cássia Pires, fica nítido a necessidade de recontar a história dessa mulher que foi odiada por muito tempo só por ser mulher e estar à frente do seu tempo, em uma sociedade que não aceita que uma figura feminina tenha uma representatividade tão forte. Ela explica que muitas lendas foram criadas por líderes políticos da época para tentar distorcer a imagem de Ana Jansen, uma mulher rica, influente e determinada. A personagem Ana Jansen, conforme apresenta a peça ou projeto em que a atriz está envolvida, busca resgatar a verdadeira essência dessa figura histórica, destacando sua força, influência política e determinação, ao mesmo tempo que aborda aspectos de sua feminilidade, como mãe, mulher e amante.

1.2. A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNA NO DESLOCAMENTO EPISTÊMICO DA COLONIALIDADE DO PODER

“O lugar de fala é um lugar de pertencimento.”
(PIEIDADE, 2017, p.17).

Como mulher iluminadora, tenho o direito e a responsabilidade de refletir sobre a iluminação no contexto teatral maranhense. Deveria ser algo tão simples para as mulheres que chegam a ser desconcertantes quando são silenciadas por uma sociedade que não permite que exerçam seu direito de expressão.

A área de iluminação teatral é predominantemente ocupada por profissionais do sexo masculino, e em São Luís, essa realidade não é diferente. Em 2009, tive a oportunidade de adquirir experiência em iluminação durante um curso ministrado pelo iluminador Eduardo Salino, do Rio de Janeiro, oferecido pela Semana de Teatro. A identificação foi instantânea. Esse momento marcou meus primeiros passos na iluminação cênica, durante os quais pude perceber a notável ausência de mulheres nesse campo técnico. Entre 2010 e 2011, surgiu a oportunidade de realizar um estágio em Iluminação de Teatro pela universidade, no Teatro Alcione Nazaré, onde permaneceu dois anos como estagiária de iluminação e mais dois anos como auxiliar técnica de iluminação.

Durante muito tempo, às mulheres foi negado o direito de expressar suas vivências, sendo muitas vezes obrigadas a observar homens falando em seu lugar,

mesmo sem compreender verdadeiramente as questões cruciais para o gênero. Fomos silenciados e negligenciados por uma sociedade que não nos representa. Segundo Ribeiro (2017, p. 51): “O não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva a legitimação de um discurso excludente, pois não visibiliza outras formas de ser mulher no mundo”.

Possuir um espaço para se expressar é fundamental no âmbito do feminismo. No entanto, compartilhar a realidade vivenciada pelas mulheres dentro de uma sociedade profundamente machista e eurocêntrica é um desafio repleto de obstáculos. Isso ocorre porque, ao colocarmos todas as mulheres no mesmo patamar de igualdade, confirmamos a existência de subdivisões dentro do movimento feminista, englobando mulheres brancas, mulheres negras, como subalternas, indígenas, lésbicas, entre outras:

O feminismo ocidental como significado não nos compreende em nossos territórios de AbyaYala e não nos compreende no sentido abrangente, isto é, não nos abarca em sua compreensão. Pressupõe que o que elas querem nós queremos ou devemos querer, isto é parcialmente aceitável para nós mulheres do sul, pois podemos estar de acordo com elas, por exemplo na luta contra a violência doméstica, mas não vamos estar de acordo com outras, por exemplo: tem que lutar contra a violência doméstica, mas também tem que lutar contra a violência estrutural que beneficia às mulheres dos países ocidentais, em relação à nós, e mais, as mulheres de classe média e burguesia, algumas auto identificadas feministas, vivem privilégios à custa de nosso trabalho como mulheres no sul e o trabalho de homens de nossos povos também (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 15).

A crítica ao feminismo ocidental por sua falta de compreensão e abrangência em relação aos territórios de Abya Yala (região que compreende a América Latina e o Caribe). Ela aponta para a inadequação de presumir que as demandas e perspectivas das mulheres do Sul globais são uniformes como as do feminismo ocidental. Embora possa haver concordância em certas questões, como a luta contra a violência doméstica, a crítica ressalta a necessidade de considerar as diferenças estruturais e as peculiaridades existentes. As autoras argumentam que o feminismo ocidental, muitas vezes vinculado à classe média e burguesia, pode beneficiar-se dos sistemas

O feminismo ocidental não tem como lutar diretamente pelos direitos das mulheres latino-americanas, pois não está inserido em sua geopolítica, quer dizer, não há como colocar em pauta as dificuldades que as subalternas enfrentam se elas nunca sofreram essas vivências sociais. Para Cláudia Korol:

Nossos corpos têm a forma de mulheres, de lésbicas, de trans, de gays, de dissidentes do patriarcado e da heteronorma. São corpos que guardam a memória de nossas ancestrais indígenas, negras, mestiças, migrantes, desenraizados de territórios brutalmente colonizados. São corpos que descobriram no andar consciente de si mesmos, espaços para o desejo e para a liberdade (KOROL, 2016).

A construção da epistemologia feminista deve considerar todas as mulheres, refletindo suas particularidades regionais e destacando as subdivisões presentes no movimento. Dessa forma, o objetivo é evitar a busca por uma hegemonia e, ao contrário, promover a representação de diversas realidades. Isso engloba não apenas as experiências das mulheres no Ocidente, mas também abrange todas as outras regiões. Grada Kilomba (2016, p. 10-11) faz um apelo relevante nesse sentido:

Por favor, deixem-me lembrar-lhes o que significa o termo epistemologia. O termo é composto pela palavra grega *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência. Epistemologia é, então, a ciência da aquisição de conhecimento, que determina: (a). (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro; (b). (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido; (c). (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. Epistemologia, como eu já havia dito, define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos.

O significado do termo "epistemologia", destacando sua composição a partir das palavras gregas "*episteme*", que significa conhecimento, e "*logos*", que significa ciência. A epistemologia é definida como a ciência da aquisição de conhecimento, abrangendo a determinação de quais temas merecem atenção, quais questões são dignas de investigação para produzir conhecimento verdadeiro, quais narrativas e interpretações podem ser utilizadas para explicar características e a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser realizado, além de quais métodos e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro.

Ao relacionar essa questão ao feminismo, a epistemologia não apenas define como se adquire conhecimento, mas também quem o produz e em quem confia. No contexto do feminismo, isso ressalta a importância de uma epistemologia feminista que leve em consideração as perspectivas e experiências das mulheres em todas as suas diversidades, evitando hegemonias e garantindo uma representação mais abrangente no processo de construção do conhecimento. Em outras palavras, feminismo.

Transformar a ciência da aquisição de conhecimento é um desafio complexo,

porém não é impossível, especialmente quando se considera a liberdade de diversas mulheres. O processo de descolonização de gênero desempenha um papel crucial nessa alteração da epistemologia marcada pela colonialidade do poder. Isso ocorre ao recontar a história dessas mulheres, evidenciando as diferenças e as relações de opressão que elas vivenciaram durante a colonialidade:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas “pela situação”. Deve incluir “aprender” sobre povos (LUGONES, 2014a, p. 940).

A necessidade de descolonizar o gênero implica em realizar uma crítica da opressão do gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, com o objetivo de alcançar uma transformação social efetiva. Esse processo é considerado uma práxis, ou seja, uma ação reflexiva que visa não apenas analisar criticamente, mas também transformar a realidade vívida das pessoas. A descolonização do gênero, conforme expressa por Lugones, envolve uma compreensão histórica e subjetiva/intersubjetiva das relações de opressão e resistência que se entrelaçam em sistemas complexos de opressão. É destacada a importância de estar em sintonia com as subjetividades e intersubjetividades presentes na situação específica, registrando e aprendendo sobre as experiências dos povos envolvidos. O processo de descolonização do gênero, portanto, não é apenas teórico, mas também prático e comprometido com uma transformação social que respeite e compreenda as diversidades culturais e as complexidades das interseções de opressões.

A descolonização do gênero é uma forma para que mulheres latino-americanas narrem as suas histórias, demonstrem a suas crenças, consigam lutar contra o sistema que as oprime e as classificam como subalternas. Desqualificando a classificação racial que ocorreu na colonização, mudaremos toda a epistemologia implantada pela colonialidade do poder. O gênero feminino, que foi determinado como inferior, irá recriar o conhecimento da sociedade lutando contra o patriarcado imposto pelo eurocentrismo.

Dito isso, evidenciamos que o nosso ponto de partida são mulheres contando suas trajetórias. Dessa forma, chegarão a lugares que não as reconheciam como

seres capazes, mas sim como as subalternas. A mestra em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo, Djamila Ribeiro enfatiza que:

[...] quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania (RIBEIRO, 2017, p. 61).

Essa citação destaca que, ao abordar "pontos de partida", não se está apenas referindo às experiências individuais, mas sim às condições sociais que determinam se determinados grupos têm ou não acesso a lugares de cidadania. Em outras palavras, o autor ressalta a importância de considerar não apenas as vivências individuais, mas também as situações sociais e estruturais que moldam as oportunidades e os obstáculos enfrentados por diferentes grupos na busca pela plena participação na esfera cidadã. O termo "pontos de partida" sugere a posição inicial de diversos grupos na sociedade, estabelecendo que a análise deve ir além das experiências pessoais e incorporar uma compreensão mais ampla das dinâmicas sociais que influenciam o acesso à cidadania.

Nós, mulheres iluminadas brasileiras, precisamos debater a relevância de nossa representatividade em uma sociedade marcada pelo machismo, preconceito e racismo, que nos impõe o desafio de lutar contra todas as manifestações da colonialidade, já que nos privam de participar plenamente em certos espaços devido ao nosso gênero.

1.3. AS MULHERES DA LUZ EM SÃO LUÍS: A DURA LUTA POR ESPAÇO

Ainda é grande a luta da mulher para conquistar o seu lugar na sociedade e mudar a sua representatividade social e artística no mercado de trabalho, além da quebra de tabus e da divisão social do trabalho. Antes de tudo, temos que entender a trajetória da mulher e o seu processo cultural na sociedade. Segundo Spivak (1994): "Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade".

Podemos perceber que essas mulheres não tinham o direito de fala e as suas dores não eram percebidas, pois não havia importância cultural para os homens que dominavam a sociedade. Essa realidade cultural que a figura feminina vivenciou por

muito tempo começou com a divisão do trabalho ocorrida no período Neolítico. Foi a partir dessa ocasião que a figura feminina começa a ser determinada apenas como a cuidadora do lar, dos filhos, estando em um lugar de submissão, apenas para servir os homens que dominavam a sociedade (PINSKY, 1994, p. 37).

Com toda certeza, as crenças culturais da sociedade determinam a relevância do sujeito feminino, portanto, se essa sociedade é patriarcal, ou seja, com o homem sendo o centro do poder e da família, as mulheres não tinham os mesmos aprendizados e direitos que eles, se construindo uma desigualdade social e política na estrutura da sociedade. De acordo com Laraia, Roque (2011, p.14):

o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada.

Analizando a trajetória das mulheres, percebemos que em diferentes sociedades estas foram marginalizadas e até mesmo, em algumas épocas, tratadas como aberrações ou algo inacabado por conta da cultura misógina e machista que era propagada. Ao longo da história a mulher esteve subordinada aos desejos e vontades dos seus maridos e pais, que tinham o poder sobre elas. A mulher foi caracterizada como um “sexo frágil” dentro dessa relação de gênero.

Em virtude disso, elas foram caladas por muito tempo na matriz colonial do poder, sem o direito à representação social, logo, a figura feminina foi colocada para a sociedade como inferior. A partir disso tiveram que combater as desigualdades para adquirirem o direito de fala e se tornarem o que quiserem ser, um exemplo dessa luta e conquista foi a sua entrada no campo da iluminação teatral.

Sem que pudessem exercer as profissões das áreas teatrais, elas tiveram que batalhar muito para serem reconhecidas dentro do teatro que historicamente é dominado por homens e, portanto, adquiriram o poder e o direito de questionar e subverter a matriz colonial de poder. Para Lîla Bisiaux:

Essa matriz é o lugar epistêmico no qual o poder colonial se justifica. Assim, a colonialidade do poder deve ser compreendida como a face oculta, mas necessária, da modernidade. Uma precisão seja feita: a colonialidade é uma matriz que legitima e que justifica a colonização, mas não é o seu sinônimo. Assim, os processos de independência prejudicaram a colonização, mas a colonialidade do poder continuou intacta (2018, p. 647).

Deste modo, as mulheres iluminadoras de São Luís, estão rompendo com a cultura colonial sem deixar de lado o conhecimento epistêmico do poder colonial, que

dá base para essa decolonialidade no teatro e na iluminação teatral feito por iluminadoras. A partir do momento em que as mulheres criam uma iluminação feita e pensada por elas, já se tem uma quebra com o epistêmico colonial e, assim, se constrói um processo decolonial. Segundo LîlâBisiaux:

Para realizar um processo decolonial é necessário descolonizar os colonizadores, ou seja, é necessário desmistificar e destruir o que permite a existência dos colonizadores. No entanto, essas condições de existência materializam-se tanto nas instituições quanto nos imaginários e nas categorias de pensamento (Mignolo, 2015). Desmistificar, destruir essas condições, significa descolonizar a epistemologia, guardiã das hierarquias e das classificações modernas/coloniais. Essa desmistificação não deve ser compreendida como uma vontade de retornar a um mundo pré-moderno, ou como a instauração de uma antimodernidade (Dussel, 2000, p. 30). Trata-se, ao contrário, de uma revalorização do que foi depreciado, negado pela modernidade/colonialidade, e da instauração de um diálogo intercultural “entre” as tradições filosóficas não ocidentais e a filosofia euro-norte-americana (LîlâBisiaux; 2018; p 648).

Em São Luís, o principal espaço que contribuiu para o processo decolonial das mulheres iluminadoras foi a Universidade Federal do Maranhão, com a criação do curso de Licenciatura em Teatro (2004), no qual essas mulheres tiveram acesso às técnicas e adquiriram os primeiros conhecimentos sobre a iluminação, dialogando com o conhecimento epistêmico colonial. Antes da UFMA contribuir diretamente para esse processo, as mulheres exerciam algumas profissões dentro do teatro (atriz, diretora e dramaturgas). Não se tem registro sobre a presença das mulheres na iluminação teatral, nem no teatro, nem nos grupos teatrais o que determinava a supremacia masculina no campo da iluminação. As mulheres não tinham representantes dentro dessa profissão, uma vez que o conhecimento era passado pelos poucos homens que trabalhavam nos teatros de São Luís. Dessa maneira, se demonstrava o poder colonial sobre o colonizado, mesmo sendo independente, o que fortalece a ideologia eurocêntrica:

Essa matriz é o lugar epistêmico no qual o poder colonial se justifica. Assim, a colonialidade do poder deve ser compreendida como a face oculta, mas necessária, da modernidade. Uma precisão seja feita: a colonialidade é uma matriz que legitima e que justifica a colonização, mas não é o seu sinônimo. Assim, os processos de independência prejudicaram a colonização, mas a colonialidade do poder continuou intacta. Os territórios foram descolonizados, mas os imaginários não (LîlâBisiaux, 2018, p. 647).

Portanto, em São Luís foi a Universidade Federal do Maranhão - UFMA, que no Curso de Licenciatura em Teatro, oferece em sua grade curricular a disciplina Iluminação Teatral, e por meio desta disciplina, muitos estudantes iniciaram seus

conhecimentos na técnica e na estética da iluminação artística. Verifica-se. Portanto, que o curso de teatro da UFMA contribuiu diretamente para quebrar com os paradigmas impostos pelo saber colonizador. Foi com essa mudança que a figura feminina adquiriu o poder, ou seja, o conhecimento.

As iluminadoras que estão nessa pesquisa, são formadas ou fizeram parte da universidade, nos cursos de Educação Artística e Teatro Licenciatura. São elas Milena Sousa Silva formada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas (UFMA); Camila Pereira Grimaldi formada em Licenciatura em Teatro (UFMA); Nina Araujo Pereira do Nascimento, ensino Superior completo (Filosofia e Teatro ambas licenciaturas na UFMA); Letícia Machado Verde formada em Licenciatura em Teatro (UFMA); Darcyane Rodrigo Araujo, ensino Superior incompleto (Teatro e Música ambas são licenciaturas na UFMA), e funcionária pública na área da saúde; Layza Costa Cutrim formada Licenciatura em Teatro (UFMA); Darcileia Sousa formada em Licenciatura em Teatro (UFMA); Arlinda Souza Meneses, formada em Teatro Licenciatura (UFMA) e Ona Carla Silva Câmara se formada em Licenciatura em Teatro (UFMA).

Quando essas iluminadoras são questionadas sobre a sua entrada na iluminação teatral, relatam que o primeiro contato com essa área foi a partir da universidade – direta ou indiretamente –, como Milena Sousa descreve:

É, tudo começou quando eu entrei no grupo de pesquisa e extensão e práticas corporais, que era o grupo coordenado por Tânia Cristina Ribeiro. Quando eu entrei nesse grupo, eu já cheguei dentro de um processo de consolidação de um espetáculo, que era um espetáculo chamado o Furoneioganho. [...] eu fui buscar outra forma de contribuir com o grupo, aí foi que surgiu a questão da iluminação[...] (Milena Sousa, entrevista, 2018).

Já Camila Grimaldi que era discente do Curso de licenciatura em teatro da UFMA, por meio dessa graduação foi uma das primeiras a ser estagiária no campo da iluminação teatral no Teatro Arthur Azevedo. Primeiro entrou como estagiária da recepção e depois enveredou para a técnica do teatro por ter se identificado com a área da iluminação:

Comecei a trabalhar com iluminação no Teatro Arthur Azevedo, entrei no teatro por um convênio que o teatro tinha com a secretaria de cultura através do IEL, que os alunos do curso fossem estagiários dentro do teatro. A gente trabalhava na parte de monitoria e recepção do teatro, o que aconteceu foi que eu comecei a visitar a técnica e conhecer os meninos que trabalham na técnica do teatro Arthur Azevedo. Teve uma mudança de gestão da professora Nerine Lobão para a professora Gisele Vasconcelos. Quando ela entrou, eu pedi pra ir para iluminação, como Gisele estava chegando e tinha

uma ideia que todos os estagiários deveriam aproveitar de todas as partes do teatro, eu entrei como estagiária da parte de iluminação, depois que terminou o meu estágio, fui contratada por dois anos pelo teatro como iluminadora, então a minha experiência começou dentro do teatro (Camila Grimaldi. Entrevista 2018).

Foi a partir do curso de Licenciatura em Teatro que Grimaldi conseguiu ter a sua primeira experiência dentro desse mercado. Da mesma forma se deu com Nina Araújo, que entrou no mercado da iluminação a partir do estágio no teatro Arthur Azevedo. Portanto, a universidade possibilitou a abertura de portas para as mulheres iluminadoras. Igualmente aconteceu com a iluminadora Letícia Verde, que teve a mesma oportunidade de estágio pela universidade. Ela trabalhou como auxiliar de iluminação teatral no Teatro João do Vale. Segundo Letícia: “Durante o curso de Teatro, fui estagiar no teatro João do Vale e tinha interesse na parte técnica, foi quando surgiu uma vaga para iluminação e eu fiquei nessa função”. (Letícia verde. Entrevista, 2017).

A iluminadora e técnica Arlinda Sousa, começou a sua trajetória na iluminação como estagiária do Teatro Arthur Azevedo, nessa oportunidade aprimorou suas habilidades no campo teatral durante seu estágio na técnica do teatro. Esse período contribuiu significativamente para o desenvolvimento de suas competências na área de iluminação teatral:

Eu comecei o curso de graduação, em teatro da UFMA, eu vim ser recepcionista no Teatro Arthur Azevedo. Pelo estágio da UFMA, eu vim ser recepcionista e acabei vendo a área da técnica e aí eu fui me aproximando mais da área de iluminação e os técnicos da casa me deram algumas dicas, o Raimundo Florêncio e o Jonas Reis, foram meus mentores dentro do teatro (Arlinda Sousa. Entrevista, 2023).

Dacyane Rodrigues relata que o seu primeiro contato com a iluminação foi a partir da disciplina iluminação e sonoplastia⁸, logo após essa primeira experiência foi chamada para outros trabalhos, tanto dentro da universidade como fora dela:

Foi a partir da disciplina de iluminação teatral feita na universidade e por meio de alguns trabalhos feitos por lá que comecei a ser indicada para iluminar em alguns trabalhos, fora da universidade (Dacyane Rodrigues. Entrevista, 2018).

Outra mulher iluminadora que também obteve a sua primeira experiência na iluminação a partir da disciplina iluminação e sonoplastia foi a iluminadora Layza

⁸ Era uma disciplina integrante da grade curricular do curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal do Maranhão.

Cutrim:

Comecei pela universidade. Na universidade a gente tem a disciplina de iluminação e sonoplastia. Na minha época, foi com a professora Gisele Vasconcelos. A gente quando tá na sala de aula tem curiosidade... quando eu entrei no curso de teatro resolvi deixar a cena de lado, pois já era atriz e quando eu entrei no curso eu resolvi conhecer a produção, a iluminação e a sonoplastia, tudo que envolve os bastidores da cena teatral. Para cada disciplina, eu fui tendo curiosidade e querendo conhecer como era essa realidade na prática (Layza Cultrim. Entrevista 2017).

Destoando das outras iluminadoras acima citadas, o primeiro contato da iluminadora Darcyleia Sousa, que também era discente do curso de teatro da UFMA, com a iluminação teatral foi bem antes da sua entrada na Universidade Federal do Maranhão, quando foi ao teatro assistir a um espetáculo de alguns amigos que já estavam no curso de Licenciatura em Teatro; como ela havia chegado cedo, foi ajudar na montagem do espetáculo e se encantou por essa área:

[...] eu achei muito interessante, mas eu só me interessei pelo assunto mesmo, de fato, depois que eu entrei na universidade. Porque, quando a gente entra na universidade tem um leque de oportunidade e então, quando eu entrei tive interesse por outras coisas a princípio, mas eu nunca me esqueci daquele momento, lá do início, quando eu ajudei no trabalho dos meus amigos (Darcileia Souza. Entrevista, 2017).

Portanto, conseguimos notar que a universidade esteve diretamente ligada à trajetória dessas iluminadoras que se tornaram mulheres intelectuais, que detêm o conhecimento sobre a iluminação teatral. As iluminadoras de São Luís estão fazendo um deslocamento epistêmico com o conhecimento adquirido.

2. UM PANORAMA DA ILUMINAÇÃO TEATRAL E A SUA ESTÉTICA

“E aqui está nossa hierarquia constituída normalmente:
O Ator, que representa o drama,
O Espaço, com suas três dimensões, a serviço da forma plástica do ator,
A Luz, que vivifica um e outro.” (Appia, Adolphe. p. 336)

Conforme a citação do Appia, podemos afirmar a importância da luz no teatro contemporâneo, pois é ela que media as relações dramáticas, visuais e cenográficas entre o ator e o espaço. Ou seja, é a disposição da luz que faz a mediação com os outros elementos cênicos do espetáculo. Em outras palavras, é a luz que dá destaque no representar do drama, sendo a figura central no processo criativo da encenação, que dá vida à narrativa teatral. O espaço, com suas três dimensões, é subordinado ao ator, funcionalmente como um elemento que molda a

forma plástica da performance. Contudo, é interessante notar que a luz é mencionada como um componente vital que “vivifica” tanto o ator quanto o espaço. Essa referência à luz sugere uma dimensão crucial na interpretação cênica, destacando seu papel na criação de atmosfera, destaque e expressividade. A iluminação, ao ser mencionada como um elemento que intensifica tanto o ator quanto o espaço, revela sua importância na amplificação do impacto visual e emocional da performance teatral, estabelece uma interdependência entre a luz, o ator e o espaço na criação de uma experiência teatral completa e envolvente.

O teatro é uma arte extremamente encantadora e ao mesmo tempo complexa, pois ele necessita de outras linguagens para se fazer comunicar, portanto as outras funções do teatro têm as suas representatividades. Vou falar sobre a iluminação teatral e as suas contribuições para a cena teatral.

Quando se discorre sobre a estética da luz, temos que entender como ela se desenvolveu e conseguiu chegar aos dias de hoje, como uma linguagem própria que tem a sua relevância dentro da cena teatral.

O teatro teve como sua primeira fonte de iluminação a luz solar. Este fato percorreu a história do teatro desde a sua origem até meados do século XV, nos primórdios da iluminação teatral a utilização de luz artificial era para criar efeitos especiais dentro da cena em momentos específicos. Nesse longo período, chamado de pré-história da iluminação cênica, a questão da visibilidade estava resolvida a priori com a luz do sol, portanto, tudo que era montado seguia o cronograma do sol já pela noite usavam a luz do luar que não tinha a mesma potência de clarear a todos. Depois de várias experimentações começa a utilização da luz artificial (velas) para realizar efeitos especiais. De acordo com Roberto Camargo:

Durante muitos séculos, o teatro foi realizado à luz d, sem necessidade de iluminação artificial. O espetáculo começava de manhã, percorria o dia todo e despidia-se quando o sol ia embora. Era como se uma luz natural governasse a cena lá do alto, de uma grande distância. Quando chegava o final de tarde, essa luz se recolhia e o espetáculo cessava. Mas por pouco tempo, pois algumas horas depois ela regressava. Às vezes pálida, nevoenta, translúcida; outras vezes, magnífica e absoluta (Camargo 2012, p. 82).

A linguagem da iluminação nessa época traz a relação histórica entre o teatro e a luz do dia que indica uma conexão simbólica entre o ciclo diário de luz com a realização de espetáculos teatrais que era feita mais natural possível, pois a luz só tinha função de clarear, intuito era ver o que estava acontecendo na cena. Portanto nos espetáculos dessa época a iluminação exercia o seu papel com maestria, pois

consequia desenvolver o seu papel dentro da estética proposta.

Mesmo sem ter noção da estética ou da linguagem, a iluminação teatral era feita nesses espaços, e já se fazia uma representação com símbolos que determinava dentro da cena acontecimento que remetia a outros lugares. De acordo com Cibele Forjaz:

É bem significativo que à noite o fogo sirva para iluminar a cena, que necessita ser vista, independente de qualquer indicação de 'tempo' e 'espaço' no âmbito da ficção; mas ao contrário, um ator que porta uma tocha em plena luz do dia, representa uma personagem que necessita do fogo para ver, portanto encontra-se, na ficção, em meio à escuridão – à noite ou em local escuro, como uma caverna ou uma floresta fechada. Esta convenção teatral talvez seja o primeiro lampejo da luz utilizada como linguagem. Nesse caso a luz do fogo traz consigo o signo de seu oposto, a escuridão. Reiterando a noção de contraste como princípio fundamental da iluminação, mesmo do ponto de vista simbólico (p.23).

Destaca-se a importância do fogo como uma forma de iluminar a cena teatral à noite, independentemente de indicações de tempo e espaço na ficção. No entanto, quando um ator carrega uma tocha durante o dia, ele representa um personagem que precisa do fogo para enxergar, colocando-o em meio à escuridão no contexto da ficção, seja à noite ou em ambientes escuros como uma caverna ou uma floresta fechada. Essa convenção teatral pode ser considerada como o primeiro indício do uso da luz como linguagem. É demonstrado que a luz do fogo traz consigo o signo do seu oposto, a escuridão. Isso reforça a ideia de que o contraste é um princípio fundamental da iluminação teatral, mesmo em um nível simbólico.

Depois desse período os espetáculos iniciaram as suas apresentações em ambientes *in door*, ou seja, as apresentações encenadas em ambientes internos fechados e nesse contexto surgem a necessidade da iluminação cênica durante os espetáculos. A luz do fogo foi utilizada de diversas formas, das tochas às velas, das lamparinas e lampiões ao uso de gás com função principal de iluminar todo o ambiente tanto a plateia como o palco (SIMÕES, 2015).

Essa mudança de estrutura modifica a forma que era pensada e desenvolvida o fazer teatral, pois se antes a estética dessa iluminação tinha a função de deixar tudo aparente sem fazer mudanças diretas no espetáculo, agora teriam que desenvolver outra estética para essas representações já que não se tinha, mas a iluminação do sol ou da lua para suprir suas necessidades dentro da cena teatral.

Para Mont Serrat (2006) com as apresentações teatrais sendo realizada no interior de um edifício teatral, a iluminação passa a ser uma necessidade imediata,

pois o espetáculo precisa ser visto, as apresentações precisavam de luz, a partir da busca pela solução desta dificuldade primeira que vamos ter, na história do teatro, o que podemos identificar como o surgimento da iluminação no espetáculo teatral:

Um certo dia, entretanto, o teatro recolheu-se dentro de casa e passou a viver sob a escuridão, fechado entre quatro paredes, debaixo de um teto e sem janelas. A partir desse momento, foi preciso reinventar a luz. Encontrar uma outra que a primeira, a original. Tarefa difícil. O desafio à inteligência foi: criar um artifício que pudesse revelar as coisas na escuridão do espaço fechado (pág. 2).

Roberto Camargo faz referência ao momento em que o teatro, que sempre dependeu da luz para criar suas narrativas e transportar o público para outros ambientes, se viu limitado pela escuridão em seu próprio local de criação. Isso representa uma mudança significativa, pois o teatro precisou reinventar sua forma de iluminar e criar uma luz que pudesse revelar as coisas na escuridão do espaço fechado.

A estética da iluminação teatral está diretamente relacionada a essa questão. A iluminação é fundamental para criar atmosfera, direcionar o olhar do espectador para aspectos importantes da cena e valorizar a estética da encenação. Com a limitação da luz natural e a necessidade de criar uma nova fonte de luz no teatro, surge o desafio de encontrar uma iluminação artificial capaz de cumprir as mesmas funções e transmitir as sensações adequadas ao espetáculo.

Por conta dessa mudança na estrutura da encenação, o espaço arquitetônico revolucionou o teatro e a sua maneira de se fazer a iluminação dos espetáculos que aconteceram nesses ambientes, pois se percebeu uma imensa necessidade de se aprimorar a linguagem da iluminação teatral dentro dos espetáculos. Na atualidade a representação de arquitetura teatral já passou por várias mudanças de conceito e sentido. Segundo Leônidas Garcia:

Pode ser entendido como a arquitetura teatral, o espaço cênico e cenográfico onde se deslocam os intérpretes, e o espaço subjetivo dramatúrgico, criado pelo artista e sua interpretação repleta de significados para o público, sendo este último, juntamente com a cenografia, um ponto de vista e uma focalização (Soares, 2016, p. 44).

Quando se refere ao conceito de arquitetura teatral, que engloba tanto o espaço físico onde ocorrem as encenações, quanto o espaço subjetivo criado pelos artistas por meio de suas interpretações. Nesse contexto, a iluminação teatral deveria desempenhar um papel fundamental, pois ela contribuiria para a criação da atmosfera

e a definição de focalizações dentro do espaço cênico. Entre tanto a utilização ainda não era desenvolvida para destacar elementos e detalhes específicos, direcionando a atenção do público para determinadas áreas do palco e reforçando a interpretação dos artistas e sim com o mero intuito de fazer a plateia visualizar o que está acontecendo naquele espaço fechado.

Porém esse foi um passo importantíssimo, para a iluminação teatral se tornar uma ferramenta estética que contribui para a construção do espaço subjetivo dramatúrgico que enriquece as experiências artísticas, contudo desenvolve a compreensão do público em relação às mensagens e significados transmitidos na encenação.

Portanto fica muito claro na fala de Edward Gordon ao dizer que os frequentadores de teatro “vão ao teatro para ver o que querem lhe mostrar e para saber se quem está realizando aquele teatro é realmente bons trabalhadores” (Edward Gordon Craig, 2017, p. 224), pois o espetáculo que está sendo realizado tem várias linguagens que contribuem para a comunicação e realização dessa obra. Com isso, a estética da luz tem a sua importância dentro desse processo artístico para obter não só a visibilidade dos atores e da plateia, mas também para complementar visualmente e esteticamente a linguagem teatral.

Sabendo que o teatro não servia só para admirar a cena artística e aconteceu uma mudança significativa na sua estrutura, pois passou a ser apresentado em locais fechados, surgiu à necessidade de buscar alternativas para substituir a iluminação utilizada até então em ambientes ao ar livre. Foi necessário desenvolver mecanismos que garantissem uma visibilidade adequada do palco, garantindo que os atores, objetos cênicos e demais elementos pudessem ser visualizados de forma eficaz. Nesse contexto, a solução para esse desafio foi buscada por meio da introdução da luz artificial, abrindo espaço para a exploração de recursos e técnicas destinadas a superar as dificuldades visuais enfrentadas tanto pelos espectadores quanto pelos espectadores do teatro naquela época. Assim, o surgimento da necessidade de apresentações teatrais em espaços fechados impulsionou o desenvolvimento tecnológico da iluminação cênica. Segundo Roberto Camargo:

O teatro foi em busca de uma luz que reencontrasse a imaginação, a fantasia, o faz de conta, aquilo que o sol lhe havia revelado de graça durante tanto tempo. Era preciso sair das trevas e redescobrir tudo isso novamente, por seus próprios meios. Aos poucos, durante séculos, foi transformando sua experiência em luz, em chama iluminante, em fonte incandescente, à imagem

e semelhança da luz primeira, daquela luz inigualável (p. 02).

A jornada evolutiva do teatro, equiparando-a a uma busca por uma iluminação que transcenda o simples aspecto físico. O autor sugere que o teatro, ao longo do tempo, perdeu a capacidade de estimular a imaginação e a fantasia, algo que o sol, em sua graça natural, proporcionava durante eras. A expressão "sair das trevas" indica a necessidade de superar um período de obscuridade criativa, buscando, por conta própria, reencontrar a essência que o sol lhe revelava. A metáfora de transformar a experiência teatral em "luz, em chama iluminante, em fonte incandescente" destaca a evolução gradual do teatro ao longo dos séculos, adaptando-se e desenvolvendo sua própria forma de iluminação. A referência à "imagem e semelhança da luz primeira" sugere uma busca pela excelência, pela luz inigualável que inspira e guia o teatro em sua constante reinvenção. Refletindo sobre a linguagem da iluminação cênica no contexto de uma encenação, torna-se evidente o papel crucial da luz no decorrer do processo de criação de um espetáculo teatral. A iluminação está intrinsecamente ligada à criatividade, desempenhando um papel vital na promoção da imaginação e fantasia, permitindo que a cena se comunique de maneira direta ou indireta com os espectadores da apresentação.

Relacionando isso ao desenvolvimento da iluminação no teatro, não é ressaltada apenas a evolução técnica dos sistemas de iluminação, mas também a busca por uma iluminação que reacenda a chama da criatividade e proporcione uma experiência teatral única e inigualável.

Em busca por solucionar o problema de visibilidade no novo espaço. A vela foi a solução encontrada, porém elas até proporcionavam uma certa iluminação, mas não eram capazes de criar efeitos de luz ou destacar elementos cênicos. Além disso, havia o risco constante de incêndios, devido à proximidade das chamas com a cena teatral. As velas eram uma opção de iluminação mais eficiente do que as lâmpadas de óleo e tochas. No entanto, eventualmente, escolhia-se usar tochas em espaços internos devido à sua maior economia (CAMARGO, Roberto G. Função estética da luz, p. 8).

A vela traz dentro do teatro uma estética com feito visual diferente, apesar disso a função da iluminação teatral não foi modificada o principal intuito continuou sendo da visibilidade. Na fala de Forjaz fica claro como era utilizada esse recurso do teatro:

As primeiras fontes de luz utilizadas foram velas, de diversos tamanhos e tipos, a princípio em candelabros colocados aleatoriamente pelo espaço, sem distinção de local ou ângulo em relação à ação. Também foram utilizados

outros procedimentos como a combustão de óleos vegetais ou animais em lamparinas de azeite ou óleo de baleia e latas ou vasos com água misturada em combustíveis vegetais. Do século XVI até o fim do século XIX, o fogo – em suas múltiplas formas e através de inúmeras técnicas diferentes de combustão, controle e transformação da luz – será a principal fonte de luz do teatro (p.31).

A procura por meios que permitissem aprimorar o uso dos "dispositivos" de iluminação cênica naquela época levou à utilização de diversos combustíveis, como óleo de baleia e querosene. Isso evidencia as limitações e fragilidades das fontes de energia empregadas naquele período. Além do incômodo causado pela fuligem liberada durante a queima de óleo em locais de espetáculos, uma preocupação constante era o risco de incêndios. Essas alternativas não solucionaram o problema de visibilidade da cena, pois essa ferramenta não tinha um controle exato da iluminação que transmitia, e isso dificultava a utilização da iluminação na cena, mesmo sabendo que ela ainda não exercia a função estética de criação. Contudo, não ressaltavam apenas as dificuldades técnicas enfrentadas no desenvolvimento da iluminação cênica, mas também os desafios de segurança que acompanhavam as escolhas de energia da época:

Por mais que os artesãos, técnicos de luz e os diretores teatrais tentassem resolver as condições de visibilidade, as fontes de energia que se dispunha ainda eram muito precárias. Sua luminosidade era instável, difícil de controlar, sem direcionamento, bastante diferente e pouco eficiente comparando-se à iluminação hoje utilizada nas casas de espetáculos (MONT SERRAT, 2006, p. 29).

Os desafios enfrentados pelos artistas, técnicos de luz e diretores teatrais no passado devido às limitações das fontes de energia disponíveis para iluminação no teatro exigiam grande esforços para resolver as condições de visibilidade, as fontes de energia eram precárias, apresentando luminosidades assustadoras, difícil controle e falta de direcionamento. Essas limitações eram significativamente diferentes e menos eficientes em comparação com os sistemas de iluminação contemporâneos usados em casas de espetáculos. Essa reflexão evidencia a evolução tecnológica na estética da iluminação teatral ao longo do tempo. O desenvolvimento de fontes de energia mais eficazes, sistemas de controle mais sofisticados e técnicas avançadas ajudaram os profissionais de teatro a criar ambientes visuais mais precisos, emissivos e controlados. A disparidade entre as condições de iluminação do passado e as atuais destaca a importância contínua da inovação na estética da iluminação teatral, contribuindo para a criação de experiências mais envolventes e esteticamente

impactantes para o público contemporâneo.

Com esse avanço tecnológico e a busca por soluções mais seguras e versáteis foi tomando conta do teatro já que os espaços arquitetônicos estavam sendo modificados com o passar dos anos. Tiveram que encontrar maneiras de solucionar os problemas das cenas teatrais, um exemplo dessas modificações era os teatros que foram construídos no renascimento.

Esse movimento artístico tinha uma visão do mundo bem diferente do anterior, já que no renascimento a ciência é uma característica importantíssima para o desenvolvimento dessa representação, portanto a sua arquitetura e a utilização da perspectiva dentro da cena contribuiu para a iluminação teatral se aprimorar, pois foi nesse período que surgiu os primeiros iluminadores cênicos:

“A invenção da perspectiva central é, antes de tudo, expressão do desejo renascentista de conquistar e dominar a realidade empírica no plano artístico. Ela é sintoma de uma deslocação do foco de valores: a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra. A perspectiva coloca a consciência humana - e não a divindade – no centro; ela projeta tudo a partir deste foco central.” (ROSENFELD, Anatol p.54).

Anatol Rosenfeld aborda o significado da invenção da perspectiva central, uma técnica artística crucial no Renascimento. A perspectiva central é vista como uma expressão do desejo renascentista de conquistar e compreender a realidade empírica no âmbito artístico. Ela simboliza uma mudança nos valores culturais da época, onde a transcendência, representada pelo mundo divino, dá lugar à imanência, ao mundo terreno. Em outras palavras, o foco de atenção desloca-se do além para o aqui, do celestial para o terreno.

Ao colocar a consciência humana no centro, a perspectiva central reflete o desejo renascentista de explorar e compreender o mundo a partir de uma perspectiva mais humana e terrestre. O "outro mundo" ou o divino perde destaque em favor do mundo tangível e acessível aos sentidos humanos. Essa mudança é interpretada como uma projeção de tudo a partir do ponto central da consciência humana, indicando uma nova ênfase na experiência e compreensão do mundo pelo indivíduo. Devido a essa visão de mundo eles conseguiram aprimorar e modificar a iluminação teatral, pois acreditavam na potencialidade que ela tinha dentro da cena. Sabendo desse fato primordial os arquitetos iluminadores começam a criar outra estrutura de iluminação teatral, utilizada diferentes funções que a luz assumia no palco como a Visibilidade, Perspectiva, Efeitos especiais, Relação entre o palco e a plateia,

Atmosfera e Pesquisa e documentação.

É relevante ressaltar que as transformações realizadas pelos arquitetos renascentistas na concepção e implementação da iluminação cênica, delineadas de maneira abrangente nos seis elementos incluídos, não ocorreram de imediato, nem foram aplicadas por todos os teatros. Ao contrário, essas conquistas originaram-se da exploração prática por parte de profissionais do teatro, caracterizadas pela ousadia, e foram documentadas em obras teóricas que desafiaram os convencionalismos, introduzindo inovações algumas das quais só foram incorporadas à prática teatral contemporânea (FORJAZ, Cibeles; 2008; p.36).

O teatro é influenciado diretamente por todos os movimentos artísticos. No barroco, a iluminação teve alguns aprimoramentos que tinham ocorrido no renascimento, portanto a principal mudança nesse período para a iluminação teatral foi a estrutura do palco que passa a ser italiano e assim cria a caixa de ilusão que influenciava e influencia até hoje o público:

As mudanças seguintes na profundidade do palco Renascentista; a invenção dos bastidores em nível e deslizantes ; o aperfeiçoamento da maquinaria de palco e o desenvolvimento da cenotécnica, a invenção de máquinas cênicas e sua difusão, a mobilidade das varas cenográficas ; a criação dos primeiros refletores à luz de velas e a iluminação cada vez mais elaborada; são responsáveis pela invenção do Palco Italiano. Assim como pelo estabelecimento desta forma de edifício teatral como modelo de Teatro e por sua multiplicação por todo o mundo (FORJAZ, Cibeles; 2008; p.46).

Esses avanços, juntamente com outros elementos referenciais, culminaram na criação do Palco Italiano. Esse modelo de palco tornou-se um padrão no teatro, influenciando a arquitetura de teatros ao redor do mundo. A evolução tecnológica e estilística na história do teatro, incluindo os aspectos relatados por Cibeles Forjaz, desempenhou um papel crucial na forma como as produções teatrais são concebidas e apresentadas até os dias de hoje.

Durante um longo período, o fogo continuou sendo poderoso como fonte de iluminação, uma vez que ainda não havia sido descoberta uma solução capaz de fornecer os efeitos desejados para a estética em evolução no teatro. Diante desse desafio, as inovações a óleo foram instrumentos amplamente utilizados pelos iluminadores, pois forneceram as melhorias necessárias para explorar plenamente os avanços e inovações no campo da iluminação teatral:

Na passagem do século XVII para o século XVIII a quantidade de fontes de luz e os ângulos de incidência utilizados já são múltiplos: ribalta, laterais, luzes frontais em grandes candelabros, inclinadas, de cima, penduradas no

fundo do palco como contraluz ou por trás de tecidos em sombra ou transparência. Sempre à luz das chamas. Os efeitos cenotécnicos e as transformações na iluminação durante o espetáculo maravilhavam as platéias. A grandiloquência do Absolutismo em pleno esplendor do fim, para gozo da burguesia ascendente, fez do palco italiano a grande “caixa-mágica de ilusões” (FORJAZ, Cibeles; 2008; p.49).

Relacionando isso com a estética da iluminação teatral, essa passagem destaca a riqueza e a variedade de recursos de iluminação usados para criar efeitos visuais impressionantes no palco. A utilização de múltiplas fontes de luz e ângulos de incidência reflete uma busca por uma estética teatral mais elaborada e imersiva. As chamadas, mencionadas como fonte de luz, não apenas proporcionaram iluminação prática, mas também contribuíram para a atmosfera e o espetáculo visual, adicionando uma dimensão sensorial e emocional à experiência teatral. A descrição da iluminação como parte integrante das “caixas-mágicas de ilusões” enfatiza a importância da estética na criação de um ambiente teatral que transcende a realidade, conforto e fascínio ao público. Essa abordagem estética da iluminação no teatro dessa época representa uma tentativa de transformar a experiência teatral em algo verdadeiramente extraordinário e cativante para o espectador.

Dentro dessa evolução tecnologia e estética, surgir uma luz com uma intensidade incrível que conseguiu superar tudo que tinha se descoberto dentro da iluminação. Segundo Cibeles a luminosidade proveniente do gás fornece uma luz mais intensa e constante em comparação com outras fontes artificiais testadas, resultando em uma tonalidade menos amarelada. Isso, por sua vez, possibilita uma visualização mais nítida e uniforme da cena (FORJAZ, Cibeles; 2008; p.52):

O gás tinha diversas vantagens: luz mais intensa (um candelabro a gás era equivalente a doze velas), regulação de intensidade, maior estabilidade nos fochos, nitidez nas respostas e controle centralizado. Com a luz a gás, foi possível que se criassem novas disposições de fontes de luz e inclusive efeitos individualizados para isolar cenas e criar zonas de atenção. O grande inconveniente do gás, principalmente nos locais pequenos e fechados, era o cheiro desagradável, a sonolência que produzia (CAMARGO, Roberto G. p. 14).

Roberto destaca as diversas vantagens proporcionadas pelo uso do gás na iluminação, especialmente no contexto teatral. A intensidade superior, a capacidade de luminosidade regular, a estabilidade aprimorada nos feixes de luz, a nitidez nas respostas e o controle centralizado representaram avanços avançados. Essas características permitiram a criação de novas disposições de fontes de luz e execução de efeitos individualizados, possibilitando isolar cenas e estabelecer zonas de atenção

específicas dentro do palco teatral.

No entanto, é importante ressaltar que o gás apresentou um grande inconveniente, especialmente em espaços pequenos e fechados, devido ao cheiro desagradável que produzia, além de causar perigo. Esses aspectos negativos, apesar das vantagens técnicas, foram considerações importantes na estética da iluminação, uma vez que a experiência sensorial do público e a atmosfera geral do espetáculo eram influenciadas por tais características. A busca por soluções que preservassem as vantagens técnicas do gás, mas minimizassem seus efeitos indesejados, contribuíram para o desenvolvimento contínuo da estética da iluminação cênica ao longo do tempo.

No desenvolvimento desse progresso na iluminação, depara-se com a introdução da eletricidade, que promoveu uma transformação significativa na estética anteriormente apresentada. É crucial considerar que essas mudanças não se deram de forma instantânea, uma vez que a evolução na iluminação teatral foi resultado de um processo contínuo de experimentação e descobertas. A flexibilidade aprimorada da luz elétrica na iluminação cênica, permitindo o controle preciso da intensidade e direção da luz, representou uma mudança substancial. No entanto, é importante observar que, mesmo com essas melhorias técnicas, a influência imediata na função estética da iluminação teatral foi limitada. As ramificações estéticas dessa inovação tornaram-se mais evidentes ao longo do tempo, à medida que os profissionais do teatro exploraram e incorporaram as possibilidades artísticas oferecidas pela eletricidade:

A grande diferença da luz elétrica para a luz do fogo não está só na quantidade ou na qualidade da luz, mas no controle das intensidades que ela possibilita, criando o movimento entre a luz e seu oposto complementar, o escuro. Pela primeira vez na história do teatro, havia condições técnicas para, num piscar de olhos, transformar totalmente a cena. A grande novidade da iluminação elétrica, portanto, é a possibilidade da não-luz, que ofuscada pela lâmpada acesa demorará décadas para ser percebida. Além de dar visibilidade, a iluminação cênica ganhou o poder de esconder (FORJAZ, Cibeles; 2018; p.77).

A diferença crucial entre a luz elétrica e a luz do fogo, de acordo com Cibeles Forjaz, vai além da quantidade ou qualidade da luz. Ela destaca o controle das intensidades que a luz elétrica possibilita, gerando um jogo dinâmico entre a luz e sua contraparte, a escuridão. Pela primeira vez na história do teatro, as condições técnicas permitiram transformar completamente a cena num instante.

A inovação principal da iluminação elétrica, segundo Forjaz, reside na

capacidade de criar a “não-luz”. Isso significa que, ao contrário da luz constante do fogo, a iluminação elétrica oferece a capacidade de controlar a presença e a ausência de luz de forma rápida e dramática. Esse poder da “não-luz” permanece obscuro quando a lâmpada está acesa, levando décadas para ser plenamente compreendido.

Assim, além de proporcionar visibilidade, a iluminação cênica, sob o domínio da eletricidade, adquire a habilidade de esconder. A capacidade de manipular tanto a luz quanto a escuridão confere ao teatro uma ferramenta expressiva única, enriquecendo a experiência cênica ao oferecer novas possibilidades de dramatização e impacto visual:

Com todos esses recursos, a luz pôde destacar o gesto minúsculo do ator, os detalhes de expressão; as distâncias cênicas tornaram-se visíveis; os objetos e cenários adquiriram contorno, definição e plasticidade. Durante as falas dos atores, a emissão das palavras e as expressões do rosto tornaram -se perceptíveis mesmo de longe; as áreas mais críticas do espaço cênico, como os cantos e o fundo, tornaram-se mais próximas. A combinação de ângulos, direções, graus de abertura e de intensidade da luz permitiram pontuar e localizar os signos no espaço, direcionando o olhar do espectador para os focos de maior interesse (CAMARGO, Roberto G. p. 20).

Roberto Camargo destacou a importância da luz ativa no contexto teatral, evidenciando como ela melhora a percepção dos elementos cênicos. Por meio desses recursos luminosos, a luz consegue realizar gestos específicos dos atores, revelar detalhes de expressão e tornar as distâncias cênicas mais visíveis. Além disso, a iluminação contribui para a definição plástica de objetos e cenários, conferindo-lhes contorno e nitidez. A luz possibilita a clara emissão das palavras e da expressão facial, mesmo para espectadores distantes. Aspectos críticos do espaço cênico, como cantos e fundo, são aproximados visualmente. A combinação de diferentes elementos luminosos, como ângulos, restrições, graus de abertura e intensidade, desempenha um papel crucial ao pontuar e localizar os signos no espaço, direcionando o olhar do espectador para os pontos de maior interesse na encenação. Esse enfoque estético e técnico da luz ativa enriquece a experiência teatral, ressaltando aspectos significativos do desempenho.

A transformação na estética da iluminação emerge quando a luz deixa de ser meramente passiva para se tornar uma presença ativa no cenário. Esse conceito de luz ativa, concebido por Adolphe Appia, um inovador arquiteto da iluminação, preconiza a importância da sincronicidade na cena. Com essa abordagem, a iluminação deixa de ser apenas um elemento secundário, passando a espessura de um papel dinâmico e integrado à composição estética da cena teatral:

Mas é a ruptura com a lógica da realidade que levará à reviravolta da função da luz na história do espetáculo, de uma luz passiva, que segue a lógica fotográfica do espaço e do tempo realistas, para uma luz ativa, que constrói novos espaços e tempos, multiplicando os planos de significação da encenação. O conceito de "luz ativa" foi criado por Adolphe Appia¹⁰ e refere-se primordialmente ao poder da luz de exprimir com seu movimento a essência da vida do drama (FORJAZ, Cibele; 2018; p.74).

A revolução na função da luz no teatral destacou a transição de uma luz passiva, que segue a lógica fotográfica do espaço e tempo realista, para uma luz ativa. Essa mudança é crucial para a história do espetáculo, pois a luz deixa de ser apenas um elemento que ilumina a cena para se tornar um agente ativo na construção de novos espaços e tempos no palco. O conceito de "luz ativa", introduzido por Adolphe Appia, refere-se ao poder da luz em expressar, por meio de seu movimento, a essência da vida do drama. Essa inovação na estética da luz não apenas amplia as possibilidades de significação na encenação, mas também transforma a relação entre luz e performance, conferindo à luz um papel fundamental na narrativa e na expressão emocional da peça. O teatro deixa de se limitar à representação realista e incorpora a luz como um elemento dinâmico que potencializa a experiência estética e emocional do público. No entanto, ainda havia a dificuldade de ajustar a cor da luz emitida pelas lâmpadas para criar diferentes atmosferas. Foi então que surgiram os primeiros filtros de cores, que podiam ser aplicados nas lâmpadas para alterar a tonalidade da luz.

Entretanto, uma vez solucionada a questão da luz no que diz respeito à visibilidade, emerge outra questão para debate: como empregar todos os recursos inventados ou, mais especificamente, qual seria a função da luz em relação à cena? (CAMARGO, Roberto G. p. 20). Ficou bem claro que a iluminação teve uma grande evolução técnica, porém o estético da cena não mudava de acordo com o surgimento dessas novas tecnologias.

A percepção estética da cena se transforma significativamente quando os movimentos vanguardistas, que desafiam as convenções artísticas, não apenas rompem com os paradigmas do naturalismo, mas também desenvolvem uma expressão artística mais livre, desvinculada das normas pré-estabelecidas pela sociedade. Nesse contexto, o teatro deixa de ser uma mera reprodução da realidade, passando a explorar caminhos criativos e inovadores, liberando-se das amarras de padrões convencionais:

As vanguardas modernas do começo do século XX, por sua vez, empreendem nova revolução conceitual e adotam a teatralidade como forma de construção explícita da cena. O teatro deixa de querer ser realidade para

se assumir enquanto teatro e, como tal, poder jogar livre e abertamente com suas linguagens. É só aí que luz deixa de copiar o sol, a lareira e o abajur das casas de família e passa a escrever no espaço e no tempo, como uma linguagem explícita da cena. Além de dar visibilidade, volume, beleza, localização espacial e atmosfera apropriada à peça, a luz passa a ter por função a edição do visível no espaço e no tempo, transformando-se, portanto, em elemento estrutural e estruturante na construção do espetáculo (FORJAZ, Cibele; 2018; p.74).

Nessa conjuntura, a luz deixa simplesmente de imitar fontes de iluminação convencionais, como o sol, lareiras e abajures domésticos, para se tornar uma linguagem explícita no espaço e no tempo cênico. Além de fornecer visibilidade, volume, beleza, localização espacial e atmosfera envolvente à peça, a luz assume uma função mais profunda: a edição do visível no espaço e no tempo. Essa transformação confere à luz um papel estrutural e estruturante na construção do espetáculo, indo além de sua função tradicional para se tornar um elemento essencial na expressão artística e na criação de significados na cena teatral. Assim, a luz não apenas ilumina, mas também contribui ativamente para a narrativa visual e estética da produção teatral. Segundo Roberto Camargo:

A luz elétrica veio resolver definitivamente o problema da visibilidade, sobretudo nos teatros fechados, iniciando uma nova etapa marcada por interminável aprimoramento técnico. A forte intensidade elétrica, com jatos direcionados, passou a interferir na composição visual do espetáculo e no modo de percepção do público. Provocou mudanças principalmente no conceito de espaço e cenografia (CAMARGO, Roberto G. p 19).

O pesquisador Roberto G. Camargo destaca a impactante transformação introduzida pela luz elétrica no contexto teatral. Ao resolver definitivamente os desafios de visibilidade, especialmente em teatros fechados, a luz elétrica marcou o início de uma nova era teatral caracterizada por um constante aprimoramento técnico. A intensidade elétrica, com seus feixes direcionados, não apenas iluminou o palco, mas também teve uma influência profunda na composição visual do espetáculo, alterando a percepção do público. Essa inovação tecnológica provocou mudanças significativas no conceito de espaço e cenografia, desencadeando uma evolução na forma como as produções teatrais eram concebidas e apresentadas. Em resumo, a luz elétrica não apenas resolveu problemas práticos, mas também desencadeou uma revolução estética e técnica, moldando a experiência teatral de maneiras inéditas.

Atualmente, a iluminação cênica é considerada uma parte fundamental na criação de uma atmosfera envolvente e na valorização de elementos cênicos em uma apresentação teatral. A tecnologia e a criatividade caminham juntas na busca por

soluções cada vez mais inovadoras, que tornem a iluminação um elemento artístico capaz de transmitir sensações e provocar emoções no público:

Os mecanismos de linguagem cênica não estão ali para enganar ou iludir a plateia, que não acredita que o efeito especial seja verdadeiro, por melhor que ele seja, mas para impressionar o seu cérebro, através dos olhos, e colocar a imaginação e o espírito dela como participante de uma celebração comum a todos, que confere existência ao sagrado, ali representado por truques (FORJAZ, p.212, 2008).

Cibele destaca a função essencial da linguagem cênica, ressaltando que seu propósito não é enganar a plateia, mas sim criar um diálogo com a cena que está sendo apresentada. Quando aplicamos essa perspectiva aos novos refletores LEDs (Light Emitting Diode) no teatro, percebemos que esses dispositivos contemporâneos são uma evolução tecnológica para o fazer teatral cênico, pois conseguem aprimorar a experiência estética da cena. Os refletores LEDs, com sua capacidade de oferecer iluminação versátil e dinâmica, desempenham um papel crucial na estética teatral da cena. Eles não apenas iluminam os atores e o cenário, mas são elementos-chave na criação de atmosferas, ressaltando emoções e destacando detalhes significativos. Ao agir em conjunto com outros elementos cênicos, os refletores LEDs não buscam apenas impressionar visualmente, mas também dialogar com a representação, convidando a plateia a participar ativamente da experiência estética da cena. Nesse contexto, a estética teatral da cena é aprimorada por esses refletores, e estão, tornando-se ferramentas que contribui para a representação, conectando o público de maneira mais profunda e significativa à narrativa em desenvolvimento.

Portanto, está ocorrendo uma transição dos refletores com lâmpadas incandescentes para os refletores com LEDs na iluminação teatral que representa uma mudança significativa na estética teatral contemporânea. Enquanto as lâmpadas incandescentes tradicionalmente ofereciam uma luz mais quente, muitas vezes limitada em termos de reprodução de cores e flexibilidade de design, os LEDs introduzem uma revolução estética. Os LEDs proporcionam uma ampla gama de opções de cores e temperaturas de cor ajustáveis, permitindo que os designers de iluminação personalizem a atmosfera cênica de maneira mais precisa e dramática. Além disso, a eficiência energética dos LEDs, associada a uma vida útil mais longa, não apenas contribui para uma operação mais sustentável, mas também oferece aos profissionais de iluminação a capacidade de criar transições suaves, efeitos especiais dinâmicos e alterações rápidas, elevando a estética teatral para uma experiência

visualmente envolvente e inovadora. Segundo Eudejames Caldas:

A inovação tecnológica que atualmente mais tem se investido dinheiro nos últimos tempos é em LEDs (Light Emitting Diode) isto porque já se é comprovado em diversas pesquisas as grandes vantagens que esse produto possui em relação às lâmpadas incandescentes podendo economizar até 80% de energia em relação a alguns modelos disponíveis no mercado, devido aos diodos emissores de luz possuir longa vida útil podendo chegar até 100 mil horas, dependendo da marca e modelo, o que o torna vantajoso em relação às pioneiras incandescentes que duram até duas mil horas e as fluorescentes até quarenta mil horas dependendo da especificação técnica (2018. p.17).

Podemos observar que o teatro passou por diversas transformações ao longo de sua trajetória, e em decorrência desse percurso, a estética da iluminação teatral também sofreu modificações significativas, continuando a se aprimorar constantemente. Conscientes de que a tecnologia não cessa de evoluir, nos iluminadores temos que reconhecer a necessidade contínua de nos aprimorarmos para desenvolver a iluminação teatral da maneira mais eficaz. Essa busca constante por inovação reflete o comprometimento da comunidade teatral em proporcionar experiências visuais cada vez mais envolventes e impactantes para o público, adaptando-se às mudanças e avanços tecnológicos que moldam o cenário artístico contemporâneo.

2.1. COMO TUDO COMEÇOU: A REPRESENTATIVIDADE DAS MULHERES ILUMINADORAS NO MARANHÃO

A palavra "luz" sempre carregou um significado profundamente claro em minha existência. Embora reconheça que essa palavra abarca diversos significados definidos, dentro da minha vivência, a luz representava uma espécie de salvação, uma esperança constante no final do túnel. Surpreendentemente, nunca cogitei que a verdadeira transformação em minha vida viria por meio da iluminação teatral, e não naquela época no fim do túnel.

Quando entrei no teatro licenciatura da UFMA comecei a ter novas vivências, tudo era muito novo e aquela realidade não fazia parte da minha vida, quando que uma menina de baixa renda, negra, filha de duas pessoas que não conseguiram terminar o estudo, estaria naquele lugar que a sociedade tanto negou essa possibilidade de conseguir chegar onde deveria estar, pois era o seu direito. Depois

que fui compreendendo e me adaptado nessa minha nova realidade dentro do curso de Licenciatura em Teatro, no começo foi difícil, pois eu estudava e trabalhava em uma padaria no São Francisco e tinha um horário muito extenso de trabalho.

Como já contei, a oficina de iluminação teatral, ministrada pelo iluminador Eduardo Salino do Rio de Janeiro, foi oferecida pela Semana do Teatro no Maranhão. A identificação foi imediata, este foi o momento em que dei os primeiros passos na iluminação cênica, nesse curso em específico, tinha várias mulheres fazendo o curso junto comigo, entre elas estava Camila Grimald, Darcileia Sousa e Nina Araújo, que estão fazendo parte dessa pesquisa. No meu primeiro contato com a iluminação não percebi a ausência de mulheres dentro dos teatros de São Luís, pois estava rodeada de mulheres participando daquela oficina em particular.

A universidade e os eventos que aconteceram em São Luís trouxeram várias oportunidades para as mulheres conhecerem e adentrar nesse mercado dominado pela presença masculina. Portanto a minha vivência dentro da iluminação começou a se desenvolver a partir dessas oportunidade e acredito que não foi só a minha e sim de outras mulheres iluminadoras que tiveram a mesma oportunidade de vivenciar essa experiência e tiveram as suas vidas mudadas, pois todas as 10 iluminadoras que estão nessa pesquisa são graduadas pela universidade federal do maranhão em teatro licenciatura.

As mulheres não tinham representantes dentro dessa profissão, uma vez que o conhecimento era passado pelos técnicos homens que trabalhavam nos teatros de São Luís. Portanto, essa área era restrita apenas a uma pequena minoria. A inserção das mulheres como iluminadoras de teatro se deu a partir da criação do curso de licenciatura em teatro (2004), onde essas mulheres tiveram acesso às técnicas e adquiriram os primeiros conhecimentos sobre a iluminação.

Durante o desenvolvimento de minha pesquisa, tive a oportunidade de entrevistar profissionais que atuam ou atuaram na área de iluminação teatral em São Luís do Maranhão. Esse foi um processo extremamente enriquecedor, permitindo-me mergulhar nas trajetórias individuais de cada uma dessas mulheres, compreendendo as adversidades que enfrentam e celebrando suas conquistas.

Nas entrevistas, uma das principais temáticas abordadas foi a persistente desigualdade de gênero no âmbito da iluminação teatral. Diversas mulheres compartilham experiências de enfrentamento de preconceito e discriminação ao integrarem nesse campo, que tradicionalmente tem uma predominância masculina.

Contudo, essas mulheres demonstraram uma notável determinação em ultrapassar essas barreiras e destacar-se em seu meio. Comprometidas, elas investiram em aprimorar suas habilidades técnicas, buscaram incessantemente conhecimento e se especializaram, elevando-se como referências destacadas na área.

Além disso, esses profissionais de iluminação têm desempenhado papéis importantes em uma variedade de espaços culturais na cidade, incluindo teatros, festivais, grupos teatrais e eventos. Responsáveis por conceber a atmosfera envolvem as peças teatrais, elas utilizam técnicas e equipamentos de última geração para aprimorar as experiências culturais em diferentes contextos.

Ao longo das entrevistas, tornou-se evidente a relevância dos especialistas em iluminação para a cena cultural da cidade. Além de sua função primordial de iluminar peças teatrais, elas desempenham um papel crucial na construção de significados e atmosferas, emocionando o público por meio de seu trabalho.

Contudo, há um longo caminho a percorrer para que as mulheres na área de iluminação teatral recebam o reconhecimento e a valorização que merecem em sua plenitude. É essencial ampliar o debate e fomentar a presença feminina nesse domínio, garantindo igualdade de oportunidades e uma remuneração justa.

Meu trabalho de conclusão de curso representou apenas o ponto inicial dessa discussão, pois acredito que contribuiria para ampliar o entendimento sobre as mulheres na iluminação teatral em São Luís do Maranhão e motivaria mudanças positivas nesse campo. Atualmente, gostaria de estar compartilhando notícias sobre as conquistas notáveis das iluminadas, que participaram do meu trabalho e estão até os dias de hoje tendo as suas competências dentro do cenário da iluminação teatral. No entanto, não é essa atualização que trago, pois um acontecimento alterou completamente nossas vidas, não apenas das iluminadoras, mas de todo o mundo.

Ao longo dos anos, mantive a esperança de que as iluminadoras que participaram da pesquisa de graduação estariam cada vez mais envolvidas profissionalmente, superando desafios ligados ao machismo dentro da iluminação, e que mais mulheres adentrariam nessa profissão, buscando capacitação mesmo diante das dificuldades do mercado que é historicamente desafiador para as mulheres. Infelizmente, essa perspectiva não se concretizou devido a uma grande pandemia que impactou a vida de todos.

No ano de 2020, o mundo passou por transformações que impactaram

significativamente a realidade das pessoas devido a um vírus covid-19, representando uma verdadeira catástrofe para a sociedade e para o teatro tanto no Brasil quanto em todo o mundo. De acordo com Verztman:

Em março de 2020, com a maioria dos estados brasileiros tendo recomendado o isolamento social, fomos tomados por perplexidade, medo, sensações difusas de estranheza e a percepção repentina de que a vida anterior tinha evaporado.

O impacto inicial da pandemia de COVID-19 em março de 2020, quando a maioria dos estados brasileiros recomendou o isolamento social como medida de contenção do vírus. Nesse contexto, as pessoas foram subitamente confrontadas com uma série de emoções intensas, incluindo perplexidade, medo e uma sensação difusa de estranheza diante da rapidez e da magnitude das mudanças ocorridas.

Vivenciar a experiência de uma pandemia, que nos privou do direito básico de ir e vir, foi extremamente necessário. Lidar com um vírus perigoso gerou incertezas e medo na população, que não sabia como enfrentar essa ameaça perigosa e ambientalmente fatal para a vida de todos. Os profissionais do teatro, diante desse cenário, enfrentaram a necessidade de se reinventarem durante uma pandemia. Essa adaptação foi crucial não apenas para preservar a essência de sua arte, mas também para garantir a sustentabilidade econômica, pois ficou claro que a vida de uma artista não depende apenas da expressão artística, mas também de meios financeiros para a subsistência.

Para algumas iluminadoras a pandemia não influenciou tanto as suas profissões como iluminadoras, pois as iluminadoras ainda não sobrevivem diretamente dessa carreira, segundo Nina Araújo, que além de iluminadora é também professora. Nina reconheceu a importância de investir em informações e participar de oficinas como uma forma de se adaptar ao novo contexto. Ela destaca a busca por conhecimento e habilidades, uma resposta positiva ao desafio imposto pela pandemia. Ao invés de ficar paralisada diante das dificuldades, Nina optou por se dedicar à formação, transformando esse período desafiador em uma oportunidade para aprender e se desenvolver. Isso destacou a resiliência e a capacidade dela de encontrar soluções construtivas mesmo em tempos difíceis:

Na pandemia, investir mais em informações, em oficinas. A gente teve oficina online, o Sesc deu muita oficina online com grandes professores. Então, foi um período que a gente ficou assim, no primeiro momento, o que fazer. Meu Deus, a gente vai pra onde? E depois disso, eu me investi em formação. Essa foi a formação (Nina Araujo. Entrevista 2023).

Arlinda Sousa, traz para a discussão algo muito importante sobre a pandemia e as suas consequências para as mulheres iluminadoras, segundo ela, a pandemia proporcionou uma abertura de espaço para mulheres iluminadoras, especialmente em um contexto em que a maioria dos profissionais nessa área são homens com a idade mais elevada e, por vezes, menos receptivos a novas tecnologias e possibilidades. Assim, com a necessidade de adaptação durante a pandemia, as mulheres iluminadoras, que são mais contemporâneas e abertas a novas tecnologias, encontraram oportunidades para demonstrar suas habilidades:

Abriu mais espaço, porque deu para trabalhar naquele espaço “fechadinho”, então abriu mais espaço, porque a maioria dos homens que são da iluminação. Eles são bem antigos, e eles não estão muito abertos a essas novas tecnologias, a novas possibilidades. E aí, a gente que já é um pouquinho mais atual tem mais essa habilidade, então abriu um pouquinho mais de espaço (Arlinda Sousa. Entrevista 2023).

O termo “espaço fechadinho” presente na fala da iluminadora, pode se referir ao ambiente tradicionalmente masculino e resistente à mudança que caracteriza o campo da iluminação. Portanto, a crise impulsionou mudanças, permitindo que mulheres com conhecimentos mais contemporâneos ganhassem reconhecimento e espaço no cenário da iluminação. A abertura para novas tecnologias e possibilidades tornou-se uma vantagem, contribuindo para a conquista de espaços anteriormente dominados por profissionais mais tradicionais. Isso ressalta não apenas a capacidade de adaptação das mulheres iluminadoras, mas também a necessidade de diversidade e inovação no campo da iluminação, especialmente em tempos de transformação e desafios.

No entanto, apesar dos progressos alcançados ao longo dos anos na iluminação teatral, com as iluminadoras combatendo estereótipos de gênero e preconceitos, promovendo oportunidades e buscando igualdade de condições para mulheres interessadas em trabalhar como iluminadoras de teatro, a pandemia trouxe uma reviravolta a um mercado já fragilizado. Em 2018, as iluminadoras já relataram as dificuldades que enfrentariam para se manterem na iluminação teatral em São Luís do Maranhão. A iluminadora Camila Pereira Grimaldi expressou a necessidade de um desenvolvimento mais acentuado no município, compartilhando suas desilusões com o mercado teatral e as dificuldades de aprimoramento em São Luís. Segundo Grimaldi:

Você corre muito risco de virar um peão. Não estou desmerecendo nenhuma das funções, mas você corre o risco de

virar só um montador de luz e não tem mais como estudar esteticamente, trabalhar com a linguagem da iluminação, uma porque a gente tem poucos grupos, hoje eu estava até fazendo um mapa de grupos em São Luís. Tivemos uma queda muito grande de grupos. Os teatros estão sempre fechados para produções maiores, não tem um teatro de experimentação tem é o teatro de bolso, mas não é um teatro que tem um maquinário adequado para você experimentar, e a outra coisa é a discussão sobre a iluminação com as pessoas que fazem teatro (Camila Grimaldi. Entrevista 2018).

São muitas as dificuldades enfrentadas por essa iluminada, e os obstáculos já eram numerosos, como evidenciado pelo relato de Camila, destacando que não está sozinha ao enfrentar as complexidades desse mercado tumultuado. A iluminadora Milena ressalta que a maior barreira é a falta de oportunidades de capacitação profissional para mulheres que desejam ingressar nesse setor de trabalho. Embora os teatros da cidade devam desempenhar um papel crucial na integração desses profissionais, a realidade é diferente, já que esses espaços cênicos continuam predominantemente ocupados por profissionais do sexo masculino:

O conhecimento é um dos desafios muito grande, pois nós não temos um curso onde a gente possa se inscrever. Vou fazer um curso de iluminação para prender um elemento da iluminação... Ou só parte técnica ou, eu quero aprender sobremesa de luz... Quero aprender sobre concepção de iluminação..., A gente não tem isso. A gente só lê sobre o assunto e quiser fazer qualquer coisa, tem que sair daqui e ir para outro estado. A outra, que eu acho ainda mais importante é: para quê que eu vou buscar essa formação? Se a cidade não me oferece vaga no mercado de trabalho? (Milena Sousa; entrevista 2018).

Podemos notar, pelas palavras de Milena, uma clara insatisfação com o mercado da iluminação teatral, evidenciando que esse setor já era assustador para esses profissionais mesmo antes da pandemia. Seus questionamentos finais são bastante pertinentes, pois como se manter em algo que não proporciona satisfações financeiras? Todos os seres humanos precisam sobreviver, e para isso é fundamental ter uma situação financeira razoável.

Por que persistir em uma profissão que não é valorizada, nem financeiramente, nem como uma figura essencial no processo teatral? Um fato que incomoda profundamente Milena é a falta de oportunidades para trabalhar nos teatros de São Luís, pois os mesmos profissionais continuam ocupando os cargos de iluminador, o que impede o surgimento de oportunidades para quem está ingressando no mercado. A pergunta que se coloca é: como profissionais da iluminação poderão adquirir conhecimento se não têm as oportunidades adequadas para praticar esses

conhecimentos nos teatros de São Luís? Conforme apontado por Milena:

Porque o que a gente vê são pessoas aí que estão há décadas ocupando os mesmos cargos, não tem concurso, os teatros estão defasados, então eu vou me especializar pra sair? Para ir para outros estados para trabalhar como iluminador? Aqui é complicado, são as mesmas pessoas há décadas e décadas, as outras vão só passando: fazendo um estágio no Arthur Azevedo, contratos no João do vale, contrato no Alcione Nazaré, mais enfim, para uma pessoa que quer fazer uma carreira como iluminador? (Milena Sousa; entrevista 2018).

Cada profissional aspira ao reconhecimento na sua área de atuação, no entanto, em São Luís, esse reconhecimento estava ausente. De acordo com as palavras de Letícia Verde, torna-se evidente que as iluminadoras não eram percebidas como profissionais que desempenhavam suas funções na iluminação teatral. Em vez disso, enfrentavam assédio e recebiam salários inferiores em comparação com outros colegas de profissão. Ela compartilha: "O assédio e os salários ruins. Porque a maioria das equipes técnicas sempre são homens. Então, quando vinham iluminadores de fora, sempre tinha um pouco de assédio. Na verdade, o que me incomodava era os salários ruins" (Letícia Verde, Entrevista 2017).

Outro testemunho que ilustra de forma incontestável a situação das iluminadas na ilha é o de Nina Araujo, que relata: "A falta de compensação, ter acessibilidade, até mesmo assédio. Além da falta de reconhecimento e oportunidades, é comum sermos assediadas nesse meio. precisamos lutar por mais proteção e respeito para nossa profissão" (Nina Araujo, Entrevista 2018). Esses relatos evidenciam não apenas a falta de reconhecimento profissional, mas também a comum presença de assédio no ambiente de trabalho das iluminadas, apontando para a necessidade urgente de buscar maiores alternativas e respeito para essa profissão.

Respeito e credibilidade deveriam ser elementos inerentes a todas as profissões, não exigindo uma luta ou batalha constante para serem realizados. Infelizmente, essa não era uma realidade para as mulheres iluminadas. A valorização dessa profissão precisa ser discutida e compreendida para que haja um entendimento mínimo sobre a iluminação teatral e suas contribuições para a cena. Essa é uma observação destacada por Darcileia em sua entrevista, especialmente ao abordar as dificuldades enfrentadas pelas iluminadas em São Luís no século XXI:

Primeiro problema é que o mercado não reconhece a importância do iluminador, o que é que eu estou querendo dizer? Um bom espetáculo começa a se preparar pelo menos com seis meses no mínimo de

antecedência, só que eles não pensam em chamar o iluminador, desde o primeiro momento entendeu? Dos seis meses de preparação, na última semana do espetáculo que ele se lembrou que o espetáculo precisa de um iluminador. Eles te dão o tempo muito mínimo para construir de fato um pensamento dentro da luz, até porque a falta de conhecimento sobre luz, sobre a estética da luz, faz com que as pessoas acreditem que a luz é só para iluminar, é só para o espetáculo não ficar no escuro, eles acham que é isso, então chamam com uma semana de antecedência. Eles não têm consciência de que existe todo um pensamento estético por trás da construção de um trabalho de luz. A iluminação é outra linguagem que se junta com o espetáculo, que é uma junção de linguagens, então o mercado não valoriza o profissional da luz [...] Segundo problema é que o nosso mercado não tem as três funções mínimas, quem é a pessoa que precisa montar, (o que monta o espetáculo), a pessoa que pensa (que é o iluminador que constrói o pensamento de luz para espetáculo) e a pessoa que vai executar (que é o operador da mesa), então a gente acaba também fazendo aqui as três coisas (Darcileia Souza. Entrevista 2017).

Essas declarações evidenciaram de maneira clara os obstáculos enfrentados pelas iluminadoras em São Luís, mesmo antes da pandemia. Além disso, a tecnologia representa um desafio adicional para os iluminadores, uma vez que é essencial manter-se constantemente atualizado sobre as novas tendências e equipamentos no campo da iluminação. Lidar com a exigência dos diretores de teatro e artistas também se configura como outro desafio significativo, dada a frequente disparidade de ideias sobre iluminação, tornando necessário conciliar essas expectativas de maneira equilibrada.

Para além da falta de compreensão acerca da linguagem da iluminação teatral e da ausência de reconhecimento, as iluminadas ainda enfrentam desafios relacionados às remunerações adversas e ao assédio. A predominância de homens nas equipes técnicas acentua ainda mais essa situação. Uma fala de Camila, que considere particularmente pertinente, destaca este cenário:

Hoje eu trabalho bem pouco com iluminação, mas eu senti em uma época que eu trabalhava assiduamente. Assim, já tinha saído do teatro Arthur Azevedo. Eu já estava com outros trabalhos, e quando eu voltava aos teatros, isso em todos, sempre tinha uma coisa assim que “tu sabes menos”. Acho que isso acontece porque sou mulher, eu acho que era por essa relação, porque tinha meninos que começaram a trabalhar com iluminação depois de mim, e tinham uma facilidade de imposição maior da voz e tudo isso aconteceu várias vezes do meu lado (Camila Grimaldi, 2018).

Quando questionada sobre seu conhecimento na área, fica evidente o machismo estrutural que persiste contra as mulheres em nossa sociedade profundamente colonizada. O relato de Nina Araujo ecoa experiências semelhantes, onde ela enfrentou situações constrangedoras simplesmente por ser uma mulher inserida em um mercado majoritariamente composto por homens. Ela compartilha: "Já

fui subjugada, considerada incapaz e, por vezes, me disseram inapta para a profissão de iluminada. Sofri isso não apenas de homens, mas também de mulheres, ao afirmarem que, quando eu me tornando mãe, nunca mais seria iluminada, pois exige tempo” (Nina Araujo, entrevista, 2018).

O fato de outras mulheres cometerem o machismo não é algo incomum aqui em São Luiz, pois a Milena relata uma situação que aconteceu com ela de preconceito e a pessoa que estava envolvida era uma mulher:

O que mais me chocou em relação a este preconceito foi de ter vindo de outras mulheres, eu nessa época estava trabalhando como produtora de um espetáculo, que ia sair em circulação. Além de produtora, como eu já tinha DRT de iluminadora, eu estava como produtora trabalhando com toda a parte burocrática em uma viagem, de não sei quantos estados. Os documentos eu que estava providenciando; um trabalho bem estressante. Eu estava envolvida nisso além de estar compondo a equipe como iluminadora. Fazia pouco tempo que a Aurora tinha nascido, acho que ela tinha uns dez meses, aí veio uma decisão de que eu não poderia ir nessas viagens, porque eu tinha uma filha pequena. Colocaram-me em xeque: com quem tu vai deixar? Como que tu vai viajar se tu tem uma filha pequena? Se tua filha adoecer? Vai largar tudo e vai voltar para cuidar dela, vai abandonar o trabalho. Eu acho que muitas vezes é isso que acontece quando a mãe não tem uma rede de apoio, então a mãe está trabalhando e larga tudo no trabalho porque a prioridade é o filho, mas no meu caso isso não ia acontecer. Como eu sabia que eu tinha uma filha pequena e eu precisava viajar a trabalho, eu estava esquematizando tudo. De repente veio a notícia que elas estavam preocupadas porque eu tinha uma criança pequena e como eu iria fazer pra ir viajar? Eu fui simplesmente tirada de um processo que eu já vinha há muito tempo trabalhando. Na época eu fiquei chocada porque eu não conhecia esse preconceito com relação às mães que trabalham. Essa foi a primeira vez que eu me deparei com isso, até então. Eu não conhecia essa forma de lidar com a mulher que é mãe e que trabalha e, ainda mais, vindo de outras mulheres, então fiquei chocada e isso me tornou assim de assalto, como assim essas mulheres não são mães? Essas mulheres não trabalham? Essas mulheres não têm um esquema para deixar seus filhos? A vida continua a vida não para quando a gente tem filho (Milena Sousa; 2018).

Abordar a questão da representatividade em uma sociedade em que as próprias mulheres estão imersas em um machismo estrutural é algo profundamente impactante. A luta das mulheres pelos direitos básicos, incluindo a participação em diversas profissões, é um desafio constante. Como uma iluminada pode se sentir representada quando as próprias mulheres são retratadas para seu subjugamento, perpetuando ideologias fundamentadas por homens? A representatividade desempenha um papel fundamental para inspirar mais mulheres e incentivá-las a seguir carreiras que lhes interessam.

A falta de reconhecimento e a desvalorização da profissão emerge como um desafio significativo para as iluminadas, cujo trabalho muitas vezes é subestimado, não recebendo a devida importância em comparação com outras áreas técnicas do

teatro. A remuneração, especialmente para aqueles que estão no início da carreira, também pode ser inconveniente, o que dificulta ainda mais a capacitação e o desenvolvimento profissional desses profissionais.

Essas realidades já existiam antes mesmo da pandemia, evidenciando a necessidade urgente de reformas nas estruturas do mercado para garantir a permanência e o progresso das iluminadas. Essa transformação exige mais substituição e respeito para a profissão de iluminadora teatral. É imperativo que as iluminadoras sejam valorizadas, tenham acesso às mesmas oportunidades e obtenham oportunidades justas, sem sofrer qualquer forma de assédio. Somente assim poderá exercer suas funções completas e contribuir de maneira significativa para a produção teatral em São Luís.

Apesar dos desafios enfrentados, a paixão pela iluminação teatral e a oportunidade de criar atmosferas extraordinárias nos espetáculos incentivam algumas dessas iluminadoras, e outras, a persistirem e ingressarem nessa profissão. conseguimos notar que essas pioneiras da iluminação conseguiram melhorar esse mercado em relação a entrada de outras mulheres iluminadoras, pois hoje em São Luís, temos outras mulheres que estão lutando para conseguir o seu reconhecimento dentro da iluminação assim buscando oportunidades e crescimento em contextos diversos.

A inclusão das mulheres na iluminação de teatro traz uma perspectiva enriquecedora para a área, com diferentes olhares e sensibilidades. É uma conquista que deve ser celebrada e valorizada, e que contribui para a diversidade e o fortalecimento do teatro como um todo. É importante que sejam criados espaços de discussão e incentivo, para que elas possam compartilhar experiências, aprender e se desenvolver profissionalmente.

3. ESPETÁCULOS TEATRAIS FEITAS POR MULHERES ILUMINADORAS DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO

Com dois anos de pandemia a situação do Brasil complicou muito para os artistas, pois ficaram impossibilitados de exercer as suas profissões como antes. Levando em consideração que as mulheres iluminadoras já estavam passando por dificuldades nesse mercado de trabalho antes da pandemia. Devido a esse fato, dos

três espetáculos que serão analisados, dois foram realizados antes da pandemia.

Portanto o trabalho será realizado a partir de três iluminadoras com os seus respectivos espetáculos. O primeiro espetáculo que será analisado, “Elefantes”, do NPTR Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, com a iluminação, Darcileia Sousa. O segundo “As três fiandeiras” do Grupo Xama Teatro, com a iluminação de Camila Grimaldi. O terceiro espetáculo é “A Ópera do Malandro” adaptada por Leonardo Fernandes, montado pela companhia EnCanto Coletivo Cultural, iluminação de Nina Araújo. Os espetáculos que serão analisados com foco na iluminação teatral, trazem características distintas de cada texto.

3.1. ESPETÁCULO “ELEFANTES”

3.1.1. O ESPETÁCULO

No espetáculo “ELEFANTES” o texto discute o mistério envolvido na seleção e preservação de memórias, questionando por que algumas experiências são retidas em nossa memória enquanto outras são esquecidas. Ele também aborda a natureza das memórias coletivas, questionando o que é lembrado por uma comunidade ou cidade. O espetáculo faz parte do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, que explora essa temática por meio de uma dramaturgia coletiva que se baseia nas memórias dos membros do grupo e as memórias coletivas da cidade de São Luís:

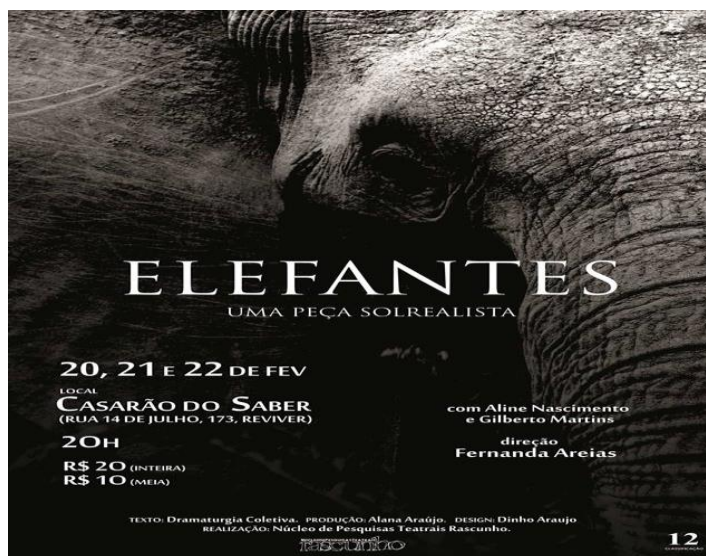
ELEFANTES é o sexto espetáculo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, e traz uma dramaturgia coletiva construída delicadamente a partir das memórias dos seus componentes em diálogo com o conto “Funes, o Memorioso” de Jorge Luis Borges e pesquisas sobre memórias coletivas da cidade de São Luís. Dois atores em cena se revezam na apresentação de lembranças revividas, inventadas e pesquisadas. Um jogo onde o que é lembrado ganha força visual, através das imagens projetadas em cena de forma fluída, tal qual o gancho em nossas memórias. Alguns registros leves, cômicos e densos são colocados em cena a partir de uma relação de proximidade com o espectador. Falar de nossas memórias para o outro é compartilhar pequenos pedaços seus (NPT RASCUNHO, 2014).

Os artistas em cena partilham lembranças que foram vividas, inventadas e investigadas, estabelecendo um dinâmico jogo em que essas recordações adquirem expressividade visual por meio de imagens projetadas. Essa representação visual reflete a fluidez intrínseca às memórias. O espetáculo explora uma gama variada de registros, abrangendo desde momentos leves e humorísticos até outros mais densos,

oferecendo ao público uma vivência próxima e pessoal. Discutir sobre memórias, nesse contexto, transforma-se em uma forma de compartilhar pequenos fragmentos da própria identidade, evidenciando a complexidade e subjetividade envolvidas tanto no ato de recordar quanto na construção de memórias coletivas.

Na Figura 1, é possível visualizar o panfleto do espetáculo que recebeu o prestigiado Prêmio SATED de Melhor Espetáculo em 2012, conquistando também os prêmios de melhor atriz e melhor iluminação no Prêmio SATED-MA de 2014. Com a ficha técnica: Intérpretes Aline Nascimento e Gilberto Martins; Dramaturgia Coletiva; Direção Geral Fernanda Areias; Direção de produção Alana Araújo; Assistente de produção Brenda Oliveira; Iluminação Darcy Sousa; Cenário e Figurino N. P. T. Rascunho; Confecção de Figurino Diva's Ateliê Designer Gráfico Dinho Araujo; Fotografia Leonardo Mendonça (NPT RASCUNHO, 2014).

Figura 1 – Espetáculo Elefante



Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014).

3.1.2. A ILUMINADORA

Darcileia Sousa, iluminadora, trilhou sua jornada no universo da iluminação teatral. Desde 2007, quando contribuiu para a iluminação de um trabalho de seus amigos Camila Grimaldi (iluminadora) e Luiz Machado, Darcileia percebeu a se encantou pelos bastidores das produções teatrais. Embora seu interesse inicial tenha sido despertado por essa experiência, foi somente ao ingressar na universidade que

ela teve a oportunidade de explorar plenamente o vasto leque de possibilidades que o campo da iluminação proporciona.

Ao experimentar diversas áreas no início de sua jornada acadêmica, Darcileia encontrou afinidade com a maquiagem cênica, mas nunca esqueceu a centelha inicial de seu envolvimento na iluminação. Gradualmente, durante seus estudos na UFMA, ela mergulhou no caminho da iluminação, conduzindo pesquisas e acumulando experiência prática em diversos experimentos dentro do curso. Esse processo consolidou sua decisão de concentrar-se na iluminação como seu campo de atuação.

A carreira profissional de Darcileia começou a ganhar forma com convites para fazer parte do grupo Rascunho da Universidade Federal do Maranhão, destaca-se como uma iluminadora, especialmente por sua contribuição significativa para a fusão da iluminação com projeções no cenário artístico da cena. Sua participação no grupo Rascunho não apenas evidenciou seu comprometimento com o desenvolvimento técnico da luz criada por ela, mas também sua visão inovadora para a iluminação teatral. Darcileia desempenha um papel crucial na experimentação e implementação de projeções como elemento integrante da iluminação cênica, explorando novas fronteiras visuais e ampliando as possibilidades narrativas nas produções. Seu trabalho não apenas enriquece as apresentações do grupo Rascunho, mas também serve como uma fonte de inspiração para outros profissionais, influenciando positivamente a evolução da linguagem visual no teatro local.

Quando a iluminadora, Darcileia, foi convidada para contribuir para a criação da luz do espetáculo, "Elefantes", já não fazia mais parte do coletivo. O convite ocorreu em torno de 2012, e ela descreve como foi abordada pela produção, que a contatou para discutir a possibilidade de seu retorno. Após conversas com a direção, especificamente com a encenadora Fernanda Areias, ela percebeu que o espetáculo teria um formato desafiador, envolvendo a interação de várias mídias, como projeções e figurinos dos atores, no cenário da encenação. O desafio principal era conceber uma iluminação que complementasse e se integrasse de forma coesa a esses elementos visuais, algo que ela nunca havia enfrentado anteriormente:

Então, eu já tinha saído do grupo quando fui convidada a retornar, não ao grupo, mas a contribuir para esse processo do espetáculo "Elefantes". Eu não lembro o ano exato agora, mas acho que foi em 2013, foi 2013, 2014. Eu conversei com a direção, conversei com a produção, a produção que me contatou, e aí depois eu conversei com a direção. Ela me deu a ideia do que seria encenado, qual era o plano dela de encenação, a encenadora, Fernanda Areias. E aí eu fui pensando junto com ela qual a melhor luz para

esse plano de encenação dela, que era um espetáculo que ia ter muitas mídias. Então, a luz tinha que casar com as entradas das mídias, as projeções, o próprio figurino dos atores ia ser também espaço para projeção, então a luz também tinha que casar com isso. Foi desafiador nesse sentido, porque eu nunca tinha trabalhado com uma luz que tivesse a interação de mídias (Darcileia Souza. Entrevista 2023).

A iluminadora destaca a complexidade desse trabalho devido à novidade de lidar com a interação entre luz e diversas formas de mídia, enfatizando a importância de alinhar a iluminação às especificidades do plano de encenação proposto por Fernanda Areias. A característica marcante dessa encenação são as projeções que acontecem no decorrer das cenas.

3.1.3. O ESPAÇO

A iluminação foi concebida para um espaço alternativo, uma vez que, inicialmente, desconheciam o local exato da apresentação final do espetáculo. Dado que a projeção é um dos elementos essenciais da cena, optaram por ter um fundo branco que permitisse a realização das projeções dentro da cena. Portanto, a encenação demandava um ambiente fechado, uma vez que a iluminação requer obscuridade para desenvolver seus efeitos luminosos, e uma parede para a projeção, elementos que se alinhavam diretamente com a dramaturgia da cena.

Foi uma surpresa quando descobriram que a primeira apresentação seria em um casarão no Centro Histórico. Isso trouxe um desafio adicional ao processo, pois tiveram que recriar a iluminação em um espaço alternativo, com limitações estruturais e energéticas dos casarões. A questão da carga elétrica para instalar refletores tornou-se um fator relevante. Durante a montagem, do espetáculo, enfrentaram diversos desafios para transformar suas ideias em realidade naquele espaço. Foi um verdadeiro exercício de criatividade, com gambiarras e improvisações, para superar as limitações e garantir que tudo saísse do papel de maneira eficaz. O resultado final, alcançado com esforço e dedicação, destacou-se pela capacidade de adaptação ao ambiente, tornando a iluminação um elemento crucial na experiência do público. De acordo com Darcileia Sousa:

É um espetáculo intimista. Eu acredito que há possibilidade de apresentá-lo em outros espaços, com adaptações na formação da plateia. Refiro-me à maneira de posicionar a plateia em um palco italiano, por exemplo, para manter a ideia de intimismo. Acredito que sim, há a possibilidade de apresentá-lo em outros espaços (Darcileia Souza. Entrevista 2023).

O espetáculo, caracterizado pela sua natureza intimista, revela a versatilidade de sua encenação ao ser considerado para apresentações em diferentes espaços. A viabilidade dessa adaptação envolve ajustes na formação da plateia, como a consideração de disposições específicas, por exemplo, a configuração em palco italiano. A mencionada adaptação visa preservar a atmosfera intimista, assegurando que a interação entre a performance e o público permaneça íntegra. Nessa perspectiva, a iluminadora acredita firmemente na capacidade do espetáculo transcender seus limites iniciais e encontrar expressão em variados cenários teatrais.

3.1.4. A LUZ

A luz do espetáculo traz um espaço estruturado a partir do espaço do teatro de bolso, pois foi lá que ocorreram os ensaios. Essa escolha não apenas influenciou a concepção do modelo, mas também teve implicações significativas para a iluminação. A delimitação clara do espaço cênico dos atores, que se estende ao espaço da iluminadora, foi estabelecida desde o início do processo. Essa definição prévia não apenas confere um formato específico ao espetáculo, mas também destaca a importância crucial da iluminação. A iluminadora tem um espaço delimitado e vital no processo, pois é responsável por criar atmosferas, destacar elementos-chave e orientar o foco do público. A estrutura previamente estabelecida não apenas define o espetáculo, mas também ressalta a relevância da iluminação como elemento central na narrativa visual e dramática da produção. Assim, a iluminação não é apenas uma consideração técnica, mas uma parte integrante e essencial da linguagem cênica do espetáculo.

Como a iluminadora conhecia a história que estava sendo narrada, ela ficou imersa na ideia do onírico, da imaginação e da memória, voltando à infância. Os locais apresentados na narrativa tornaram-se parte de sua experiência, pois morava no mesmo bairro da Maria Luisa, a personagem principal do espetáculo "O Elefante". As memórias daquela localidade, João Paulo, a Feira do João Paulo, o bairro por onde a personagem transitava, foram elementos cruciais que ela desejava transmitir por meio da iluminação.

Figura 2 – Projeção

Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014).

Na figura 2, torna-se evidente a relevância da projeção dentro da cena teatral, onde a iluminação não é mais proporcionada apenas pelos refletores tradicionais, mas também pelo projetor. Nesse contexto, os atores não apenas são iluminados, mas integram-se à imagem transmitida, transformando seus figurinos em parte integrante da tela de projeção. Dessa forma, a iluminação do espetáculo não se limita apenas aos métodos convencionais, como os refletores, mas estende-se à projeção, que assume o papel de um refletor dinâmico. A projeção não apenas ilumina a cena, mas confere uma camada adicional à atmosfera visual, redefinindo a experiência teatral ao incorporar elementos visuais projetados diretamente na encenação. Essa integração da projeção ao espetáculo não apenas amplia as possibilidades expressivas, mas também destaca a evolução da iluminação no teatro, explorando novas formas de interação entre os atores e o ambiente visual.

Figura 3 – Mudanças

Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014).

Ao analisarmos a figura 3, é evidente que a projeção desempenhou um papel

crucial na cena. A mudança na imagem projetada refletiu diretamente na transformação do figurino, revelando uma interconexão notável entre a narrativa da cena e a projeção utilizada. Essa dinâmica visual ressalta como a projeção exerce uma influência significativa na composição estética e temática da encenação do espetáculo *Elefante*, contribuindo para a construção da atmosfera desejada pela encenadora, a comunicação de ideias e a criação de uma experiência envolvente para o público. A interação entre a projeção e os elementos cênicos, como o figurino, destaca a versatilidade e o impacto visual que essa técnica pode oferecer, elevando a expressividade e a profundidade da cena teatral.

Figura 4 – Outras fontes de luz



Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014).

Na figura 4, é perceptível que na cena são empregadas outras fontes de luz, diferentemente da projeção e dos refletores tradicionais. Nesse caso, duas luminárias de emergência assumem o papel de iluminação, proporcionando ao espetáculo uma estética que evoca a sensação de narrativas oníricas. Essa abordagem alternativa destaca a importância da luz não convencional na construção da atmosfera teatral, conferindo ao ambiente uma qualidade única e sugerindo uma experiência visual distinta. O uso de luminárias de emergência não apenas demonstra criatividade na escolha de recursos luminosos, mas também, realça a capacidade da luz alternativa em transmitir nuances emocionais e conceituais, enriquecendo a experiência estética do público.

Figura 5 – Maria Luísa

Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014)

Na imagem 5, é evidente o uso estratégico do refletor na iluminação dos atores, posicionado à frente deles e direcionado de cima para baixo. Essa abordagem resulta na formação de sombras marcantes no rosto da atriz, particularmente notáveis devido à sua orientação voltada para baixo. Este momento específico retrata a metamorfose da atriz em sua personagem, Maria Luísa, residente no bairro do Coroadinho.

O emprego de refletores sem gelatina, notavelmente brancos, desempenha um papel crucial nessa cena. A escolha por refletores sem coloração adiciona uma dimensão única à representação, proporcionando a visibilidade necessária para que a plateia acompanhe de maneira clara e impactante a transformação da personagem. A ausência de filtros de cor destaca as nuances expressivas da atriz, tornando a cena mais envolvente e acessível à percepção do público, que pode assim apreciar plenamente a metamorfose da personagem Maria Luísa.

Figura 6 – Luz Negra

Fonte: (NPT RASCUNHO, 2014).

Encerrando a análise da produção "Elefantes", a imagem 6 revela uma notável exploração da luz negra dentro do espetáculo. Nessa cena, a luz negra transforma tudo de coloração branca em uma luminosidade incandescente, destacando de forma impressionante os figurinos dos atores e, simultaneamente, conferindo um efeito resplandecente ao telão ao fundo.

A escolha estratégica da luz negra acrescenta uma camada de impacto visual à representação, proporcionando uma atmosfera única e envolvente. Ao fazer com que os elementos brancos brilhem intensamente, essa técnica não apenas destaca os detalhes dos figurinos, mas também projeta uma aura vibrante ao redor do cenário. Assim, a luz negra se revela como um elemento fundamental na criação de uma estética, contribuindo para a experiência sensorial do público durante o espetáculo "Elefantes".

3.2. ESPETÁCULO “AS TRÊS FIANDEIRAS”

3.2.1. O ESPETÁCULO

A Iluminadora Camila Grimald, traçou sua trajetória no cenário teatral de São Luís, MA, com uma notável contribuição para a iluminação alternativa. Originária de uma cidade em que a comunidade artística é intimamente conectada, Camila mergulhou no universo das artes desde sua formação acadêmica, inicialmente em educação artística e artes visuais, e posteriormente na licenciatura em teatro. Seu envolvimento com o Teatro Arthur Azevedo, o segundo teatro mais antigo do Brasil, foi fundamental para sua evolução profissional.

A transição de seu estágio de monitoria na recepção para a iluminação no Teatro Arthur Azevedo foi um marco significativo, motivado por uma paixão crescente pela técnica e uma ambição de explorar novos horizontes. Camila buscava aprofundar seus conhecimentos, afastando-se da zona de conforto e assim desafiar suas habilidades. Sua vontade de experimentar outras maneiras de iluminação, se desenvolve por parte da diretora Gisele Vasconcelos que marcou o início de sua jornada como uma das primeiras estagiárias de iluminação no teatro.

Com apenas 19 anos na época, Camila enfrentou o desafio de imergir na técnica de um teatro ao lado de profissionais experientes, demonstrando uma

determinação admirável. Sua história revela não apenas uma busca por conhecimento técnico, mas também uma ousadia em romper com padrões estabelecidos, evidenciando uma paixão pela iluminação alternativa e inovadora. Essa coragem e comprometimento definem a contribuição de Camila Grimald para a cena teatral, consolidando-a como uma figura inspiradora e influente no meio.

Já o espetáculo "As Três Fiandeiras" apresenta a história de três atrizes-personagens, Beatriz, Isadora e Isabel, interpretadas por Renata Figueiredo, Gisele Vasconcelos e Rosa Ewerton, respectivamente. Essas atrizes enfrentam o desafio de transformar um espetáculo anterior, que foi um fracasso de bilheteria, em uma nova produção. A trama se desenrola enquanto elas tentam superar os obstáculos financeiros e pessoais, criando uma narrativa envolvente.

Em cena, as três atrizes compartilham suas próprias histórias e talento teatral, entrelaçando-se com as narrativas das rendeiras Das Dores, Chica e Zezé. A história da mãe de Ribamar dona "Chica", uma rendeira que aguarda o retorno do filho desaparecido no mar, se entrelaça com o desafio das atrizes em reconstruir o espetáculo. A narrativa mistura cena e renda, proporcionando uma experiência única que vai além do fazer teatral convencional. De acordo com o jornalista e crítico teatral Gustavo Sampaio:

Contando a história de três atrizes-personagens que objetivam transformar um espetáculo fiasco de bilheteria em uma nova produção, *As Três Fiandeiras* vai além desta sinopse. A história das atrizes ficcionais se mistura à das rendeiras Das Dores, Chica e Zezé, cada uma tratando, através de gestos simples, temas como a dor da perda, a insegurança e a superação – o ato da busca pelo filho perdido é um dos mais belos que já vi em um teatro (SAMPAIO, 2017).

A peça explora temas de superação, busca por soluções criativas e a conexão entre as histórias pessoais das atrizes e as das rendeiras locais. Ao enfrentar as adversidades, as personagens confrontam não apenas os desafios artísticos, mas também a realidade econômica e emocional, criando uma trama rica e envolvente. O espetáculo não apenas oferece entretenimento, mas também destaca a importância de manter viva a força e dinamismo das produções teatrais, especialmente no contexto desafiador de manter temporadas nos espaços culturais do Maranhão.

Figura 7 – As Três Fiandeiras

Fonte: Divulgação do Grupo Xama Teatro.

Na Figura 7, são apresentadas as atrizes que integram o elenco do espetáculo, conforme detalhado na ficha técnica: Direção e Dramaturgia sob a responsabilidade de Igor Nascimento; Elenco composto por Renata Figueiredo, Gisele Vasconcelos e Rosa Ewerton; Direção Musical e Preparação Vocal a cargo de Gustavo Correia; Composição das Músicas realizada por Gustavo Correia, Gisele Vasconcelos e Renata Figueiredo; Figurino criado por Cacau di Aquino; Iluminação a cargo de Camila Grimaldi; Cenografia desenvolvida por Ivaldo Júnior; e Fotografia captada por Márcio Vasconcelos.

3.2.2. A ILUMINADORA

A iluminadora Camila Grimaldi relata como foi convidada por Igor Nascimento, o dramaturgo do espetáculo, para assumir a iluminação que o processo criativo de Igor Nascimento é interessante, pois se caracteriza por uma dinâmica que vai do acertado ao caótico, mas que, eventualmente, gera resultados positivos. A sintonia entre ela, Gisele e Igor é evidenciada na capacidade de dialogar sobre o trabalho, indicando uma colaboração promissora e produtiva. Destacando a importância do reconhecimento do potencial individual, da confiança depositada pelos colegas de trabalho e da harmonia na abordagem criativa como elementos fundamentais para o sucesso do projeto teatral:

Então, foi o Igor que me convidou para trabalhar com ele, juntamente com o professor e a professora Gisele, que na época era atriz e produtora. Lembro-me de que, naquela época, a peça foi realizada por meio de uma vaquinha coletiva. Foi lançada uma campanha para arrecadar fundos e viabilizar a produção da peça, e todos contribuíram um pouco, aderindo à ideia da

coletividade. O objetivo principal, no entanto, era impulsionar o projeto adiante, pois trata-se de uma iniciativa muito bonita, com características específicas (Da ideia [...], 2021).

A criação de iluminação para um espetáculo teatral pode ser entendida como um processo colaborativo, pois a concepção da iluminação muitas vezes requer um esforço conjunto, onde diversos profissionais, como diretores, dramaturgos, iluminadores e outros membros da equipe, contribuem com suas habilidades e ideias para a realização do projeto. Destacando a importância da coletividade e do apoio mútuo para impulsionar um fazer artístico, sendo essa colaboração fundamental tanto na produção da peça quanto na criação e execução da iluminação cênica.

3.2.3. O ESPAÇO

O espaço cênico do espetáculo "As Três Fiandeiras" sempre foi o casarão colonial Angelus Novus, devido à sua estrutura que se ajusta perfeitamente à dramaturgia da peça e à proposta desejada pelo grupo. Portanto, todos os ensaios ocorreram nesse espaço, o que proporcionou uma integração harmoniosa entre a encenação e as características arquitetônicas do casarão colonial. De acordo com Camila Grimaldi:

O espetáculo foi concebido pensando no casarão Angelus Novus. Desde o início, os ensaios eram realizados nesse local, que é mais estreito e profundo, seguindo a característica das casas coloniais de São Luís, no Maranhão. A cenografia e várias configurações de luz foram especificamente planejadas para esse espaço. No entanto, enfrentou-se desafios ao levar o espetáculo para outros lugares, pois a configuração precisava ser ajustada a cada local de apresentação. Por exemplo, quando em viagem, tripés eram utilizados para cobrir as laterais, proporcionando uma abordagem diferente na iluminação. Além disso, duas mandalas, que delimitavam o espaço na frente (chamadas de asa norte e asa sul), foram introduzidas. Após várias apresentações, as mandalas deixaram de ser utilizadas devido a problemas, resultando em uma reconfiguração do espetáculo. O grupo chegou a expressar arrependimento por ter deixado essas mandalas de fora (Da ideia [...], 2021).

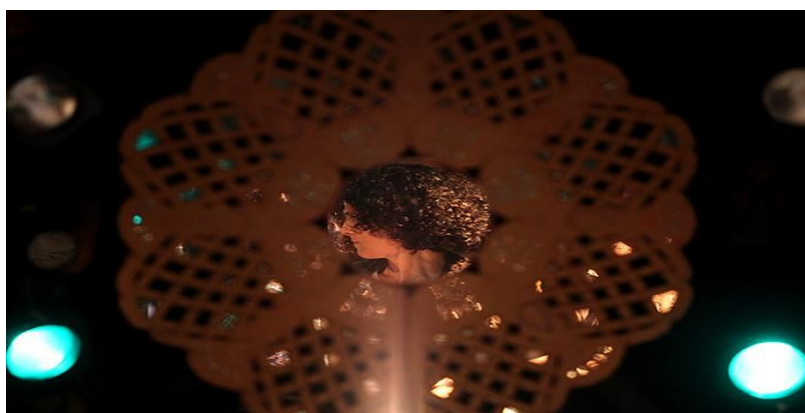
A concepção inicial do espetáculo, voltada para o casarão Angelus Novus, trouxe desafios significativos ao ser apresentado em outros lugares. A adaptação da configuração, principalmente em termos de cenografia e iluminação, revelou-se essencial para harmonizar a performance com diferentes espaços. A utilização de tripés durante viagens exemplifica a busca por soluções criativas para ajustar a apresentação conforme as particularidades de cada local.

3.2.4. A LUZ

Uma das características marcantes no desenvolvimento da iluminação do espetáculo *As Três Fiandeiras* foi a busca por inovação, considerando que o cenário não se encaixava nos padrões convencionais de teatro, afastando-se de espaços tradicionais como o palco italiano. Mesmo quando representado em um palco italiano, a intenção era explorar novas possibilidades da iluminação.

A iluminação e a cenografia foram meticulosamente planejadas para se adequar ao espaço do *Angelus Novus*, foram criadas diversas fontes de luz especialmente projetadas para realçar o espetáculo. Uma das ideias criativas que surgiu foi a construção de uma roda com as Mandalas, na quais lâmpadas foram dispostas estrategicamente. Essa estratégia não apenas proporcionava uma iluminação única, mas também criava um jogo de espelhos, onde as lâmpadas na Asa Norte refletiam na Asa Sul, contribuindo para a atmosfera única do espetáculo.

Figura 8 – As Mandalas



Fonte: (Xama Teatro).

Na imagem oitava, é perceptível como o espaço não convencional do *Angelo Novus* proporcionou uma alternativa fascinante e inovadora para a disposição dos refletores e da roda da mandala. Essa abordagem enriquece significativamente a experiência visual do espectador, graças aos espelhos que refletem o corredor, que constitui a área cênica do espetáculo. Isso destaca, de maneira marcante, a importância desse ambiente singular na execução do espetáculo.

Figura 9 – Luz Frente ou Lateral

Fonte: (Xama Teatro).

Na nona imagem, é evidente que a iluminação assume um papel crucial, uma vez que, o ângulo de incidência direciona-se lateralmente. Esse posicionamento destaca a iluminação lateral, cuja estrutura é composta por refletores fixados em uma estrutura de ferro, além das mandalas que refletem intensamente a luz, criando um corredor vibrante iluminado por três cores específicas utilizadas no espetáculo: branca, azul 76 da marca Rosco e 1 Blue Green 93. Essas tonalidades desempenham um papel vital nas transições de ambiente. Vale ressaltar que a iluminadora Camilla incorporou um elemento adicional crucial: a luz alternativa que o grupo desenvolveu para as ribaltas que ela chamava de ribaltinhas que eram de novelo de lã feitas feitos de madeira do mesmo modelo dos novelos que fazem parte da cenografia só que menores. Essas ribaltas desempenharam um papel essencial tanto na iluminação quanto na cenografia, especialmente considerando a mobilidade das atrizes pelo corredor cênico, onde esse aparato é habilmente manipulado, contribuindo para uma experiência visual única.

Figura 10 – A cor

Fonte: (Xama Teatro).

Na décima imagem, torna-se a significativa influência da seleção cuidadosa de cores pela iluminadora, cujo emprego hábil dessas tonalidades promove transformações notáveis nos ambientes, na percepção temporal e na narrativa como um todo. A iluminação concebida por Grimald emerge como um elemento crucial, empregando as cores de forma a permitir que o público diferencie claramente cada momento específico da cena teatral, assim deixando claro quando as atrizes estavam dentro do barco ou dentro das suas companhias teatrais discutindo o porquê fazer esse espetáculo então ficou claro os cenários apresentados pelas atrizes em suas dramatizações. Este diálogo direto entre a iluminação, o corpo das atrizes e os figurinos distintivos contribui para a representação vívida e cativante dos diversos personagens, demonstrando assim a importância intrínseca da iluminação na criação de atmosferas que comunicou nuances narrativas da cena.

Figura 11 – As Três Rendeiras

Fonte: (Xama Teatro)

Na décima primeira imagem, somos apresentados às três rendeiras, Das Dores, Chica e Zezé, que embarcam em um barco em busca do filho caçula da personagem Chica, desaparecido após uma pescaria no mar. Diante dessa ação, a iluminação desenvolve um papel fundamental na criação de uma atmosfera singular. A cena se reveste de um caráter místico e sobrenatural, evidenciado pelo uso de duas gelatinas azul e uma verde azulado, estrategicamente aplicadas para representar a mitologia marinha associada à busca pelo filho perdido no mar.

A escolha dessas gelatinas não apenas sugere a presença do mar, mas também evoca seus mistérios do folclore maranhense que são contadas de pai para filhos. Nessa composição visual, as cores imprimem nos rostos das atrizes nuances que expressam a essência do oceano e seus enigmas, tudo enquanto mantêm uma penumbra que contribui para o clima misterioso da cena. Assim, a iluminação se revela não só como um elemento para deixar a cena ser vista, mas sim como uma linguagem que transmite uma atmosfera singular e intrigante que faz o público entender e sentir todas as nuances da peça.

Figura 12 – Transformação



Fonte: (Xama Teatro).

Ao concluir esta análise, a décima segunda figura destaca-se por apresentar uma atmosfera notavelmente distinta da cena anterior. Neste momento, as atrizes abandonam os papéis das três fiandeiras, transformando-se nas protagonistas que agora se encontram nos bastidores, dentro de um camarim, preparando-se para a estreia do novo espetáculo destinado a resgatar a companhia de suas dívidas. O ponto focal aqui é a iluminação, que assume uma tonalidade totalmente branca.

A geral branca, que foi desenvolvida pela iluminadora Camilla Grimald, criou um ambiente que dava para o público ver e ser visto, assim revelando todos os equipamentos que foram construídos para a iluminação conseguir se desenvolver dentro daquele espaço alternativo. Essa transição da iluminação não apenas ilustrou a mudança física do local, mas também desempenhou um papel de transformar a atmosfera cênica que saiu de um lugar mágico para a realidade das atrizes. Essa mudança de luz, demonstra como a iluminação é crucial para o desenvolvimento do espetáculo, pois tem a função de conduzir o público para outro espaço, tempo e narrativa.

Portanto a iluminação no espetáculo “As Três Fiandeiras”, não foi apenas um elemento visual, mas sim uma linguagem que junto com as outras linguagem da cena desenvolveu, no meu ponto de vista, um diálogo com o cenário, figurino, espaço, sonoplastia e dramaturgia apresentada na cena, assim, potencializou a uma transição significativa na cena, proporcionando uma experiência dinâmica que envolvesse a plateia dentro da narrativa apresentada.

3.3. “A ÓPERA DO MALANDRO”

3.3.1. O ESPETÁCULO

O espetáculo “A ópera do malandro” nos transporta para as rodas de malandragem do Rio de Janeiro dos anos 40, apresentando a história de Max Overseas, um contrabandista astuto que nunca foi capturado pela polícia. Seu parceiro, Chaves, ocupa o cargo de chefe da polícia e colabora com os planos de Max, fechando os olhos para suas atividades ilícitas. No entanto, a trama dá uma reviravolta quando Max decide casar-se com Teresinha, a filha única de Fernandes de Duran, o principal comerciante de prostitutas da Lapa.

Esse casamento desencadeia um conflito de forças e territórios, levando Duran a perseguir Max e qualquer um que esteja em seu caminho. No cenário composto pelo submundo do contrabando, o comércio da prostituição e a boemia da Lapa, uma roda de samba se estabelece, embalando a narrativa com batuques, viradas e improvisos. Em meio ao embate entre a malandragem e a falsa burocracia, a trilha sonora da ópera do malandro ecoa com grandes sucessos:

Somos apresentados às rodas de malandragem do Rio de Janeiro dos anos 40, com a história de Max Overseas, um contrabandista esquivo, nunca capturado pela polícia. Seu parceiro, Chaves, é chefe da polícia e colabora com seus planos, fazendo vista grossa. Isso tudo muda quando Max decide casar com Teresinha, filha única do maior comerciante de prostitutas da Lapa, Fernandes de Duran. Em um embate de forças e território, Duran persegue Max e quem mais estiver no caminho. Entre o submundo do contrabando, o comércio da prostituição e a boemia da Lapa, uma roda de samba se estabelece, com batuque, várias viradas e improvisos balançando a narrativa. Com um pano de fundo em que a malandragem e a falsa burocracia vivem num cabo de guerra, o espetáculo traz em sua trilha os grandes sucessos (MORAES, 2021).

O espetáculo oferece uma visão envolvente e rica da sociedade carioca da época, explorando temas como malandragem, corrupção, amor proibido e conflitos sociais. Com uma trama que mistura elementos do submundo criminal, da vida noturna boêmia e da música popular brasileira, a ópera do malandro é uma obra que transcende os limites do teatro musical, oferecendo uma experiência culturalmente rica e multifacetada.

Figura 13 – Ópera do Malandro



Fonte: Grupo Encanto.

Na figura décima terceira, traz um folder de divulgação do espetáculo Ópera do Malandro, Com as coreografias desenvolvidas por Andressa Brandão, preparação e arranjos vocais a cargo de Samuel Rebouças, e as trilhas sonoras criadas por Thierry Castelo e Zequinha Moura, o espetáculo conta com a participação de um elenco composto por 14 talentosos atores e atrizes, que dão vida às intrigantes histórias de malandragem. É importante ressaltar que a montagem da obra possui a devida

autorização formal do criador, com os direitos de encenação devidamente cedidos à EnCanto Coletivo (MORAES, 2021).

3.3.2. A ILUMINADORA

Nina Araújo, iluminadora de destaque, iniciou sua trajetória acadêmica imersa na dramaturgia e no teatro político, áreas que inicialmente definiu sua paixão pelas artes cênicas. No entanto, seu caminho tomou uma reviravolta quando foi inserida no universo técnico do teatro por meio de um estágio oferecido pela diretora do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, Gisele Vasconcelos, e pelo diretor do Teatro Arthur Azevedo, Roberto Brandão. A experiência não apenas a levou a se tornar diretora técnica por um período, mas também despertou um amor genuíno pela iluminação, inspirada por figuras como Camila Grimaldi e Milena Sousa, mulheres que já se destacavam no campo da iluminação de São Luís.

Nina teve a oportunidade de expandir suas habilidades e conhecimentos ao colaborar com o grupo Mira Mundo, liderado por Michelle Cabral. O grupo proporcionou experiências enriquecedoras, incluindo viagens com projetos do Sesc Amazônia das Artes, sob a mentoria inspiradora de Michelle. Essas experiências foram fundamentais para moldar o percurso profissional de Nina, desafiando suas inseguranças e proporcionando um ambiente propício para o aprendizado prático.

Mulheres como Michelle Cabral e Gisele Vasconcelos desempenharam papéis fundamentais ao influenciar e motivar Nina em sua jornada. A oportunidade de se tornar monitora da professora Gisele, ministrar aulas e realizar oficinas contribuiu significativamente para o desenvolvimento de suas habilidades pedagógicas na iluminação cênica. O apoio contínuo da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) também foi crucial, fornecendo a ela um suporte valioso e necessário para ingressar e prosperar no mercado.

Dessa forma, Nina Araújo emergiu como uma profissional multifacetada, enfrentando desafios e desempenhando papéis importantes dentro da coordenação técnica do Teatro Arthur Azevedo. Ela desempenha um papel fundamental no cenário teatral de São Luís, deixando sua marca indelével por meio de sua habilidade única e comprometimento com a arte da iluminação teatral. Com uma carreira dedicada à criação de atmosferas envolventes e visuais cativantes, Araújo transforma as

produções teatrais da região, elevando o impacto sensorial das apresentações. Sua maestria técnica e sensibilidade artística não apenas a tornam uma profissional respeitada, mas também uma influência inspiradora para as novas mulheres iluminadoras. Além de sua contribuição estética, Nina Araújo desempenha um papel crucial na modernização do teatro local, introduzindo novas tecnologias e metodologias que enriquecem a experiência teatral. Seu legado é intrinsecamente ligado ao enriquecimento cultural da comunidade teatral em São Luís, consolidando-a como uma figura essencial e inovadora nesse vibrante universo artístico.

A iluminadora Nina faz parte do grupo de teatro musical na cidade Encanto Coletivo, conhecido por suas grandes produções, trazendo diretores externos e proporcionando formações abrangentes para diversos profissionais, incluindo iluminadores, bailarinos e atores.

Com uma permanência de aproximadamente cinco anos na companhia Encanto, ela acompanhou a experiência de produzir o espetáculo durante a pandemia. Os ensaios iniciaram de forma online em 2021, com a participação ativa e remota de cada membro do grupo. O texto foi desenvolvido sob a direção de Leonardo, posteriormente sucedido por Lauande.

A transição para ensaios presenciais revelou a influência da estética de espetáculos anteriores. No entanto, ao enfrentar o desafio de criar a ópera do malandro, a iluminadora destaca a novidade crucial: a musicalidade. A luz, nesse contexto, assume um papel dinâmico, dançando conforme uma partitura e seguindo o tempo de entrada de cada coreografia, música e solo. A interação entre a iluminação e a música se torna um elemento central na abordagem da ópera do malandro, marcando uma descoberta significativa no processo criativo desse espetáculo específico:

Então, toda essa construção é diferenciada porque contamos com outros recursos, como os LEDs, a nuvem e uma mesa volátil, proporcionando novas possibilidades para as cenas. Estávamos enfrentando uma pandemia em que muitos espetáculos eram transmitidos online, através de lives e shows, e percebemos a necessidade de uma iluminação específica, capaz de dialogar de maneira significativa com o aspecto imagético. A imagem desempenha um papel poderoso nesse contexto. A partir desse contato com um diretor e da incorporação desse suporte tecnológico, não para inovar, visto que muitos já o utilizam, mas para reconsiderar a Ópera do Malandro de uma maneira completamente nova (Nina Araújo, entrevista 2023).

A necessidade de uma iluminação específica, capaz de dialogar de maneira significativa com o aspecto imagético, é evidenciada, destacando a importância da

imagem na cena teatral. A relação com os LEDs indica uma abordagem moderna e inovadora na iluminação cênica, aproveitando as capacidades visuais distintas dessas fontes luminosas. O uso desses recursos não é apenas para seguir uma tendência, mas sim para proporcionar uma experiência única e renovada ao público.

3.3.3. O ESPAÇO

A escolha do palco italiano para a representação do espetáculo "Ópera do Malandro" revela-se como uma necessidade estratégica e estética essencial. O proscênio característico e a disposição frontal da plateia conferem ao palco italiano uma qualidade singular, permitindo uma visão clara e direta das ações cênicas. A profundidade e a largura dessa configuração proporcionam o espaço necessário para a livre movimentação dos atores, dançarinos e elementos de cenografia. Essa escolha não apenas assegura uma visualização privilegiada por parte do público, mas também contribui significativamente para a criação de uma atmosfera envolvente e imersiva. Essa adaptação realizada pelo grupo de teatro musical Encanto se desenvolve no palco italiano, pois suas configurações atendem às demandas específicas da encenação, garantindo assim a plena realização da proposta artística e narrativa da "Ópera do Malandro". segundo a iluminadora Nina Araújo:

O espetáculo, desde a concepção da cenografia até a escolha do equipamento, foi meticulosamente planejado considerando o palco do Teatro de Arthur Azevedo. Trata-se de uma produção que não se adequa a espaços cênicos de menor porte, devido à imponente do elenco, composto por 18 atores, entre dançarinos e atores, além dos músicos, totalizando 23 pessoas em cena. Portanto, a logística e a concepção do cenário foram estrategicamente elaboradas levando em conta as dimensões do palco do Teatro de Arthur Azevedo. Cenas e ensaios foram sempre conduzidos com a projeção de um palco de boca de cena gigantesca, característica peculiar desse teatro (Nina Araújo, entrevista 2023).

O espetáculo "Ópera do Malandro" foi minuciosamente planejado considerando as especificidades do palco do Teatro de Arthur Azevedo. A escolha do equipamento, a concepção da cenografia e a logística geral foram adaptadas às dimensões imponentes desse teatro. A relação com a iluminação também é crucial nesse contexto. Dada a complexidade do espetáculo e a extensão do palco, a iluminação deve ser cuidadosamente planejada para destacar as nuances da performance, proporcionar a visibilidade adequada aos elementos cênicos e realçar a presença dos

numerosos artistas em cena. A projeção constante de um palco de boca de cena gigantesca durante cenas e ensaios revela a importância de considerar a iluminação como parte integrante da ambientação, contribuindo para a experiência visual e dramática do público.

3.3.4. A LUZ

A iluminação concebida pela iluminadora Nina Araújo para o musical, "Ópera Do Malandro", desempenha um papel de elo entre as cenas e as canções, sincronizando-se harmoniosamente com a musicalidade presente na dramaturgia de cada cena. Este processo resulta em uma luz que se movimenta como uma dança, interpretando uma partitura musical que guia os momentos de entrada e saída de cada coreografia ao longo do espetáculo.

A utilização de tecnologias inovadoras, como refletores LEDs e Moving Head SPOT⁹ e entre outros, foi essencial para a criação dessa iluminação específica que dialoga com o imagético da cena, assim criando várias atmosferas distintas para cada cenário da representação. Esses recursos possibilitaram o desenvolvimento de uma luz dinâmica e envolvente, contribuindo para a atmosfera visual do espetáculo.

Figura 14 – Foco de pino



Fonte: Quilana Viégas.

Figura15 – A penumbra da cena



Fonte: Quilana Viégas

⁹ Um refletor Moving Head Spot é um equipamento de iluminação utilizado em eventos ao vivo, shows, teatros e discotecas para criar efeitos dinâmicos e precisos de iluminação. "Moving Head" se refere à capacidade do refletor de se mover em diferentes direções de forma independente, controlado por motores internos. "Spot" indica que ele produz um feixe de luz concentrado e focalizado.

Ao analisarmos as imagens décima quarta e décima quinta, é possível perceber que o desenho produzido pela iluminação é distinto, embora compartilhe características cênicas semelhantes. Na décima quinta figura, o ator encontra-se sobre uma escada, com o foco do pino direcionado pelo refletor de lâmpada quente, afinado precisamente ao tamanho da escada. Esse foco cria uma penumbra que se estende por todo o palco, resultando na projeção apenas das silhuetas dos demais bailarinos que compõem a cena. A atmosfera assim representada pela iluminação transmite a sensação de mistério, ao mesmo tempo em que a revelação gradativa de cada bailarino contribui para um efeito surpreendente.

Infelizmente, não é possível discernir, pelas imagens, como ocorre essa transição no desenho criado pela iluminação. Já na décima sexta imagem, observamos a persistência da penumbra no palco, porém agora com um desenho luminoso diferente. Isso se deve à utilização do Moving Head SPOT, capaz de movimentar a luz de maneira a seguir o ritmo da música em execução. Dessa forma, oferece uma variedade de possibilidades para os iluminadores explorarem durante um espetáculo teatral.

Assim, para a iluminadora Nina, esse equipamento se ajusta de forma precisa às necessidades da cena, uma vez que a luz acompanha o ritmo da música, criando uma atmosfera envolvente que guia o público na descoberta dos outros personagens envolvidos na coreografia. Torna-se evidente que o personagem em destaque, vestido de branco, exerce influência sobre todo o grupo formado ao seu redor.

Figura 16 – O cabaré



Fonte: Quillana Viéas.

Figura 17 – O balcão



Fonte: Quillana Viéas.

Nas imagens 16 e 17, é possível observar diferenças significativas na construção da iluminação deste espetáculo e como a alteração na luz modifica toda a atmosfera da cena. Nesse contexto, a iluminação determina lugares e espaços por meio dos elementos cênicos, já que todos os elementos presentes em uma cena estão na outra; a diferença reside na disposição no palco e nas cores utilizadas, sendo suficientes para situar a cena em locais distintos.

Na imagem 16, a cor lavanda, o âmbar e o verde, cores vibrantes, foram empregados, com uma iluminação geral proveniente de refletores LEDs, e as ribaltas no fundo do palco voltadas para o ciclorama¹⁰. Esse último, de grande versatilidade, contribui para a criação de atmosferas dinâmicas e adaptáveis em cada cena, transportando o público para um bordel no Rio de Janeiro em 1940. Assim, sempre que essa atmosfera é evocada, o público consegue identificar o local da cena.

Por outro lado, na imagem 18, a iluminação torna-se mais intensa, sem a aplicação de cores na cena, e há também uma modificação na disposição dos elementos cênicos, conduzindo-nos a um galpão de mercadorias. Nesse cenário, um contrabandista chamado Max Overseas, procurado pela polícia devido a vários crimes, incluindo o casamento com Teresinha, filha única do maior comerciante de prostitutas da Lapa, Fernandes de Duran, se esconde.

Figura 18 – O duelo



Fonte: Quilana Viégas.

Figura 19 – A morte



Fonte: Quilana Viégas.

Nas imagens 18 e 19, é notável a predominância da luz vermelha. Mesmo

¹⁰ Um ciclorama, também conhecido como "ciclo" ou "ciclorama de luz", é um elemento arquitetônico em teatros e estúdios de produção audiovisual. Trata-se de um pano de fundo curvo, geralmente construído em forma de semicírculo ou curva suave, que cobre a parte de trás e os lados do palco ou estúdio. O ciclorama é frequentemente utilizado para criar efeitos de iluminação e projeção visual durante apresentações teatrais, espetáculos, eventos ao vivo e produções cinematográficas.

ocorrendo em momentos distintos do espetáculo, a presença dessa luz confere uma tensão significativa a cada cena. Na imagem 18, durante o confronto entre a esposa do meliante preso e a suposta namorada do mesmo, que descobriram naquele momento a existência uma da outra na vida de Max, que se encontrava detido, a intensidade da luz vermelha, aliada aos cortes proporcionados pelo Moving Head SPOT, sugere a ideia de luta. A atmosfera criada pela iluminação contribui diretamente para o embate entre essas duas mulheres, ambas enganadas por esse homem.

Já na imagem 19, a atmosfera é permeada por apreensão diante do desdobramento iminente da cena, com todos os personagens paralisados diante do provável desfecho: o assassinato do contrabandista MAX. Ao avaliar essa atmosfera, torna-se evidente a contribuição crucial da iluminação para conferir intensidade ao que está sendo retratado na cena.

Portanto, essa luz possui uma linguagem que dialoga diretamente com a percepção do público, influenciando a interpretação da plateia em relação à dramaturgia apresentada. O emprego cuidadoso da iluminação revela-se como um elemento necessário na construção da narrativa representada na cena teatral, proporcionando não apenas visibilidade, mas também a potencialização das emoções e significados envolvidos na encenação.

CONCLUSÃO

A pesquisa desenvolvida observou o processo de criação da luz cênica sob a perspectiva das iluminadoras atuantes ou que já atuaram em São Luís do Maranhão, buscando compreender as maneiras como essas mulheres confrontam a estética colonial e possibilitam a emergência de novas práticas distantes da matriz colonial do poder.

Os objetivos do estudo foram alcançados, permitindo a discussão sobre a estética da luz produzida por iluminadoras que desempenharam um papel significativo no âmbito do decolonialismo no contexto teatral. Elas romperam com os paradigmas coloniais do poder, oferecendo uma abordagem inovadora que transcende as fronteiras tradicionais e desafia as normas estabelecidas. Ao considerar a luz como uma expressão artística intrinsecamente ligada às narrativas e performances, a participação das mulheres na concepção e operação da iluminação teatral torna-se uma poderosa ferramenta de transformação social e artística.

Foi constatado que as iluminadoras estão ingressando no campo da iluminação através da Universidade Federal do Maranhão, abrindo caminho para todas as iluminadoras envolvidas na pesquisa. A importância dessa mudança não se restringe apenas à quebra de paradigmas de gênero, mas também à desconstrução de concepções eurocêtricas previamente enraizadas na produção teatral, possibilitando a emergência de novas práticas distantes da matriz colonial do poder. Dessa forma, a universidade desempenhou um papel fundamental na trajetória dessas iluminadoras, tornando-as mulheres intelectuais detentoras do conhecimento sobre iluminação teatral.

Observa-se que a estética da luz feita por iluminadoras vai além da escolha de cores ou design, transcende para uma redefinição do próprio significado da luz no palco. Elas buscam descolonizar o pensamento ao desafiar normas eurocêtricas que historicamente moldaram o teatro, proporcionando espaço para narrativas diversas e perspectivas culturais alternativas.

A estética das iluminadoras destaca a importância da representação e visibilidade de profissionais mulheres nos bastidores do teatro, especialmente na área de iluminação. Isso não apenas corrige desequilíbrios de gênero na indústria teatral, mas também amplia as vozes e visões que moldam a estética visual de uma produção teatral. A diversidade de experiências femininas contribui para criar uma linguagem

visual única e autêntica, enriquecendo a estética do teatro.

Conclui-se que este estudo contribui para demonstrar as produções teatrais das iluminadoras do Maranhão e compreender essa nova estética da luz produzida por mulheres. Dessa forma, o teatro abraça uma nova oportunidade de se engajar de maneira mais profunda e reflexiva com as questões de gênero, descolonizando não apenas as práticas de produção, mas também a própria essência da arte cênica. Nesse processo, a luz não é apenas um elemento técnico; ela se torna também, uma ferramenta de resistência, empoderamento e expressão cultural, contribuindo ativamente para a construção de um teatro verdadeiramente decolonizado e inclusivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Laís. **A situação da mulher latino-americana: o mercado de trabalho no contexto da reestruturação**. São Paulo: Boitempo, 2000.

ALKEMA, Hannie. Triest stemmendverbeelding van de braziliaansearmoe. NRC Handelsblad (Amsterdam), 02/06/1977.

ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico: Elaboração de trabalhos na graduação**. São Paulo: Atlas, 2009.

AQUINO, Estela M. L., et al. **“Medidas de distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19: potenciais impactos e desafios no Brasil”**. Ciência & Saúde Coletiva, vol. 25, no suppl 1, junho de 2020, p. 2423–46. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/1413-81232020256.1.10502020>.

BELÉM, Elisa. **“Entre o teatro e a performance: PROJETO BRASIL – um olhar decolonial”**. Urdimento, vol. 3, n.º 30, dezembro de 2017, p. 24-35. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.5965/1414573103302017024>.

BELÉM, Elisa. **“Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial”**. Sala Preta, v. 16, n.º 1, julho de 2016, p. 120. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p120-131>.

BISIAUX, Lilâ. **Deslocamento epistêmico e estético do Teatro Decolonial**. Rev. Bras. Estud. Presença, v.8 n.4, Porto Alegre, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000400644&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt Acesso em 15 set. 2020.

BUTLER, Judit. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CHIZZOTTI, Antonio. **A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios** Revista Portuguesa de Educação, vol. 16, núm. 2, 2003, pp. 221-236 Universidade do Minho Braga, Portugal.

CUNHA, Patricia. Peça 'História de Todos os Dias' reestreia neste fim de semana | O Imparcial. 26 jun. 2015. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2015/06/peca-historia-de-todos-os-dias-reestreia-neste-fim-de-semana/>.

Acesso em: 31 jul. 2022.

Da Silva Araújo, Lindomar. "**Teatro do Oprimido: pedagogia teatral decolonial?**" Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, vol. 23, n o 1, abril de 2021. DOI.org (Crossref) ,<https://doi.org/10.34019/1984-5499.2021.v23.30311>.

DEMO, P. **Pesquisa Participante: Saber pensar e intervir juntos**. Brasília/DF: LiberLivros, 2004b.

ESPETÁCULO maranhense integra o circuito do Palco Giratório. 7 de mar. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2013/03/espetaculo-maranhense-integra-o-circuito-do-palco-giratorio.html>. Acesso em: 31 jul. 2022.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Rocha e Lucy Magalhães, Juiz de Fora: UFJF, 1961. p. 39.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2019.india Acesso em: 10 ago. 2020.

GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana - Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglodel Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

INFANTE, A. **Mostra na Espanha reivindica reconhecimento de artistas mulheres**. BBC Brasil.com, 1º. fev. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL283202-5602,00-MOSTRA+NA+ESPANHA+REIVINDICA+RECONHECIMENTO+DE+ARTISTAS+MULHERES>. Html. Acesso em: 21 ago. 2020.

KILOMBA, Grada. 2016. **Descolonizando o conhecimento - Uma Palestra Performance**. (J. Oliveira, Trad.). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra/>. Acesso

em: set. 2020.

LAKATOS, E. M; MARCONI, M. A. **fundamentos de Metodologia científica**. 5. ed.

LARAIA, Roque de Barros, 1932- 1.331c **Cultura: uni conceito antropológico /** Roque 14.ed. de Barros Laraia. — 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge "Zahar Ed., 2001 (Antropologia social).

LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007. LIMA, Duílio Pereira da Cunha. Encenação Tabajara (1975-2000) [manuscrito]: memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa- 2016.

LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. (Dissertação). Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 1989.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. Rev. Estud. Fem. [online]. 2002, vol.10, n.2, p. 283-300. Disponível em< <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf>> Acesso em 09 de ago. de 2020.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial**. In: Estudos Feministas, Florianópolis, n. 22: setembro-dezembro, 2014, p. 935-952.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 71-114, março, 2008. Acesso em: 2 jun. 2016.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf Acesso em: 10 ago. 2019.

MIGNOLO, Walter. **Histórias globais/projetos locais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Historiaslocales / diseñosglobales: colonialidad,**

conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Editorial Gedisa/Blackwell Publishing, 2007.

MORAES, Paulo de Tarso Ribeiro Silva. **TEATRO: “Ópera do Malandro” nos palcos de São Luís**. São Luís do MA: Blogdopautar, 25 set. 2021. Disponível em: <http://blogdopautar.com.br/teatro-opera-do-malandro-nos-palcos-de-sao-luis/>. Acesso em: 22 maio 2022.

NPT RASCUNHO (MA). Espetáculo **"Elefantes"**. In: **Espetáculo "Elefantes"**. São Luís do MA: FACEBOOK, 16 fev. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/Espet%C3%A1culo-Elefantes-1390447724547462/>. Acesso em: 28 maio 2022.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía: ¿qué es el feminismo comunitario?**. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

Peça encena, através de comédia, a vida da polêmica Ana Jansen. 12 out. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2012/10/peca-encena-atraves-de-comedia-vida-da-polemica-ana-jansen.html>. Acesso em: 31 jul. 2022.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

PINSKY, Jaime. **As primeiras civilizações**. 13. ed. São Paulo: Atual, 1994.

PRADA, Cecília. **Lição de desespero**. Jornal da Bahia, Salvador, 18 jul. 1976.

TEIXEIRA, Ubiratan. Prefácio. In: A Arca de Noé. [São Luís: 1989]. Programa de peça teatral.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social**. In: CASTRO.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. In: CASTRO.

LANDER, Edgardo; CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 2000. P. 194.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICHARDISON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: Métodos e técnicas**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

SAMPAIO, Gustavo. **As Três Fiandeiras: um espetáculo de sensibilidade**. São Luís do MA, 28 abr. 2017. Disponível em: <https://www.sobretatame.com/as-tres-fiandeiras-um-espetaculo-de-sensibilidade/>. Acesso em: 22 maio 2022.

São Paulo: Atlas, 2003. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-

SARAPECK, Helen. **Minha casa na árvore: um memorial de experiências com o Teatro do Oprimido**. In: MATTOS, Cachalote et al. Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

SARAPECK, Helen. **Minha casa na árvore: um memorial de experiências com o Teatro do Oprimido**. In: MATTOS, Cachalote et al. Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

SILVA, Ona Carla Câmara. **Luz, o princípio da cena: as mulheres iluminadoras em São Luís no século XXI**. 2018. 59 f. Monografia de Conclusão de Curso (Curso de Teatro) –Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

SIQUEIRA MARQUES, Eugenia Portela; MENDONÇA DE OLIVEIRA CALDERONI, Valeria Aparecida. **Os deslocamentos epistêmicos trazidos pelas Leis 10.639/2003 e 11.645/2008: possibilidades de subversão à colonialidade do currículo escolar**. OPSIS, v. 16, n. 2, p. 299, 4 nov. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/o.v16i2.37081>. Acesso em: 21 jul. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora

UFMG (2010 [1985]).

FOUCAULT, M. (1995). **O sujeito e o poder**. In H. Dreyfus & P. Rabinow (Orgs.), Michel Foucault: Uma trajetória filosófica: *Para além do estruturalismo e da hermenêutica* (pp.231-249). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, M. (1999). **Estética, ética e hermenêutica** (*Obras Essenciais Vol. 3*) (A. Gabilondo, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

VERZTMAN, J., & Romão-Dias, D. (2020). **Catástrofe, luto e esperança: o trabalho psicanalítico na pandemia de COVID-19**. *Revista Latinoamericana De Psicopatologia Fundamental*, 23(2), 269–290. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2020v23n2p269.7>.

SOARES, Leônidas Garcia. **El diálogo entre la luz y la caracterización visual: la transformación de la apariencia del intérprete en la puesta en escena occidental de 1910 a 2010**. Tesis Doctorado Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2016.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

FORJAZ SIMÕES, Cibele. **A eletricidade entra em cena**. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 063–077, 2018. DOI: 10.5965/1414573101312018063. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018063>. Acesso em: 1 dez. 2023.

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem: a iluminação cênica**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 01 dez. 2023.

APPIA, Adolphe. L'avenir du drame et de la mise en scène (1919). In: *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme. Tome III, 1988.

TEATRO Alcione Nazaré. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao233225/teatro-alcione-nazare>. Acesso em: 07 de dezembro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

EQUATORIAL ENERGIA (Maranhão). **Semana do teatro. XVII Semana de Teatro do Maranhão 2023**. Disponível em: <https://ma.equatorialenergia.com.br/2022/11/xvii-semana-de-teatro-do-maranhao-stm-inicia-nesta-segunda-feira/#!>. Acesso em: 7 dez. 2023.

EDUARDO Salino. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa612585/eduardo-salino>. Acesso em: 07 de dezembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

A COMPANHIA. [S. l.], 10 jul. 2012. Disponível em: <https://ma.equatorialenergia.com.br/2022/11/xvii-semana-de-teatro-do-maranhao-stm-inicia-nesta-segunda-feira/#!>. Acesso em: 7 dez. 2023.

MIRAMUNDO Produções Culturais. [S. l.]: Lidiz Tecnologia Web, 2012. Disponível em: <https://ciamiramundo.com.br/espeticulos/historia-de-todos-os-dias/>. Acesso em: 7 dez. 2023.

ANA JANSEN. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ana_Jansen&oldid=66531822. Acesso em: 3 set. 2023.

LOPES Caldas, Eudejames. **A PAZ E MEU FILHO**: Proposta de iluminação cênica utilizando softwares e equipamentos digitais do Teatro de Bolso Nerine Lobão/ Eudejames Lopes Caldas. - 2018. 49 f.

Da ideia a luz: Camila Grimaldi e a criação da luz para "**As Três Fiandeiras**". Direção: Wallace rios, Camila Thiago. Da ideia a luz: [s. n.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/JfSOCQzrIUY?si=H3KfPwHheCv2lLpw>. Acesso em: 22 dez. 2023.