Os documentos da iluminação cênica como modos de fazer e transmitir conhecimentos

Berilo Luigi Deiró Nosella

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.10

Berilo Luigi Deiró Nosella orcid.org/0000-0002-3009-9836

Abstract

KEYWORDS
Stage lighting documents
Technical stage documents
Stage lighting production methods
History and historiography of theatre

Stage lighting documents as ways of creating and transmitting knowledge

This paper, which proposes the topic 'uses of archives and forms of transmission,' aims to present some questions and results from the research project 'The documentation of stage lighting as a way of doing, forming, and transmitting knowledge,' developed between 2022 and 2025 at the Federal University of São João del-Rei, Brazil, with funding from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). The research collected and analysed a set of documents produced by Brazilian, Argentinean and Italian lighting designers to identify their research potential in the field of theatre history, understand their origins and functions and, as a major objective, produce an archival cataloguing guide for this type of document. Based on the definition established by the National Council of Archives (CONARQ, 2008, Brazil), that a document is a unit of information recording, regardless of format or medium, we established the assumption that every record related to the work of a lighting designer carries information not only about the creative process of that work, but also remnants of the scenic work itself. Thus, each record related to this work constitutes a document that conveys information about the work itself, as well as its historicity and sociocultural contexts, and can be a rich source of research, even though it is not preserved in our archives.

In this sense, the specific Cataloguing Guide for these documents aims to help Brazilian archivists identify, preserve and disseminate these documents and, consequently, transmit the knowledge and information contained therein. This project is being coordinated by me, a theatre historian; and Professor Fabiana Siqueira Fontana, an archivist and theatre historian. In this text, I will outline the trajectory and methodological issues of the research, as well as some of the results, still in progress, of the aforementioned Cataloguing Guide for stage lighting documents, seeking to address, within a range of diverse sociocultural contexts, what these documents are, how they are composed and what information each of them conveys. Issues related to the safeguarding and preservation of these documents will also be highlighted, considering not only technical and technological aspects, but also political and conceptual aspects, within the scope of Brazilian archives.

Berilo Luigi Deiró Nosella

1. Motivações iniciais

A iluminação cênica costuma permanecer nos bastidores não só do palco, mas também da pesquisa acadêmica. Enquanto muita gente investiga os resultados visuais, a estética ou a trajetória de grandes criadores, raramente se dá atenção aos documentos de trabalho dos iluminadores — plantas de luz, roteiros de operação, anotações e desenhos que registram decisões e saberes técnicos. Esses materiais costumam ser vistos como meros instrumentos de montagem, quando, na verdade, carregam pistas preciosas sobre modos de fazer, pensar e transmitir conhecimento no espetáculo.

Foi com essa inquietação, registrada no artigo *Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o Vestido de noiva de 1943*[1], que surgiu a pesquisa "A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos"[2], desenvolvida de 2022 a 2025 na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A proposta nasceu no Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena, vinculado ao Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (Netoc/GPHPC/UFSJ)[3], com coordenação compartilhada entre um historiador do teatro-iluminador cênico, uma historiadora do teatro-arquivista e um iluminador cênico. Além da UFSJ, a pesquisa contou com instituições parceiras que contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento da investigação: SP Escola de Teatro, nas figuras dos iluminadores e professores Guilherme Bonfanti e Francisco Turbiani; UNESPAR, na figura da iluminadora e professora Nadia Luciani; da empresa de iluminação cênica ARTLIGHT – RJ, na figura do iluminador Paulo Cesar Medeiros; da *Universidad Nacional de las Artes* (Argentina), na figura do iluminador e professor Gonzalo Cordova; e da *Università degli Studi di Padova*, na figura da professora Cristina Grazioli. A meta era clara: investigar como esses documentos técnicos podem ser tratados como patrimônio informacional e fonte histórica, não apenas como ferramentas de uso efêmero.

Ao longo de quatro anos (2022-2025), a equipe conduziu entrevistas com mais de trinta profissionais da iluminação no Brasil, Argentina e Itália, reunindo documentos

1 Nosella (2023: 1–28).

2 A presente pesquisa só pôde ser realizada graças aos financiamentos recebidos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e das Pró-reitorias de Pesquisa e Pós-graduação e de Extensão e Cultura da UFSJ.

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

variados — desde plantas técnicas até diários de processo[4]. A ideia era compreender como esses materiais surgem das necessidades do trabalho cênico, como são organizados e usados, e que saberes carregam. Um dos objetivos centrais do projeto foi preparar um Guia de Catalogação, capaz de orientar arquivistas e pesquisadores na identificação e preservação desse tipo de acervo.

Este texto apresenta um recorte dessa investigação, focando especialmente no percurso metodológico e nos resultados mais significativos obtidos com iluminadores brasileiros — com destaque para o trabalho e as reflexões de Guilherme Bonfanti. Além de discutir conceitos fundamentais, como a noção de documento na perspectiva arquivística e o vínculo com a história oral, o texto explora como as entrevistas e os materiais coletados revelam práticas diversas, tensões entre tecnologia analógica e digital, e o potencial pedagógico desses registros. Ao fazer isso, buscamos evidenciar a importância de reconhecer a documentação técnica da luz cênica como parte viva da história do espetáculo, convidando à preservação e ao estudo crítico desse campo muitas vezes invisível.

2. Fundamentos conceituais

Quando falamos em "documentos" no contexto da iluminação cênica, não estamos tratando apenas de papéis técnicos ou arquivos digitais que servem para organizar montagens. Estamos falando de registros materiais que surgem diretamente das necessidades do trabalho — e que, portanto, guardam em si memórias vivas de um ofício. Essa ideia foi o ponto de partida conceitual da pesquisa, que escolheu adotar uma perspectiva arquivístico-artística para compreender esses materiais.

Na arquivologia, documento é definido como qualquer registro de informação, independentemente do suporte ou formato, produzido no curso de atividades humanas. Essa definição, adotada do glossário do CONARQ, Brasil[5] (Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conselho Nacional de Arquivos), foi central para nosso trabalho. Segundo o glossário, documento é a "unidade de registro de informações,

4 Tão vasto trabalho não teria sido possível sem uma ampla equipe de pesquisa, além dos três pesquisadores-coordenadores, a pesquisa contou com uma mestranda, Gabriela Ciancio; oito bolsistas de Iniciação Científica – Isabela Francisconi, Franciele de J. dos A. Borges, Victor Sanches, Mel de L. Pereira, Leidiane das G. Assis, Michael S. de Sousa, Ana Beatriz Franfes e Maria Paula H. de M. Araujo –; dois bolsistas de extensão – Ernane G. Rodrigues Filho e Isabela F. de Andrade – e dois bolsista em Desenvolvimento Científico, Tecnológico & Inovação/Fapemig, Leonardo G. da Silva e o coordenador, já citado, Marcelo A. Santana.

5 Conarq (2008: 11).

qualquer que seja o formato ou o suporte", sendo documento arquivístico aquele que é "produzido e/ou recebido por uma pessoa física ou jurídica, no decorrer das suas atividades, qualquer que seja o suporte". Esta definição permitiu que evitássemos hierarquias simplistas entre "rascunhos" e "documentos finais", ou entre registros "artísticos" e "técnicos". Qualquer anotação, mapa, roteiro ou desenho criado por um iluminador carrega um saber-fazer específico e merece ser tratado como documento arquivístico.

Outro ponto importante foi reconhecer o tipo documental não como algo meramente individual, mas como uma conformação formal final, no caso específico, resultado das funções teatrais e dos ofícios ligados à cena. Cada documento existe para atender a necessidades coletivas e para garantir que o trabalho funcione em equipe. Na arquivologia, essa conformação final é o que nos permite entender o que é aquele documento em razão do seu tipo. O tipo documental, portanto, caracteriza coletividades porque corresponde a atividades que não estão atreladas a um indivíduo, mas sim a uma função e seu ofício:

> **As funções e os ofícios teatrais, fundamentais na análise das espécies e tipos documentais identificáveis no seio da memória documental do teatro brasileiro, revelam que, no âmbito dos documentos pessoais de artistas, originários da preparação do espetáculo, a individualidade do sujeito está expressa, em grande parte dos casos, apenas no que varia quanto às informações presentes no conteúdo de um documento. O formato, a razão da origem e o universo de assuntos dos registros de criação são aspectos de considerável estabilidade e, consequente, recorrência nos arquivos pessoais dos artistas da cena. O que quer dizer que os documentos oriundos dos processos criativos, no âmbito das artes cênicas, são representativos da ação de um artista no desempenho de uma função, de seu ofício.**[6]

Um mapa de luz ou roteiro de operação não é só a marca de uma pessoa, mas uma ferramenta de comunicação entre iluminadores, operadores, técnicos de palco e diretores. Mesmo quando há variações pessoais — como símbolos diferentes, estilos de anotação ou formas de organização — ainda há padrões que definem aquele documento como um tipo específico. Portanto, consequentemente, há uma correlação direta entre o tipo documental e as funções e ofícios que o geram e que o utilizam. Assim, a partir dos documentos é possível compreender as funções ali engendradas e, consequentemente, os ofícios então definidos pelas atividades, competências, noções e responsabilidades que os caracterizam, como afirma Carole Zavadski[7].

6 Fontana e Schmidt (2020: 435–36).
7 Zavadski (2015: 49–53).

Além da arquivologia, a pesquisa dialogou com os estudos de processo criativo ou genética da criação. Aqui, a ideia foi olhar para os documentos como rastros do pensamento-ação do artista. Assim como um caderno de notas de um dramaturgo revela seu processo de criação, os documentos de luz mostram como se constrói uma proposta de iluminação, do primeiro esboço à execução final. Eles não são só provas do resultado, mas parte ativa do desenvolvimento criativo.

> **A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso. Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista.**[8]

Esses fundamentos foram decisivos para que o projeto propusesse um olhar menos fetichista e mais crítico sobre a documentação técnica. Em vez de valorizar só os resultados finais ou os nomes consagrados, buscamos entender o trabalho coletivo e técnico como um espaço legítimo de produção de conhecimento. Esse foi também um gesto político: reconhecer o iluminador como técnico-artista ou artista-pesquisador, alguém que pensa e produz teoria a partir de sua prática. Como afirma Jorge Dubatti, esses profissionais são agentes epistêmicos, capazes de formular saberes sobre a cena a partir de suas próprias experiências: "Chamo de artista-pesquisador o artista, incluindo o técnico-artista, que produz pensamento a partir da sua práxis criadora, da sua reflexão sobre os fenômenos artísticos em geral e da docência"[9].

Por fim, a pesquisa também bebeu na fonte da história oral, especialmente para valorizar os testemunhos de quem trabalha com luz. As entrevistas não serviram só para coletar informações técnicas, mas para trazer para o centro da narrativa as vozes de profissionais muitas vezes invisibilizados. Como lembra Paul Thompson, a história oral tem a força de incluir outras vozes na história, questionando mitos e hierarquias. Nesse sentido, as conversas com iluminadores foram tanto uma estratégia metodológica quanto um compromisso político de valorização desses saberes.

> **A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. [...] Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. [...] Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos.**

8 Salles (2004: 33).
9 Dubatti (2016: 127).

Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radial do sentido social da história. [10]

3. Metodologia

A pesquisa, desde o início, constituiu-se como uma investigação que buscou olhar para a teoria e para a prática da Iluminação Cênica de forma equilibrada. Por isso, construímos um percurso metodológico que unisse entrevistas com profissionais e coleta de documentos reais usados no trabalho de iluminação cênica. Neste contexto, a presença dos profissionais de iluminação cênica como participantes ativos da pesquisa era uma premissa metodológica fundamental e, neste sentido, a primeira escolha importante foi o recorte geográfico e cultural. Queríamos captar a diversidade de práticas em diferentes contextos, por isso selecionamos três países: Brasil, Argentina e Itália. A opção por esses locais deu-se pelo reconhecimento do compartilhamento de fortes tradições de formação, circulação de espetáculos e reflexão sobre os ofícios teatrais.

Para escolher quem participar, adotamos critérios bem claros: profissionais em atividade, ligados a diferentes ofícios e funções da iluminação cênica — criadores, técnicos, operadores – em atividade em espetáculos de teatro, ópera e dança. Queríamos ouvir quem está de fato no processo, pensando e resolvendo problemas diariamente e, consequentemente produzindo e utilizando os documentos que são os objetos diretos da pesquisa. Além disso, buscamos, nos limites de tempo e recursos da pesquisa, variedade geográfica dentro dos países e atenção a diferentes gerações e linhagens de transmissão do conhecimento. O resultado foi um conjunto robusto de mais de trinta entrevistas.

No Brasil, por exemplo, conversamos com iluminadores consagrados, técnicos de instituições públicas, docentes de cursos especializados e artistas independentes. Entre eles, nomes como Aurélio de Simoni, Beto Bruel, Denilson Marques, Guilherme Bonfanti, Luiz Paulo Nenem, Marina Artuzzi, Nadia Luciani, Nadja Naira, Paulo César Medeiros, congregando diversas gerações de profissionais que trouxeram visões distintas e complementares sobre o fazer da luz. Na Itália e Argentina, por restrições de tempo e recursos, os participantes se restringiram em torno de Milão e Buenos Aires, respectivamente, ainda assim, sendo possível abranger uma amostra-

10 Thompson (1992: 44).

gem mínima em termos de diversidade geracional. No caso da Itália, os profissionais se relacionavam de formas e em níveis diferentes com os teatros *alla Scala* e *Piccolo di Milano*, com exceção (de ganho para a pesquisa), das iluminadoras Liliana Iadeluca e Alice Colla, de distintas gerações de iluminadoras italianas. No caso da Argentina, os profissionais estavam ligados em algum nível à experiência única e fundamental do curso de *Diseño de Iluminación de Espectáculos* da *Universidad Nacional de las Artes*.

As entrevistas seguiram princípios da história oral: escuta atenta, roteiros semiestruturados, espaço para a memória pessoal e para a reflexão sobre a prática. Mais do que questionários rígidos, buscamos conversas que permitissem aos iluminadores contar sua trajetória, explicar como trabalham, por que escolhem certos procedimentos e como e porque produzem e usam os documentos. As entrevistas foram gravadas em áudio ou vídeo e depois transcritas; ainda, para facilitar uma análise mais detalhada tanto individualmente quanto comparativamente, foram desenvolvidas fichas de catalogação e pré-análise individual de cada entrevistas e conjunto documental de cada profissional; além de 3 modelos de fichas comparativas, integrando documentos e entrevistas, a fim de visualizarmos cada documento citado, sua recorrência, características gerais e particulares e, por fim, possíveis compreensões de cada um, sempre acompanhado por exemplos visuais.

Em paralelo, como consequência, construímos um corpus documental a partir da coleta de materiais cedidos pelos entrevistados. Esses documentos foram classificados em duas grandes categorias principais:

- Documentos de suporte criativo: registros pessoais do processo de criação, como anotações em textos dramáticos, diários de processo, *storyboards*, desenhos e fotos de referência.

- Documentos de transmissão e registro: materiais usados para comunicar a luz a outros profissionais e garantir a montagem ou remontagem de espetáculos, como plantas/mapas de luz, roteiros de operação, roteiros de gravação e *riders* técnicos.

É importante ressaltar que essas categorias não são caixas fechadas. Muitas vezes, o mesmo documento cumpre mais de uma função, ou sua forma desenvolve-se ao longo do processo criativo, gerando um histórico documental do próprio processo, partindo de uma versão do mesmo documento que nasce para suporte do processo criativo, passa pela transmissão e termina no registro final da luz. Uma anotação informal, que serviu como instrumento de elaboração daquela luz, pode virar o roteiro

de operação final, ou uma planta técnica ou mapa de luz pode servir como espaço de experimentação criativa. Esse caráter fluido é, no nosso entendimento, uma das informações mais complexas e ricas para se compreender o que são e como ler os documentos da iluminação cênica da perspectiva da investigação e da salvaguarda arquivística.

Esta compreensão nos chamou a atenção para compreender que não podemos fetichizar o documento "bonito" ou "finalizado", destacando a enorme importância para os estudos teatrais, em seus diversos campos, que os simples rabiscos, folhas amassadas, versões parciais e digitais; reconhecendo que todo registro carrega informações valiosas sobre o fazer. Também buscamos respeitar as decisões dos profissionais sobre o que compartilhar: nem todos se sentem confortáveis em abrir documentos de projetos em andamento ou de parceiros artísticos.

Essa combinação de escuta cuidadosa e análise documental foi o coração da metodologia. Nosso objetivo não era padronizar ou julgar boas práticas, mas entender como cada profissional organiza seu trabalho, quais saberes são mobilizados e como esses saberes se transformam em documentos — que por sua vez servem para ensinar, compartilhar e perpetuar modos de fazer.

Por fim, toda essa abordagem foi pensada para subsidiar um Guia de Catalogação específico para documentos de iluminação cênica, mais do que um produto técnico, esse guia pretende servir como ponte entre artistas, pesquisadores e arquivistas, ajudando a reconhecer, preservar e valorizar esse patrimônio ainda tão invisível nos acervos brasileiros. Não sei ainda se daremos conta de realizar tal empreitada até o final da pesquisa que está em fase de conclusão, mas sabemos que a investigação não se encerrará com ela, o material coletado, tratado e analisado possui matéria para continuidade, aprofundamentos e, também, inúmeras outras pesquisas.

4. Resultados principais, até o momento

A análise do material coletado revelou uma riqueza surpreendente de formas de pensar e fazer a iluminação cênica que revelavam a potência criativa de cada profissional, porém, o que buscávamos, e encontramos, eram os traços comuns, ou seja, as características compartilhadas dos documentos que, portanto, nos revelam um pouco sobre o que é o trabalho com a iluminação e com a cena, da perspectiva da luz. Apesar das diferenças regionais, geracionais e até tecnológicas entre os profissionais entrevista-

dos, surgiram alguns temas comuns e questões estruturais que atravessam o ofício, e entendemos esses temas e questões como bases para possíveis leituras desses tipos documentais. Nesta seção, vamos destacar alguns desses resultados, sempre a partir das falas e dos documentos que os próprios iluminadores compartilharam, segundo os passos metodológicos que descrevemos rapidamente acima.

4.1. Função dos documentos: suporte criativo e registro de transmissão

Uma das primeiras constatações foi a da múltipla função dos documentos de iluminação: de um lado, eles servem como ferramenta para subsidiar o processo criativo, ajudando o artista a pensar, experimentar e elaborar a luz seja antes mesmo de montá-la ou no próprio processo de execução; de outro, funcionam como meio de transmissão de informações técnicas entre diferentes membros da equipe, garantindo a montagem e execução fiel de um projeto, inclusive em remontagens ou turnês; e neste aspecto, então, servem também de registro desta luz para arquivamento daquele projeto, principalmente considerando-se exatamente possíveis remontagens. Segundo Guerreiro, operador de luz do Ballet Guaíra, em Curitiba, há mais de 30 anos:

> **Eu guardo isso comigo, às vezes numa pasta, às vezes não cabe numa pasta, eu guardo no armário, mas está lá guardado. Quando vai montar o espetáculo de novo, pega toda a documentação, eu e a equipe técnica, meus colegas, e montamos de volta, sem a presença do iluminador seguimos o roteiro e a chance de errar é muito pequena.**[11]

Essa distinção entre as múltiplas funções não é rígida, pois vários iluminadores relataram como um mesmo documento pode nascer como rabisco experimental de suporte e virar o documento final de registro daquela luz ou daquele aspecto da luz. É emblemática disto a fala do iluminador Paulo Cesar Medeiros sobre o roteiro de iluminação e como ele pensa a luz a partir das anotações das possíveis mudanças de luz e, ao final, estas anotações, que ele chama de pré-roteiro, compõem o roteiro de operação da luz, que é um documento de registro do conjunto de atuação da luz no espetáculo:

> **É quando eu vou começar a anotar os momentos em que eu acho que a luz deve mudar ou pode mudar. É o meu pré-roteiro. E nesse pré-roteiro, pra**

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

> **mim, ele funciona como um diário de bordo. Então, por exemplo, quando eu escrevo uma deixa, do lado da deixa, eu anoto coisas que o diretor diz, coisas que eu pensei, eu anoto palavrão, eu anoto expressões adjetivas, eu anoto coisas de figurino, coisas de maquiagem, porque esse pré-roteiro vai sendo elaborado durante os ensaios. Então, se num primeiro momento eu anoto – "Marcelo senta na cadeira e olha pra frente" –, vamos dizer que isso fosse uma deixa, do lado dessa deixa eu vou anotar todas as coisas relacionadas a isso, o que eu quiser, livre. É como se fosse um diário secreto, um diário que só eu tenho acesso. E isso lá na frente vai me servir muito, são as memórias que eu tenho daquele espetáculo para gravar aquela luz, para pensar aquela luz.**

4.2. O desafio da padronização e o valor da singularidade

Apesar de ser possível identificar uma estrutura básica para os tipos documentais — como o roteiro de operação, que costuma listar deixas, cenas, efeitos; ou o mapa de luz, que espacializa e distribui equipamentos de luz neste espaço — há sempre elementos de personalização. O *light designer* Denilson Marques, de São Paulo, que é também servidor na USP, atuando no Teatro Laboratório da Escola de Comunicação e Artes e da Escola de Artes Dramáticas, afirma:

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

Esse relato evidencia o caráter autoral e íntimo de um documento que, ao mesmo tempo, precisa ser funcional para uma equipe, portanto ter elementos técnico informacionais comuns e uma conformação coletivamente reconhecida, mesmo no que diz respeito às ferramentas de produção do documento, este possui elementos importantes de pessoalidade, o que reforça a leitura de que o documento é tanto ferramenta técnica quanto espaço de reflexão criativa.

4.3. O impacto das tecnologias

Outro tema recorrente nas entrevistas foi o impacto da transição do analógico para o digital tanto na produção quanto no uso quanto nos próprios meios de produção da luz. Mas um aspecto que nos chamou a atenção inicialmente, e que dialoga com a questão crucial da multiplicidade de funções, é o apagamento do histórico de produção de um documento empreendido pelo digital. Vários profissionais relataram que, hoje, versões sucessivas de plantas e roteiros muitas vezes se perdem ou se sobrescrevem. Sobre isso, Guilherme Bonfanti, fundador e iluminador do Teatro da Vertigem[12], em São Paulo, desde 1990, e professor e coordenador do Curso de Iluminação da SP Escola de Teatro, comentou:

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

Para a pesquisa, esse dado foi revelador: a prática digital pode favorecer agilidade e precisão, mas também ameaça a memória do processo criativo, nos revelando que a prática técnica da sobreposição de versões digitais pode apagar rastros importantes para a historiografia do espetáculo.

Outro aspecto está relacionado a mudanças na própria estrutura produtiva do trabalho da luz, em alguns casos, promovendo até a necessidade de novos profissionais, como o programador de luz. Com a implementação das tecnologias digitais, os consoles de iluminação[13] atualmente são em verdade computadores com cada vez maior complexidade de programação, o que tem exigido a presença de um novo profissional na composição da equipe de trabalho da iluminação teatral especializado em programar estes equipamentos e garantir seu bom funcionamento durante a execução da luz idealizada pelo iluminador que concebeu o desenho da luz.

No que se refere especificamente à produção do documento, o aspecto de agilidade e

12 O Teatro da Vertigem é uma companhia paulista fundada em 1990, reconhecida por suas encenações experimentais e site-specific que exploram espaços não convencionais e questionam temas sociais e religiosos, constituindo-se até hoje importante referência no teatro contemporâneo brasileiro.
13 Controladores de luz, conhecidos no Brasil como "mesas de iluminação", que servem para realizar a execução da luz durante o espetáculo/evento.

precisão, que citamos, passa, portanto, a estar atrelado a um conhecimento específico de programação de software que não precisa necessariamente estar diretamente ligado ao conhecimento da iluminação. Assim, vários iluminadores descreveram a dependência de assistentes para converter ideias e desenhos manuais em arquivos digitais, que hoje não são apenas documentos de suporte criativo ou transmissão de informações, mas são também parte da própria execução da luz. Beto Bruel, iluminador desde 1960, de Curitiba-PR, por exemplo, afirma:

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

Da mesma forma, Pasquale Mari, iluminador e diretor de fotografia italiano desde 1970, afirma:

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

Esse processo cria um trabalho colaborativo próprio do nosso momento histórico que muitas vezes não aparece nos créditos formais, mas é fundamental para a documentação final.

4.4. Documentos como partitura e ato criativo

Um dos aspectos centrais que a pesquisa revelou, no que se refere ao potencial de registro do ato criativo inerente aos documentos, foram os relatos de alguns profissionais da existência de um entrelace total entre o ato criativo da luz e a produção do documento, indo além da ideia de que produzir o documento seja um ato de suporte à criação, mas ser em si já o próprio ato criativo. Para eles, por exemplo, desenhar um mapa de luz ou elaborar um roteiro não é produzir um suporte, mas é já produzir a luz, a tal ponto que Gonzalo Cordova, professor e iluminador cênico argentino desde 1980, afirma que, como professor, ele propõe o estudo do documento digital fora do

regime técnico e sim como elemento do regime estético da obra. O próprio Gonzalo, descreveu o documento digital da seguinte forma:

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

Nesse ponto da entrevista Gonzalo está falando a respeito do trabalho de elaboração do projeto digital (com a maquete virtual) da luz em processo de criação, incluindo seu processo meticuloso de elaboração da planta técnica espacial, como já destacamos. Essa visão sugere que o documento não é mero registro, mas matéria viva do processo criativo, quase como uma partitura musical — algo que contém tanto a notação final quanto o próprio pensamento do compositor enquanto música, ou, no caso, luz.

4.5. Função pedagógica dos documentos

Outro aspecto relevante foi o reconhecimento do potencial pedagógico desses materiais, perceptível tanto nas falas quanto na observação de que diversos iluminadores usam seus próprios documentos como ferramentas de ensino em oficinas e cursos. Durante uma visita de campo ao LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica/Unespar, por exemplo, observamos como os alunos aprendem a criar plantas de luz construindo seus próprios modelos, em oficina recorrente ministrada por Nadia Luciani, iluminadora de Curitiba e professora da cadeira de iluminação cênica da UNESPAR.

A pedagogia se faz não apenas pelo ensino do conteúdo técnico, mas pela transmissão de modos de pensar o trabalho: como organizar informações, como prever problemas, comunicar ideias de forma clara para toda a equipe. Para alguns entrevistados, todos ou quase todos os problemas técnicos no processo de montagem e execução de um espetáculo poderiam ser evitados pela elaboração prévia de documentação específica, como afirma Leandra Rodrigues, iluminadora argentina desde 1990 e coordenadora do curso de *Diseño de Iluminación de Espectáculos* da *Universidad Nacional de las Artes*: “Onde há um problema, é porque falta um documento. Não tenho dúvidas disso.”

4.6. O caso Guilherme Bonfanti: foco e especificidade

Entre os entrevistados brasileiros, para este texto, selecionamos Guilherme Bonfanti para indicar alguns pontos específicos. Tal escolha se dá pelo destaque no cenário

da iluminação cênica no país, como fundador e iluminador da importante companhia teatral *Teatro da Vertigem*, e por alguns aspectos de sua reflexão, como iluminador, professor e coordenador do Curso de Iluminação Cênica da SP Escola de Teatro, sobre a função e a importância da documentação.

Para Bonfanti, criar a luz envolve dialogar com a cena de modo orgânico, deixando que ela determine as soluções: "a cena, para mim, é muito importante. Eu me articulo a partir do que a cena me dá. Eu tenho muita dependência da cena". Isso também aparece na natureza dos documentos que ele produz — muitas vezes menos técnicos no início, focados em imagens, objetos de cena, referências visuais que só depois se transformam em plantas, *riders* e roteiros. Para ele, a documentação é uma extensão do pensamento cênico, não um apêndice técnico.

O iluminador do *Teatro da Vertigem* afirma que documento registra não apenas o resultado final, mas o percurso, inclusive as mudanças e experimentações do processo criativo, neste sentido, afirma a consciência de seu papel no trabalho de produção reflexiva e guarda desta documentação. Em suas palavras:

> **Eu achei que era importante deixar a minha contribuição, não achando que o meu trabalho é incrível, nada disso, mas eu achava que eu tinha que deixar uma contribuição, porque o Vertigem tem uma trajetória muito longa e com trabalhos muito relevantes, então eu achava que precisava ter alguma coisa registrada em relação à luz. Entra também nesse campo, nessa batalha de que a luz ocupe o lugar do pensamento, também. Então, aí o registro ele entra nesse sentido. E eu vou percebendo a necessidade de que esse registro seja o mais completo possível. (...). Então, eu vou tentando contemplar essas etapas. Não sei se é claro. (...). Então, entra a primeira versão de planta, depois vai e entrar a segunda versão de planta, até chegar à versão final, que é a que foi montada, que ficou. Entra roteiro, uma primeira versão de roteiro, entra uma segunda versão de roteiro, entra alguns experimentos que surgiram num dado momento.**

Bonfanti fala com clareza sobre a consciência histórica do ofício e reconhece que muitas vezes os profissionais de luz se sentem "sem espaço" ou subestimados na hierarquia teatral, e vê a produção, salvaguarda e divulgação da documentação como um gesto político a garantir que esse trabalho seja visto como pensamento. Essa fala revela uma preocupação epistemológica: não basta ter o documento final; é preciso preservar o processo para que ele possa ser estudado, ensinado e compreendido no futuro.

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

5. Conclusão

A documentação da iluminação cênica, muitas vezes invisível para o público e mesmo para parte da crítica teatral, se revela, quando olhada de perto, como um território rico de saberes, memórias e práticas. Ao longo desta pesquisa, ficou claro que mapas de luz, roteiros de operação, desenhos, anotações em textos e diários de processo não são apenas registros burocráticos ou meros auxiliares de montagem, mas vestígios vivos do pensamento artístico-técnico de quem cria a luz em cena.

As entrevistas realizadas no Brasil, Argentina e Itália mostraram tanto a diversidade de abordagens quanto a existência de necessidades comuns. Há quem trate o roteiro como um diário íntimo de criação, há quem faça da planta um espaço de invenção visual, há quem se preocupe sobretudo com a clareza para a equipe, mas em todos os casos aparece uma consciência sobre a função coletiva e pedagógica desses documentos. Eles servem para comunicar ideias, garantir segurança e precisão no trabalho em equipe, viabilizar remontagens, ensinar outros profissionais e também constituem um ato criativo potente, como tão enfaticamente afirma Gonzalo Cordova.

O estudo revelou também as tensões contemporâneas entre o analógico e o digital. A facilidade de sobrescrever versões digitais ameaça a memória dos processos criativos, ao mesmo tempo em que a tecnologia amplia possibilidades de detalhamento e compartilhamento. Profissionais como Guilherme Bonfanti enfatizaram a importância de pensar o documento como um registro do percurso, não apenas do resultado final, visão que é já claramente fundamental para pesquisadores, estudantes e artistas interessados em ler a luz da cena e a cena através da luz no próprio documento.

Por fim, finalizamos com a afirmação de que reconhecer o valor desses documentos é, em última instância, reconhecer seu potencial de ler neles a própria cena, a própria história da cena, ou seja, a própria história do teatro, pois como bem disse o professor e iluminador Aurélio de Simoni[14], "tudo informa a luz" — e a luz, por sua vez, informa o espetáculo como um todo.•

14 "Tudo informa a luz em teatro, tudo, tudo. Não tenha dúvida. O que é direção de teatro? O que é um cenário? O que é um figurino? O que é uma direção musical, uma direção de movimento, sabe?" - Fala de Aurélio de Simoni, importante iluminador do Rio de Janeiro desde 1970, durante a entrevista cedida à pesquisa.

REFERÊNCIAS

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

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

FONTANA, Fabiana Siqueira, e Clarissa Moreira dos Santos Schmidt. 2020. 'O teatro, os arquivos pessoais e os registros dos processos de criação', in *Arquivos pessoais: fronteiras*, org. por José Francisco Guelfi Campos (São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo – ARQ-SP), pp. 421–45.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. 2023. 'Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o *Vestido de Noiva* de 1943', *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 4, n.º 49: 1–28. https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24408 [acesso em 25 maio 2025].

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

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

ZAVADSKI, Carole. 2015. 'La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant', *Théâtre Public*, 217: 49–53.