



UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
VICTÓRIA BONI VON POSER

AUTONOMIA DA LUZ

Um estudo das obras de Mirella Brandi x MuepEtmo e Luiz duVa

São Paulo
2017



UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO,
ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA

AUTONOMIA DA LUZ

Um estudo das obras de Mirella Brandi x MuepEtmo e Luiz duVa

Linha de Pesquisa: Linguagens e Tecnologia

Victória Boni von Poser
(Vic von Poser)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora:
Prof. Dra. Jane de Almeida

São Paulo
2017

P855a Poser, Victória Boni Von.

Autonomia da luz: um estudo das obras de Mirella Brandi X Mueptemo e Luiz Duva / Victória Boni Von Poser.

150 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura)
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

Orientadora: Jane Mary Pereira de Almeida.

Bibliografia: f. 97-103.

1. Luz na Arte. 2. Arte contemporânea brasileira. 3. Duva, Luiz.
4. Brandi, Mirella. 5. Muepetmo (Músico). I. Almeida, Jane Mary
Pereira de. I. Título.

CDD 701.8

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

VICTÓRIA BONI VON POSER

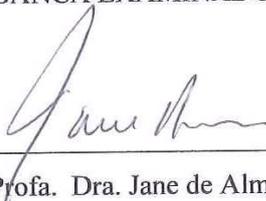
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora:

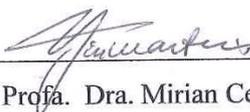
Prof. Dra. Jane de Almeida

Aprovada em 14 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Jane de Almeida
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dra. Mirian Celeste
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Marcus Bastos
A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dedico este trabalho ao meu avô **Fernando von Poser**,
Que sempre me instigou a seguir além dos limites.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria muito de agradecer a toda minha família, principalmente ao meu pai Beto e minha mãe Marta, que me criaram em um ambiente criativo e artístico, sempre me dando muito apoio e me incentivando a batalhar pelos sonhos mais malucos e enfrentar todos os desafios, muito obrigada, amo muito vocês. Agradeço a minha vó Zelinha pelo amor incondicional e ao meu tio parceiro Paulo que me inspira nos caminhos da arte. Agradeço também a minha família inglesa que me acolheu nos últimos meses, minha madrinha Cristina e meus primos Karolina, Christopher e Juliana, que mesmo sem entender direito o que eu estava fazendo e sobre o que eu estava falando, me suportaram nos momentos mais difíceis desse processo.

Agradeço aos meus melhores amigos do mundo que mesmo um pouco distante sempre acreditaram em mim, muitas vezes mais do que eu mesma. Obrigada PUC 1, Julia Tereno, Wagner Ovidio, Luiza Madu e Filipe Salvador, vocês são fantásticos e eu não poderia pedir amigos melhores. Gostaria de agradecer especialmente minha amiga companheira Natalia Contave, por ter lido e palpitado muito carinhosamente em todos meus textos neste processo e por me ajudar revisando e, principalmente, estando por perto na reta final, muito obrigada por tudo, amiga!

Agradeço muito ao meu parceiro, companheiro, melhor amigo e *Cheerleader* Alexandre Szolnoky, sou muito feliz de te ter do meu lado e compartilhar a felicidade das realizações, te amo. Muito obrigada, amor.

Agradeço aos professores e também amigos Marcus Bastos e Mirian Celeste por todas as contribuições para este trabalho e para o meu crescimento pessoal. Muito obrigada a minha amada orientadora Jane de Almeida que me acolheu no *LabCine* antes mesmo de eu saber o que era ser uma pesquisadora e me inspirou em seguir este caminho, obrigada pela confiança, apoio e parceria. Gostaria de agradecer, ainda, meu tutor da *UAL - Camberwell College* em Londres, Jonathan Kearney, que também me acompanhou nos últimos meses e me apoiou no

meu processo de autodescobrimento com a escrita. Prometo que irei continuar escrevendo cada vez mais.

Sou especialmente grata aos artistas estudados, Mirella Brandi, MuepEtmo e Luiz duVa pela inspiração artística e pessoal, pelas conversas, pela confiança e pela paciência, eu sinto que de “objeto estudado” eles se transformaram em grandes amigos e espero ter a oportunidade de trabalharmos juntos novamente.

Agradeço a todos os professores do Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura do Mackenzie, pelo conhecimento compartilhado, e a todos os funcionários que colaboraram de alguma forma para meu caminho.

Ao Programa de Pós-Graduação e à Capes pela bolsa de estudos a mim concedida, a qual possibilitou a realização dos meus estudos e deste trabalho.

E finalmente a todos que passaram pela minha vida durante este intenso processo de realização, foram alguns meses complicados e monotemáticos, então, eu agradeço a paciência, o apoio e a confiança de todos.

RESUMO

O presente trabalho parte do debate sobre a luz como uma linguagem artística autônoma na arte contemporânea e reflete sobre questões que essa autonomia propõe. Para apresentar este debate, foi feita pesquisa bibliográfica referente à luz nas artes visuais, em diferentes períodos históricos, dentro de um escopo interdisciplinar que aborda as tecnologias e as linguagens. No entanto a investigação desta dissertação tem como foco o estudo das experiências e trabalhos de artistas reconhecidos e atuantes no cenário brasileiro contemporâneo: a dupla Mirella Brandi x MuepEtmo e o artista Luiz duVa. A pesquisa aqui apresentada envolve a fortuna crítica dos artistas contemporâneos, além de entrevistas inéditas com os três artistas no decorrer do ano de 2016 e no primeiro semestre de 2017. Para demonstrar a autonomia da luz em suas obras, foi realizada uma leitura da *Trilogia das Cores (2010-2015)*, performances de luz e som da dupla Mirella Brandi x MuepEtmo que pesquisam o potencial narrativo destes elementos, assim como da instalação luminosa *Espaço Alter[ado] (2014 – 2015)* e das vivências intituladas *PULSAR (2014 – 2015)* de Luiz duVa. Nas considerações finais, o trabalho demonstra que a luz percebida e trabalhada pelos artistas tem um caráter autônomo, pois pode ser considerada como o elemento principal de suas obras. Acredita-se também que a luz em seus trabalhos propicia o debate sobre questões como narrativa, materialidade, percepção do espectador e os desafios na documentação.

Palavras-chave: Luz na arte; Arte contemporânea brasileira; Luiz Duva; Mirella Brandi; MuepEtmo

ABSTRACT

This academic work is developed from the debate of light as an artistic autonomous language in contemporary art and ponders over the questions that this autonomy proposes. To introduce this debate a bibliographical research was made concerning light in visual arts, across different historical periods, within the interdisciplinary scope in which the technologies and languages are approached. However, the investigation in this dissertation is focused on the study of the experiences and works by renowned and active artists in the contemporary Brazilian scene: the duo Mirella Brandi x MuepEtmo and the artist Luiz duVa. The research presented here involves these contemporary artist's critical fortune, along with unpublished interviews with the three artists during the year of 2016 and the first semester of 2017. To show the autonomy of light in their artworks, readings of the Trilogia das Cores (Color Trilogy 2010-2015), light and sound performances by the duo Mirella Brandi x MuepEtmo that research the narrative potential of these elements, along with the luminous installation Espaço Alter[ado] (Alter[ade] Space 2014-2015) and the live experiences PULSAR (PULSATE 2014-2015) by Luiz duVa were conducted. In the final considerations, this academic work shows that the light perceived and worked by the artists has an autonomous character, because it can be considered as the main element in their work. It is also believed that the light in their works sparks the debate on the issues such as narrative, materiality, the spectator's perception and the challenges in the documentation.

Keywords: Light in Art; Brazilian contemporary art; Luiz Duva; Mirella Brandi; MuepEtmo

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Johannes Vermeer, <i>The Milkmaid</i> (1658) Óleo sobre tela, 45,5 x 41cm	19
Figura 02	Joseph Wright of Derby, <i>An Academy by Lamplight</i> , (1769) Óleo sobre tela, 127 x 101cm	20
Figura 03	Joseph Wright of Derby, <i>Landscape with a Rainbow</i> (1794) Óleo sobre tela, 31 x 41cm	21
Figura 04	William Turner, <i>The Slave Ship</i> (1840), Óleo sobre tela, 91 x 123cm	22
Figura 05	Alfred Sisley, <i>The Dam, Loing at Saint-Mammes</i> (1881), Óleo sobre tela, 38 x 55cm	23
Figura 06	Thomas Wilfred, <i>Clavilux</i> (1922), performance com instrumento luminoso, dimensões variadas	26
Figura 07	Thomas Wilfred, <i>Clavilux Junior</i> (1930), anúncio do instrumento luminoso.	27
Figura 08	Thomas Wilfred, <i>Clavilux Junior</i> (1930), imagem gerada pelo instrumento luminoso.	27
Figura 09	László Moholy-Nagy, <i>Light Space Modulator</i> (1929 - 1930), escultura cinética, dimensões variadas	29
Figura 10	Abraham Palatnik, <i>Aparelho Cinecromático</i> (1958), escultura cinética, dimensões variadas	31
Figura 11	Otto Piene, <i>Lichtballett</i> (1961), instalação cinético luminosa, dimensões variadas	32
Figura 12	Brion Gysin, <i>The Dream Machine</i> (1958), instalação cinético luminosa, dimensões variadas	35
Figura 13	Dan Flavin, <i>Icon V</i> (1962), quadro luminoso, dimensões variadas	37
Figura 14	James Turrell, <i>Afrum I (White)</i> (1966), instalação de luz projetada, dimensões variadas	38
Figura 15	Joshua Light Show, <i>Fluid Light Show</i> (1969), performance, dimensões variadas	39
Figura 16	Olafur Eliasson, <i>The Weather Project</i> (2003), instalação de luz, dimensões variadas	41
Figura 17	Robert Henke, <i>Lumière III</i> (2017), performance, dimensões variadas	42
Figura 18	Mirella Brandi, <i>Op 1</i> (2006), performance, dimensões variadas	51
Figura 19	Mirella Brandi, <i>OP I</i> (2006), estudos, dimensões variadas	52
Figura 20	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Cinza</i> (2011), performance, dimensões variadas	59
Figura 21	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Cinza</i> (2011), Mapa de Palco e Rider técnico da performance	60
Figura 22	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Branco</i> (2012), performance, dimensões variadas	61
Figura 23	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Branco</i> (2012), performance, dimensões	62

	variadas	
Figura 24	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Branco</i> (2012), performance, dimensões variadas	62
Figura 25	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Branco</i> (2012), Mapa de Palco da Performance	63
Figura 26	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Chumbo</i> (2015), performance, dimensões variadas	64
Figura 27	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Chumbo</i> (2015), performance, dimensões variadas	64
Figura 28	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Chumbo</i> (2015), performance, dimensões variadas	65
Figura 29	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Chumbo</i> (2015), partitura de luz e som	66
Figura 30	Mirella Brandi x MuepEtmo, <i>Chumbo</i> (2015), performance, dimensões variadas	68
Figura 31	Luiz duVa, <i>Preto sobre Preto</i> (2008/2009), instalação artística, dimensões variadas.	73
Figura 32	Luiz duVa, <i>Preto sobre Preto</i> (2008/2009), frames do vídeo	73
Figura 33	Luiz duVa, <i>Retratos in Motion: O beijo</i> (2005), instalação artística, dimensões variadas	75
Figura 34	Luiz duVa, <i>Montanha Iluminada</i> (2014), instalação luminosa, dimensões variadas	79
Figura 35	Luiz duVa, <i>Seres da escuridão iluminada</i> (2014), instalação luminosa, dimensões variadas	80
Figura 36	Luiz duVa, <i>Tronco Iluminado</i> (2014), instalação luminosa, dimensões variadas	81
Figura 37	Luiz duVa, <i>Espaço Alter[ado]_v 1</i> (2014), instalação luminosa, dimensões variadas	82
Figura 38	Luiz duVa, <i>Espaço Alter[ado]_v2</i> (2014), instalação luminosa, dimensões variadas	83
Figura 39	Luiz duVa, <i>Espaço Alter[ado]_v2</i> (2014), montagem da instalação luminosa	84
Figura 40	Luiz duVa, <i>Espaço Alter[ado]_v2</i> (2014), montagem da instalação luminosa	85
Figura 41	Luiz duVa, <i>Espaço Alter[ado]_v 2</i> (2014), estudo do artista para a instalação luminosa	86
Figura 42	Luiz duVa, <i>Pulsar</i> (2015), vivência, dimensões variadas	87
Figura 43	Vic von Poser, <i>Espaço Alterado de Luiz duVa</i> (2014), materiais mistos sobre papel, 10 x 15cm	90

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO 1: Em busca de uma Autonomia da Luz	16
1. 1 A Luz representada	18
1. 2 A Luz Movimentada.....	24
1. 3 A Luz Espacializada	35
CAPÍTULO 2: A Luz de Mirella Brandi x MuepEtmo	43
2.1 A Luz Cênica	44
2.2 A Luz Performática	50
2.3 A Luz Narrativa	53
2.4 A Trilogia das Cores	58
2.4.1 Cinza	59
2.4.2 Branco	60
2.4.3 Chumbo	63
CAPÍTULO 3: A Luz de Luiz duVa	69
3.1 Escultura de Luz Digital	70
3.2 A Luz Piscante	74
3.3 Espaço Alter[ado] e PULSAR	83
3.3.1 Flocos de Luz	83
3.3.2 A Luz Vivenciada	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A Autonomia da Luz	92
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	104
Anexo A: Entrevista #1 Mirella Brandi x MuepEtmo - 11/04/2016	104
Anexo B: Entrevista #2 Mirella Brandi x MuepEtmo - 04/11/2016.....	116
Anexo C: Entrevista #3 Mirella Brandi (via e-mail) - 16/04/2017	130
Anexo D: Relato da autora aos artistas - 12/10/2015	137
Anexo E: Entrevista #1 Luiz duVa - 12/04/2016	139
Anexo F: Entrevista #2 Luiz duVa - 08/12/2016	145

CONSIDERAÇÕES INICIAS

Todos pensam que sabem o que é a luz. Eu passei toda minha vida tentando descobrir o que é a luz e eu ainda não sei¹
(Albert Einstein abud WEIBEL, p. 26, 2006 traduções nossa)

A Luz é facilmente reconhecida como um fenômeno onipresente e vital para a humanidade. Diferente de outros animais, nós, humanos, somos portadores de um sistema visual altamente desenvolvido, portanto, percebemos nosso entorno a partir da luz que é refletida, recebida pelos nossos olhos e decodificada pelo nosso cérebro. Assim, a luz se torna o principal elemento para nossa interação com o mundo, nos transformando naturalmente em criaturas diurnas. A descoberta do fogo possibilitou aos homens primitivos, além da proteção de ameaças noturnas e cozinhar seus alimentos, a iluminação para que ficassem acordados por mais horas durante o período noturno. No decorrer dos séculos, várias formas da manipulação do fogo para iluminação foram desenvolvidas, por exemplo: tochas, velas e lampiões. Mas só a partir do século XV, os avanços luminosos se consolidaram com invenção dos lampiões a gás. Segundo o pesquisador e curador alemão Peter Weibel, isso resultou na vitória triunfante sob a escuridão da noite, o que significou o controle da luz em lugares públicos e privados (WEIBEL, 2006). O século XIX ainda apresentou um passo além, com a iluminação elétrica, uma possibilidade de uso e manipulação da luz artificial com segurança.

Indiscutível ressaltar que a luz também exerce o poder de modificar sutilmente as percepções dos lugares e ambientes. A luz natural de um dia nublado é muito diferente da luz de um dia ensolarado, podendo influenciar a nossa percepção e até emoções. Como o pesquisador e teórico de arte Rudolph Arnheim afirma,

Sem luz os olhos não podem observar nem formas, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas a luz é mais do que apenas a causa física do que vemos. Mesmo psicologicamente ela continua sendo uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivamente venerada, celebrada e solicitada nas cerimônias religiosas. Para o homem e para todos os animais diurnos, é o pré-requisito para a maioria das atividades. (ARNHEIM, 1980, p. 293)

O elemento luz se tornou fascinante para inúmeros pesquisadores, cientistas e artistas que a estudaram ao longo da história, esses chegaram a diferentes conceitos e conclusões. O

¹“Everyone thinks they know what light is. I have spent my life trying to find out what light is, and I still do not know” (Albert Einstein abud WEIBEL, p. 26, 2006)

reconhecimento da luz como material próprio, proveniente de linguagem artística, ou seja, a luz autônoma, não é frequente, pois ela é geralmente associada como um elemento secundário necessário para destacar outros aspectos artísticos, ou em prol da construção narrativa e/ou imagética. Um exemplo está em espetáculos teatrais em que a luz é frequentemente usada como um elemento a favor do texto, da narrativa, do objeto, da atuação ou a favor de outros elementos de composição. Outro exemplo é na fotografia, ou no cinema, que são consideradas “artes da luz” (WEIBEL, 2006 p.27), em que segundo o pesquisador Arlindo Machado, mesmo por serem concebidas inicialmente com dispositivos óticos, atualmente com projetores e câmeras digitais de alta tecnologia, a luz é comumente utilizada como uma ferramenta para captura e projeção das imagens (MACHADO, 1997 p. 13).

Porém, como será abordado ao longo dessa dissertação, no decorrer da história da arte – principalmente no contexto da arte contemporânea – a luz passou de ser entendida e retratada em pinturas, para ser usada como elemento artístico principal, pelo uso direto da luz artificial elétrica na criação artística. Nos movimentos artísticos específicos estudados para este presente trabalho, será visto que principalmente a partir do século XX, a luz tem se tornado um elemento autônomo para a composição de obras de arte. Utilizando desde lâmpadas e neon, luz emitida, e objetos de luz em instalações e performances. A luz passou de mero elemento e ferramenta, para se tornar o foco principal da criação artística, levando a sua autonomia, ou seja, a sua libertação de ter que estar atrelada a qualquer outra coisa para existir. Devido ao avanço das tecnologias disponíveis referentes à luz artificial que facilitaram a sua manipulação e possibilitaram o aprofundamento de pesquisas com a luz autônoma, foram expandidos os meios de se trabalhar e interagir com ela.

A luz se encontra no caminho da consciência material e linguagem. Pensando dentro desta perspectiva é que esta pesquisa quer avaliar trabalhos de artistas contemporâneos para, a partir deles, compreender os diversos usos da luz, seus propósitos e intenções – além do contexto de seu uso.

Portanto, este trabalho de dissertação apresenta a luz autônoma, como uma linguagem artística que está ganhando cada vez mais relevância. Para melhor adentrar no assunto foi escolhido estudar o trabalho de artistas brasileiros contemporâneos que estão pesquisando e trabalhando diretamente com esta temática, a dupla Mirella Brandi x MuepEtmo e o artista Luiz duVa. Esta pesquisa foi elaborada a partir de entrevistas inéditas a respeito dos questionamentos e percepções dos artistas sobre seus trabalhos e suas relações com a luz. Por ser um tema pouco explorado podemos considerar que a presente pesquisa não pretende esgotar o assunto ou determinar a sua história, já que ela está se desenvolvendo no momento

presente. Com isso, pretende-se, então, criar um registro desse momento por meio das palavras dos próprios artistas, visando, assim, criar material de referência para futuras pesquisas, já que agora temos estas entrevistas como documento do nosso momento contemporâneo.

Desta forma, a presente dissertação é organizada em três capítulos: o primeiro capítulo é destinado à luz na arte e a construção de sua percepção autônoma. A partir de uma pesquisa bibliográfica, este capítulo apresenta um breve histórico do uso da luz na arte, assim como uma reflexão teórica da luz como linguagem artística principal. O segundo capítulo se inicia com as teorias cromáticas de Newton, Goethe e o pesquisador alemão Wilhelm Ostwald, seguindo para o início da pesquisa artística envolvendo o elemento luz. A luz representada por meio das cores nas pinturas a partir da Renascença até o Impressionismo, apresentando como exemplo artistas consagrados como Johannes Vermeer (1632-1675), Joseph Wright of Derby (1734-1797), William Turner (1775-1851) e Alfred Sisley (1839-1899). A segunda parte do capítulo 2, intitulado 'A Luz Movimentada', foca no início do século XX e nos experimentos possibilitados pela luz elétrica, principalmente de objetos em movimento emissores ou reletores de luz. Este capítulo apresenta trabalhos como o Clavilux de Thomas Wilfred (1889-1968), os experimentos da escola de Bauhaus por László Moholy-Nagy (1895-1946), Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) e Kurt Schwertfeger (1897-1966), seguindo para o contexto brasileiro com os aparelhos cinecromáticos de Abraham Palatnik, (1928). O processo continua com o grupo *ZERO*, destacando, principalmente, os artistas Heinz Mack (1931), Otto Piene (1928-2014) e, por fim, o grupo francês *GRAV*, representado por François Morellet (1926-2016) e Julio Le Parc (1928). Brion Gysin (1916-1986) representa o contexto da América do Norte. A terceira parte expressa ainda no primeiro capítulo é definida pelo interesse dos artistas posteriores na luz integrada no espaço (luz especializada), aqui o minimalismo é representado pelos trabalhos de artistas como Dan Flavin (1933-1996), e posteriormente, o *Light and Space Movement* no oeste estadunidense, representado por Robert Irwin (1928), Bruce Nauman (1941) e James Turrell (1943) entre outros. Muitos dos artistas do *Light and Space Movement* continuam produzindo com a luz até hoje. O capítulo 1 é concluído referenciando o século XXI e os trabalhos decorrentes do avanço da tecnologia digital que possibilitam a maior e mais sofisticada manipulação da luz, são citados artistas como Olafur Eliasson (1967), Antony McCall (1946) e finaliza com as performances com *laser* de Robert Henke (1969).

O Capítulo 2 apresenta as pesquisas da dupla Mirella Brandi x MuepEtmo com a luz e o som em performances ao vivo. Para contextualizar a proposta, o capítulo apresenta pesquisa

bibliográfica breve sobre o histórico a respeito da luz cênica e segue para o histórico dos artistas. Através de duas entrevistas presenciais ocorridas em abril e novembro de 2016, e uma por e-mail em abril de 2017, os artistas contam como partiram da luz cênica e da música tradicional para o descobrimento do potencial artístico e narrativo de performances com apenas luz e som. A segunda parte do capítulo é destinada para a análise das três performances ao vivo que compõe a Trilogia das Cores (2012 – 2015), e o capítulo é finalizado com a questão levantada pelos artistas a respeito do registro deste tipo de trabalho.

O Capítulo 3 é voltado para o artista Luiz duVa. Por meio de duas entrevistas presenciais ocorridas em abril e dezembro de 2016, a sua história com a luz é relatada, partindo de seus trabalhos com o vídeo. Especialmente partir de 2014, o artista começa a fazer experimentos sobre materialidade, imaterialidade com luz emitida e refletida, seu maior questionamento está na relação da luz com o espectador. As obras analisadas são as instalações artísticas *Espaço Alter[ado]* (v_1, v_2, v_3 - 2014 – 2015) e as vivências *PULSAR* (v_1, v_2, v_3, v_4 - 2014 – 2015). Esse capítulo também é finalizado com o entendimento do artista a respeito do registro do trabalho.

Em anexo estão incluídas as transcrições das entrevistas inéditas e um breve relato da autora desta dissertação, dado aos artistas Mirella Brandi x MuepEtmo depois de presenciar suas performances.

Até o momento final deste trabalho não foi encontrado nenhum trabalho histórico e teórico em português que trate a luz como linguagem artística principal ou organize obras e artistas em torno da “luz” no Brasil, como foi feito no exterior com o trabalho: *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, de Peter Weibel e Gregor Jansen. Essa obra (que é composta por artigos escritos por diversos autores) foi a principal referência para a realização desta pesquisa. Com ela se obteve um panorama do uso da luz na arte, além de permitir a compreensão de muitos aspectos técnicos sobre como a luz funciona, e de como é a nossa percepção sobre ela.

CAPÍTULO 1: Em busca de uma Autonomia da Luz

Neste capítulo será realizado um breve panorama histórico do uso da luz na arte, principalmente a partir do século XX, para que possa ser contextualizado o trabalho dos artistas analisados nos capítulos 2 e 3.

A arte tradicional, por se tratar do campo do visual, sempre esteve ligada ao universo da luz. Mas, o seu reconhecimento como elemento autônomo que dita uma linguagem própria não é frequente no decorrer da história da arte. A luz é geralmente interpretada como um elemento secundário, necessário para destacar outros aspectos artísticos como objetos, textos, em prol de atuações ou de outros elementos de composição. Segundo os curados artísticos e pesquisadores Louise Lippincott e Andreas Bluhm, a luz não mudou com o passar dos anos, mas, sim, a sua percepção como possível matéria, sua intensão de uso e suas diferentes funções poéticas e estéticas evoluíram e se modificaram. Isto também foi resultado dos avanços tecnológicos, que possibilitaram melhor entendimento, além de controle e manipulação, da luz natural e posteriormente da luz artificial. (BLUHM e LIPPINCOTT, 2000)

Por volta do Século X, na Idade Média, já havia tentativas de manipulação e controle da luz natural, principalmente na arte gótica europeia. A historiadora da arte estadunidense Carol Strickland afirma que com o uso de metais brilhantes, vidros e pedras semitransparentes, a luz natural era ressaltada representando a “luz divina”. Com o desenvolvimento da arquitetura e da engenharia foram construídas enormes catedrais com grandes janelas e vitrais que se utilizavam da incidência da luz natural para projetar no interior das edificações. Formas e cores exaltam o ambiente, além de ressaltar em detalhes da arquitetura, como por exemplo: a catedral de Notre Dame (1163) em Paris e a Catedral dos Burgos (1221) na Espanha. (STRICKLAND, 2004). Neste sentido, o pesquisador e premiado designer de luz Yaron Abulafia completa que na idade média a luz era essencialmente entendida por sua alegoria da manifestação do divino, na pintura, a luz, também apresentava este mesmo propósito, quanto mais clara e iluminada a imagem, maior a sua importância e santidade. (ABULAFIA, 2015).

Antes de seguir para o desenvolvimento da percepção da luz nas artes em uma direção oposta à conotação religiosa, é interessante comentar brevemente sobre as teorias cromáticas, que caminharam em paralelo aos avanços artísticos. Dentre outros, três teóricos de tempos e locais diferentes apresentam teorias relevantes a respeito dos avanços perceptivos da luz autônoma e possível de ser representada através das cores.

O primeiro, o físico Isaac Newton (1643- 1727), comprovou por meio de razões e experimentos empíricos que as combinações de todos os espectros cromáticos resultam na luz branca. O físico descreveu suas experiências com a desmembração da luz através de um prisma em sua publicação *Opticks* (1704). Como afirma o pesquisador e historiador da arte Sean Cubbit, Newton destrincha o caráter divino atrelado a luz em fenômenos naturais como o arco-íris, assim, a luz deixa de ser alegoria e passa a ter identidade própria. (CUBBIT, 2014). No prefácio da publicação *The Principia* (1687), Newton descreve sua hipótese de percepção do mundo por meio da razão:

Eu ofereço este trabalho como os princípios matemáticos da filosofia, pois toda a carga da filosofia parece consistir nisso - a partir dos fenômenos do movimento para investigar as forças da natureza, e depois dessas forças para demonstrar outros fenômenos (NEWTON *apud* CUBBIT, 2014, p.122 tradução nossa)².

O segundo é o escritor e pesquisador alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). O autor contestou a pura matematização e redução materialista Newtoniana que excluía o observador dos processos naturais, no livro *A Teoria das Cores* publicado originalmente em 1810, apresenta o apelo para uma “ciência moral da luz”, determinado a retomar os mistérios das coisas, Wolfgang von Goethe afirma que a luz é uma forma de comunicação entre o mundo e o olho. A teoria defende que o sistema visual humano não é apenas receptor, mas também, produtor de luz, o olho é mais que uma tabula rasa na qual o material que vem do mundo se insere, a sensação ótica e tem participação ativa na geração da visão. “Ver” não é questão de se submeter ao que é apresentado pelo mundo, mas, sim, participação ativa em sua construção. “Os olhos não enxergam formas, na medida em que a sombra, a luz e a cor se juntam eles constituem objetos ou partes de objetos que nossa visão distingue. É a partir destes três, luz, sombra e cor, construímos o mundo visível” (GOETHE *abut* CUBBIT, 2014 p. 126 tradução nossa).³

Todavia, o terceiro, o químico alemão Wilhelm Ostwald (1853 – 1932) em seu livro *Natural Philosophy* (1905) apresenta a teoria que entende a luz como energia, em sua teoria, a central ideia é a de que tudo o que vemos é energia radiante, que dispara mudanças químicas

² “I offer this work as the mathematical principles of philosophy, for the whole burden of philosophy seems to consist in this – from the phenomena of motion to investigate the forces of nature, and then from these forces to demonstrate other phenomena” (NEWTON *apud* CUBBIT, 2014 p. 122)

³ “the eyes sees no form, inasmuch as light shades and colour together constitute that which to our vision distinguishes objects from objects, and parts of an object from each other. From these three, light shade and colour, we construct the visible world” (GOETHE *abut* CUBBIT, 2014 p. 126)

em nossa córnea e faz com que nós a sentirmos e a percebemos como luz. Para os pintores da época, as cores eram o material central que poderia ser usado para representar a luz, perceber a cor como também forma de energia radiante, emissora de ondas eletromagnéticas, tornou fácil para os artistas o uso da tinta e cores certas para a representação da luz. Como luz é energia e ondas eletromagnéticas, a cor se tornou um fenômeno da luz.

1. 1 A Luz representada

Durante a Renascença, a luz foi “libertada” da conotação divina-religiosa e passou a ser representada de forma natural, além de ser usada em diferentes contextos como: festas, espetáculos e festivais celebram a vida que ressurge após a escuridão (ABULAFIA, 2015). No contexto artístico, a arte historiadora estadunidense Anna Wagner afirma que, na maioria dos casos, a luz foi usada como forma de veículo emotivo, ou seja, seus facho criam perspectivas ópticas que transmitem a sensação de dar vida às esculturas e superfícies, ainda, imprimem dramaticidade às pinturas. Desta forma, o uso da luz e da sombra geraram atmosferas para todas as expressões artísticas. Neste momento a função central da luz estava em auxiliar, em criar a ilusão de profundidade e tentar transmitir a percepção de passagem de tempo (WAGNER, 2013). Ainda neste contexto, os artistas representavam a luz natural em suas pinturas por meio das cores, para buscar maior naturalismo nas obras. Inicia-se, então, a estreita conexão da ciência empírica e os estudos das artes. Podemos deste momento destacar o trabalho de Leonardo da Vinci (1452- 1519).

Mais tarde, no século XVII, no contexto do Barroco, artistas alcançaram um efeito dramático de luz e sombra com as técnicas conhecidas como *chiaroscuro*, que ao contrastar partes claras e escuras intensificou a sensação de movimento nas obras (ABULAFIA, 2015). Este recurso de modelagem de formas, contrapondo os níveis luminosos, apresenta a ilusão de tridimensionalidade, a luz não é mais apresentada nas obras de arte representando a iluminação natural apenas em função do realismo ou do sentimentalismo, mas, sim, representa a luz projetada para guiar o olhar do observador até o acontecimento principal da obra. O historiador da arte Ernest Gombritch completa que a luz neste momento começa a ser usada como ferramenta para a construção da narrativa, na intenção do artista (GOMBRITCH, 1993).

Desta época, muitos artistas foram estudados pelo uso da luz em suas pinturas, dentre eles, os holandeses Rembrandt (1606-1669) e Johannes Vermeer (1632-1675). Vermeer aplicava seu grande domínio de luz usando técnicas que representavam a vibração e textura

em pinturas com temáticas cotidianas e realistas, por exemplo, a pintura ‘The Milkmaid’ (1658) (Figura 01), a luz aparenta irradiar pela sala definindo o verdadeiro tema de seus quadros: a luz, que é quase palpável, passeia pela superfície da imagem guiando o olhar do espectador (STRICKLAND, 2004).



Figura 01- Johannes Vermeer, *The Milkmaid* (1658)⁴ Óleo sobre tela, 45,5 x 41cm

Neste período artístico, a luz representava grande importância na produção dos pintores. Como evidenciado pelo artista plástico britânico David Hockney no documentário *O Conhecimento Secreto* (2001), Vermeer e seus contemporâneos utilizaram-se da câmera escura e de outros aparatos constituídos por lentes e espelhos como base para projetar as cenas no canvas, que eram usadas como referência para a pintura. Nesta época, é provável que os artistas estivessem mais preocupados em retratar e utilizar a luz como simbolismo da dualidade de claro e escuro em função da mimetização da natureza, do que usar a luz própria como foco das experiências artísticas.

Ao seguir para o final do século XVIII e o início do século XIX, no Romantismo, pode-se perceber a luz trabalhada de forma inovadora, tornando-se um dos principais temas de composição das obras. Segundo o curador e historiador austríaco Peter Weibel, a luz

⁴ Local atual da obra: museu Rijksmuseum em Amsterdam, Holanda. Imagem disponível no link: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_(Vermeer)) , ultimo acesso 31/05/2017 as 00:04

passou a ser representada naturalmente através das cores, como é visível nas pinturas a óleo do artista britânico Joseph Wright of Derby (1734-1797). Wright of Derby é considerado por Weibel um dos primeiros a trabalhar a representação da luz artificial optando por pintar pessoas ao redor de uma fonte de luz artificial, podendo ser luz de velas ou lampiões (WEIBEL, 2006). Estas fontes de luz eram geralmente quentes, e a instabilidade limitava o tipo de trabalho, os detalhes geralmente se perdiam nas sombras, as cores se alteravam e a arquitetura do fundo desaparecia com a escuridão, além da luz e sombra modelar os objetos (BLUHM e LIPPINCOTT, 2000). Wright of Derby explorou muitos destes efeitos em pinturas, especialmente, em *Academy by Lamplight* (1769) (Figura 02). Ainda que, na grande maioria dos trabalhos a fonte de luz artificial não seja representada, a simulação da luz que ilumina as personagens em ambientes envolventes e intimistas, muitas vezes, está ligada à temas científicos de descobertas e transmissão de conhecimento, a luz, desta maneira, simboliza os avanços da época (WEIBEL, 2006).

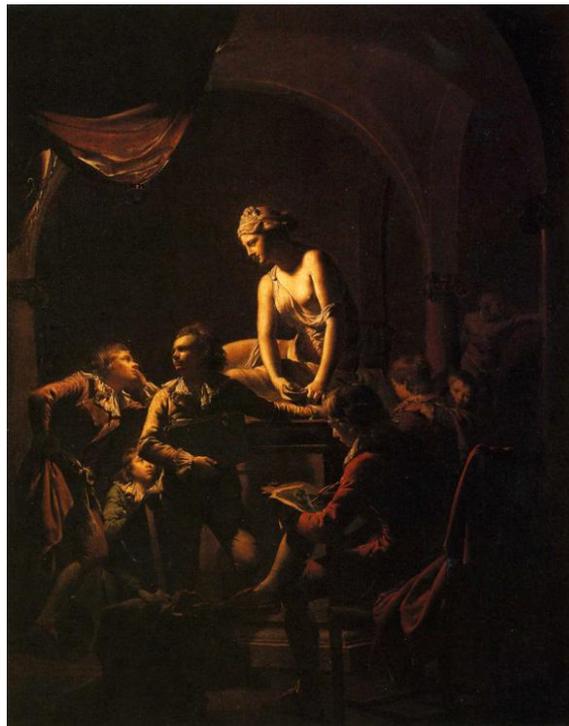


Figura 02- Joseph Wright of Derby, *An Academy by Lamplight*, (1769)⁵ Óleo sobre tela, 127 x 101cm

Com o passar dos anos, o trabalho de Wright of Derby evoluiu para as pesquisas que envolvem representações da luz em paisagens naturais, principalmente de fenômenos como o

⁵ Local atual da obra: Yale Center for British Art, Coleção Paul Mellon em New Haven, USA. imagem disponível no link: <https://www.wikiart.org/en/joseph-wright/an-academy-by-lamplight>, último acesso 31/05/2017 as 00:01

arco-íris. Podemos usar como exemplo deste momento a pintura *Landscape with a Rainbow* (1794) (Figura 03).



Figura 03- Joseph Wright of Derby, *Landscape with a Rainbow* (1794)⁶ Óleo sobre tela, 31 x 41cm

A prática de pintura ao ar livre e a observação da luz natural de Derby influenciou artistas posteriores, como os britânicos William Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837) que aprofundaram as pesquisas na representação da luz natural. William Turner tomou a luz, ou melhor, a cor da luz como objeto quase exclusivo em seu trabalho. A partir dos passos da teoria tri-cromática do físico britânico Thomas Young (1773 - 1829), que após desenvolver experimentos com sobreposição de luzes coloridas em 1802, provou que todas as cores do espectro visível podiam ser representadas com a soma das três cores primárias: o vermelho, azul e amarelo. Segundo a descoberta, a união da tríade de cores era o componente primordial da luz branca. (WEIBEL, 2006). Turner se apropriou deste conceito e o exercitou na representação da luz natural, como pode ser constatada na pintura a óleo *The Slave Ship* (1840) (Figura 04).

⁶ Local atual da obra: Derby Art Gallery em Derby, UK. imagem disponível no link: <https://www.wikiart.org/en/joseph-wright/landscape-with-a-rainbow-1794> , ultimo acesso 31/05/2017 as 00:00

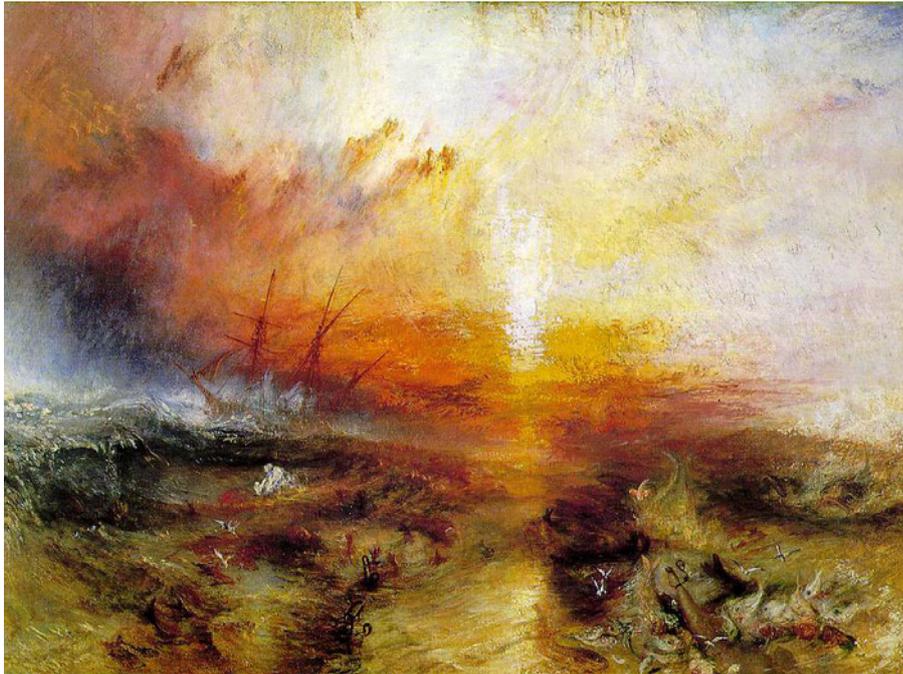


Figura 04- William Turner, *The Slave Ship* (1840)⁷, Óleo sobre tela, 91 x 123cm

Ainda no século XIX, podemos observar o início de um olhar diferenciado sobre a luz como o elemento plástico, com o movimento Impressionista. O qual se separou radicalmente da tradição estabelecida anteriormente, e conseqüentemente rejeita a perspectiva e a composição equilibrada. Os impressionistas representavam sensações visuais imediatas através da cor e da luz. O objetivo principal deste movimento estava na apresentação da impressão das percepções sensoriais do artista, demonstrando a cor de um objeto em constante mudança de acordo com os efeitos da luz, do reflexo ou do clima sobre a sua superfície. Para representar as qualidades voláteis da luz, eles criaram estilos de pinceladas distintas, curtas e cortadas (STRICKLAND, 2004).

Dentre os artistas, quem mais se destacou ao trabalhar com a luz foi o francês radicado na Inglaterra Alfred Sisley (1839-1899). Em suas pinturas, principalmente em *The Dam, Loing at Saint-Mammes* (1881) (Figura 05), ele apresentou a luz do sol dividida em raios. Com o costume de pintar ao ar livre na luz do dia, o artista pesquisou como a luz natural modificava as pinturas. Sisley, diferente de outros impressionistas, se apoiou nas cores ao invés da gradação de sombras para sugerir formas e luz. A representação e o comportamento

⁷ Local atual da obra: Museum of Fine Arts em Boston, USA. imagem disponível no link: <http://arthistoryproject.com/artists/joseph-mallord-william-turner/the-slave-ship/>, ultimo acesso em 30/05/2017 as 23:59

da luz são temas muito importantes nas pinturas impressionistas, fato este que certamente tenha sido adquirido pelas influências das pesquisas científicas da época, mas os métodos mostram que os artistas se apoiavam majoritariamente em suas próprias observações e no conhecimento empírico de técnicas de pintura (BLUHM e LIPPINCOTT, 2000). O projeto impressionista se voltou para a representação da sensação, de que a paisagem fosse apresentada de forma que mais se aproximaria da realidade.



Figura 05- Alfred Sisley, *The Dam, Loing at Saint-Mammes* (1881)⁸, Óleo sobre tela, 38 x 55cm

O artista mais conhecido desse período é, provavelmente, Claude Monet (1840-1926) que, pesquisando intensamente a luz solar refletida nos seres humanos e na natureza, ficou entusiasmado pela pintura ao ar livre, que lhe permitia recriar os efeitos da luz do Sol diretamente na natureza. A ideia de Monet era de que o objeto, a natureza, ou o motivo muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sob o Sol, ou quando o vento quebra o reflexo na água (GOMBRICH, 1993). Neste momento podemos destacar outros artistas como Renoir (1841-1919) e os pontilistas Georges Seurat (1859-1919) e Camille Pissarro (1830-1903) que também se preocupavam com questões referentes à luz e à percepção.

Como Peter Weibel afirma, nos séculos seguintes, principalmente após a segunda

⁸ Local atual da obra: Coleção Particular, imagem disponível no link: <https://www.wikiart.org/en/alfred-sisley/the-dam-loing-canal-at-saint-mammes-1884>, último acesso: 30/05/2017 as 23:56

revolução industrial e os avanços da luz elétrica, a tendência das pinturas que antes representavam a luz através das cores foram substituídas pelo uso da própria luz.

Na era da revolução industrial, o quadro se tornou uma tela. Uma pintura representava a luz, uma tela recebe a luz e a irradia. A luz já não era mais capturada, mas difundida. As obras se tornaram os geradores ou emissores da luz real⁹ (WEIBEL, 2006 p.87 tradução nossa)

1.2 A Luz Movimentada

Percebe-se a tendência para a autonomia da luz na arte no começo do século XX. Como enfatizado pelas pinturas anteriormente citadas, o foco principal estava na representação da luz através das cores, nos materiais que substituíam e mimetizavam a luz natural. Com a chegada da luz artificial na arte, foram explorados esculturas, construções e elementos artificiais “livres” dos padrões anteriores (WEIBEL, 2006).

A cor não representa mais a luz, já que a própria luz toma o lugar direto da cor. A equação da cor e da luz nas pinturas significa que o momento em que a cor é liberada da escravidão para a representação figurativa, pode ser identificado com a luz. A cor pura forma a pré-condição da luz pura. A autonomia da cor também determina os passos fundamentais em direção à independência da luz. A luz se torna um meio independente, um meio e um material.¹⁰ (WEIBEL, 2006 p. 95 tradução nossa)

Neste momento, a fotografia, considerada por Weibel como a “imagem da luz”, foi apontada como a primeira tecnologia que questionou radicalmente o papel histórico da imagem. Em comparação com o uso da luz pelos artistas nos séculos, o teórico de arte e psicólogo alemão Rudolf Arheim acentua que a motivação para a representação da luz estava

⁹ In the age of the industrial revolution, the Picture became a screen. A picture represents light, a screen receives light and radiates it. Light was no longer captured but diffused. The artworks became the generator or emitter of real light (WEIBEL, 2006 p.87)

¹⁰ Color no longer represents light, as light itself takes the direct place of color. The equation of color and light in paintings means that the moment when color is liberated from thralldom to figurative representation, it can be identified with light. Pure color forms the precondition of pure light. The autonomy of color also spells the forts step towards the independence of light. Light becomes an independent means, a medium and a material. (WEIBEL, 2006 p. 95)

relacionada à luz metafórica, enquanto a partir do século XX, os artistas começaram a percebê-la como elemento autônomo.

Mesmo os artistas têm se ligado muito mais com as criaturas da luz e das sombras do que com a luz própria. Sob condições culturais especiais a luz entra em cena na arte como um grande ativo, e pode-se dizer que somente nossa própria época gerou experiências artísticas que tratem unicamente do jogo luz e sombra descorporificada. (ARNHEIM, 1980 p.293)

Nas décadas seguintes, ao se relacionarem com novos materiais, tecnologias e novas mídias, como filme e fotografia, artistas iniciaram o desenvolvimento de trabalhos com fontes de luz real. Desta forma, foi substituída a representação luminosa pela própria luz. A transformação da representação da luz para o uso real dela própria foi antecipada e suportada pela mudança da compreensão sobre o movimento físico (no Futurismo e Cubismo) e para a exposição de movimento em si (Construtivismo e Arte Cinética). O fato tirou o foco das estratégias de representação pictórica e passou para a introdução de materiais e objetos utilitários reais. Esta foi a mudança decisiva que serviu de base para a arte da luz como um gênero artístico independente.

Além das fotografias e filmes abstratos de Avant-Garde, segundo os teóricos Peter Weibel e Gregor Jansen, a fonte inicial da arte feita com luz no século XX foram as *assemblages*. A partir de 1915, o Cubismo na França e o Construtivismo na Rússia começaram a introduzir novos materiais para as pinturas, como: papel; madeira, borracha, metal, alumínio, vidro, acrílico e espelhos. Assim, um novo gênero de pinturas com materiais emergiu, pois quando iluminados, esses já produziam reflexos luminosos. (WEIBEL, JANSEN, 2006). O historiador francês Frank Popper complementa que outro grande avanço nos trabalhos desse tipo esta relacionado com a inserção de movimentos nas luzes. A Arte Cinética luminosa conhecida como uma vertente da Arte Cinética, pode ser derivada de três fontes diferentes: por emissores de luz colorida; pela fotografia ou filme; e por projetos teatrais. A convergência destas 3 fontes guiou essa pratica de uso da luz na década de 1920. (POPPER , 2006)

No início do século XX, as atividades e experiências com as luzes em movimento aconteceram em diferentes lugares e de diferentes formas. Em 1916, o artista dinamarquês Thomas Wilfred (1889- 1968), após mudar-se para os Estados Unidos, estabilizou seu trabalho em esculturas cinético luminosa, essas experiências ele denominou como *Lumia*. Em

1919 o artista iniciou a construção de seu primeiro instrumento de luz cinética chamado de *Clavilux* (1919) (Figura 06). Considerado por Popper como um “Órgão de Luz”, o objeto consistia em um grande piano, o teclado tinha 5 teclas que controlavam as cores, os 6 *spots* de luz principal e os vários grupos de *spots* secundários que refletiam em uma parede. Tratava-se de um instrumento de composição que ao invés de gerar estímulos sonoros gerava estímulos visuais luminosos. (POPPER, 2006) O *Clavilux* ficou completo em 1921 e seu primeiro “concerto” aconteceu em janeiro de 1922, no decorrer do tempo, em 1930, o artista criou uma serie de *Clavilux Junior* (Figura 07 e 08), uma versão menor e portátil do órgão que poderiam ser comprados e utilizados em casa, os instrumentos foram vendidos e instalados pela região de Nova Iorque.

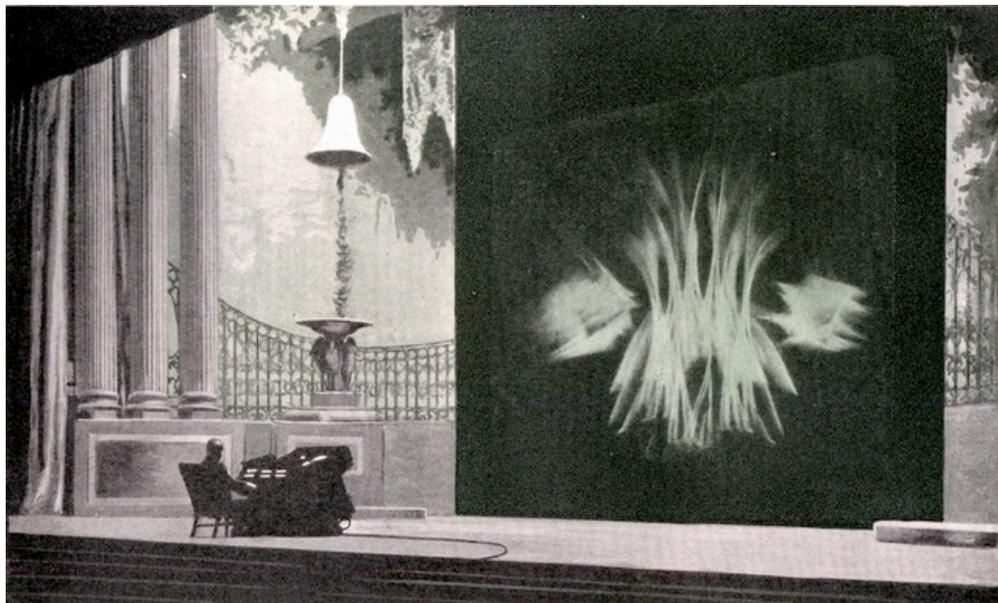


Figura 06- Thomas Wilfred, *Clavilux* (1922)¹¹, performance com instrumento luminoso, dimensões variadas

¹¹ Fonte: desconhecida. Disponível no link: https://creators.vice.com/en_uk/article/original-creators-thomas-wilfred-the-father-of-multimedia, último acesso: 22/05/2017 as 08:54

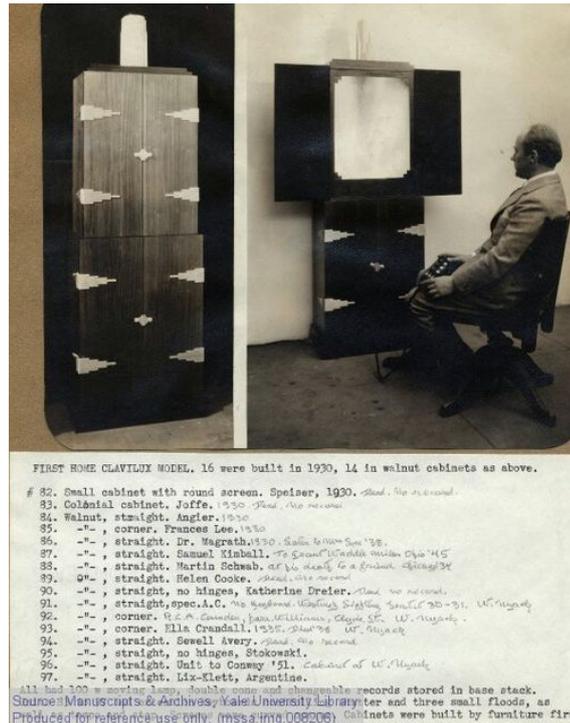


Figura 07- Thomas Wilfred, *Clavilux Junior* (1930)¹², anúncio do instrumento luminoso.

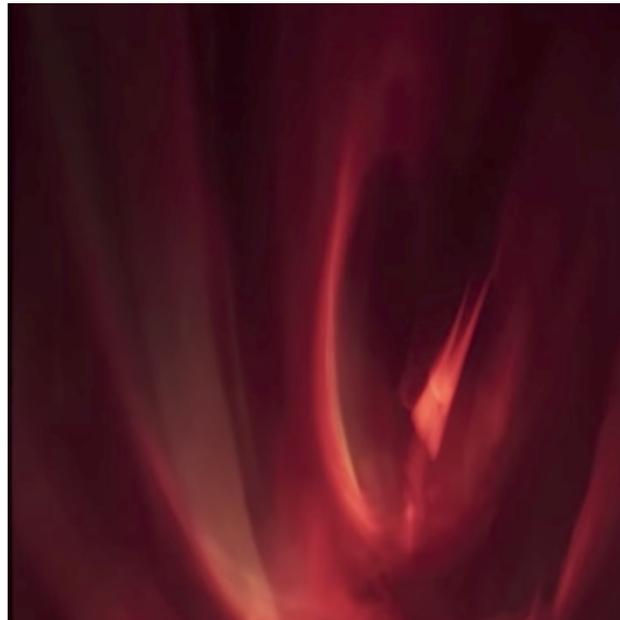


Figura 08- Thomas Wilfred, *Clavilux Junior* (1930)¹³, imagem gerada pelo instrumento luminoso

Em paralelo aos experimentos de Wilfred, no universo das esculturas cinéticas, a introdução de novos materiais como acrílico, alumínio, espelhos, vidro, metal, possibilitou a

¹² Fonte: Imagem produzida apenas para referência pelo departamento de Manuscritos e Arquivos da Biblioteca da universidade de Yale em Connecticut, USA. Disponível no link:

<https://www.pinterest.com/pin/44620827550144283/>, último acesso: 30/05/2017 as 23:54

¹³ Frame do vídeo produzido pela Galeria de Arte da universidade de Yale 'Thomas Wilfred, "Unit #86," from the "Clavilux Junior (First Home Clavilux Model)" series'. Disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=qmsPCngjkZs>, último acesso: 30/05/2017 as 23:53

entrada da própria luz, assim, tornou-se possível o movimento da luz refletida e a mistura de elementos luminosos junto a elementos cinéticos. Muitos artistas associados à famosa escola de arte alemã *Bauhaus* criaram experimentos a partir das possibilidades de luz movimento e espaço

Um professor e artista húngaro da *Bauhaus*, László Moholy-Nagy (1895-1946), partiu de pesquisas relacionadas ao uso da luz na pintura evoluindo para os interesses em diferentes estudos e experiências a respeito dos materiais. Como afirma o historiador italiano Giulio Carlo Argan, para Moholy-Nagy, como percepção humana não existe visão sem luz, qualquer análise de imagem é uma análise luminosa. Assim, a análise de uma imagem se torna a análise da luz, e, conseqüentemente, é essencial o estudo das qualidades absorventes, refletoras, filtrantes e refratoras da superfície de todos os materiais (ARGAN, 1992). Em 1922, o artista construiu a escultura *Light Space Modulator* (1929 - 1930) (Figura 09). Constituída por discos perfurados, acrílico e aço em movimento que permitiam a passagem de luz, a escultura formava imagens geométricas variadas constantemente mudando as sombras e reflexos ao redor. A escultura redefiniu a relação arte-luz, propondo que a obra de arte não seja um objeto iluminado, mas sim a luz gerada pelo objeto. (WEIBEL, 2006).

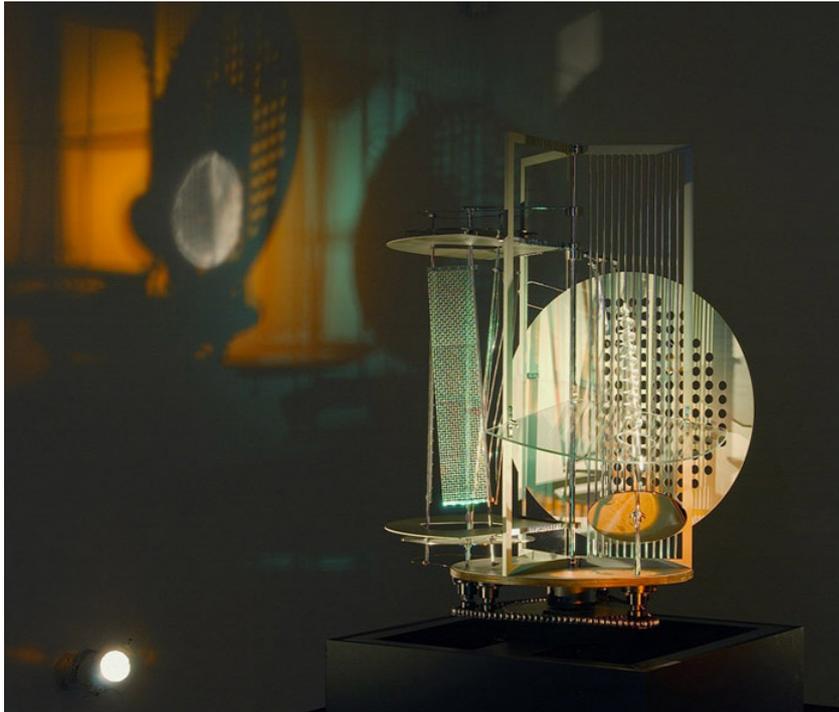


Figura 09- László Moholy-Nagy, *Light Space Modulator* (1929 - 1930)¹⁴, escultura cinética, dimensões variadas

As pesquisas luminosas dentro da *Bauhaus*, não são apenas pesquisas de materiais para esculturas cinéticas luminosas. Alunos como os artistas Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) e Kurt Schwertfeger (1897-1966), conduziram experimentos com peças coloridas que refletiam a luz, esses se transformaram em performances públicas, denominadas de *Farblichtspiele*, e foram apresentadas pela primeira vez em 1924. Segundo Popper, nesses trabalhos há uma forte relação da luz, cores e música, os movimentos demarcados pela luz cinética criados por Hirschfeld-Mack eram acompanhadas por música de piano tocada por ele próprio. A performance permitia também uma improvisação livre diferente em cada apresentação. (POPPER, 2006)

Posteriormente, na Itália em 1948, ocorreu o primeiro manifesto do grupo *Spazialismo*, um grupo fundado pelo artista italiano Lucio Fontana (1899 – 1962) que clamou pela radical inclusão da tecnologia na forma de expressões artísticas. Em seu manifesto, os integrantes utilizariam das tecnologias modernas para criar formas artificiais como, arco-íris escritos em neon no céu. Esses trabalhos iriam ser transmitidos pelos meios de rádio e

¹⁴ Local atual da obra: Museu da Universidade de Harvard em Massachusetts, USA. Disponível no link <https://cmuarch2013.wordpress.com/2009/08/26/moholy-nagy-light-space-modulator/>, último acesso: 30/05/2017 as 00:23

televisão como novas formas de expressões artísticas. (WEIBEL, 2006) Fontana construiu o seu primeiro *Ambiente Spaziale* (1948 - 1949) com formas espaciais construídas de Papier-mâché que brilhavam sob a luz ultravioleta.

Porém, para Frank Popper, o verdadeiro avanço na independência da arte cinética luminosa só ocorreu por volta dos anos de 1950, quando a fonte luminosa com movimento autônomo passou a ser integrada ao trabalho. O artista estadunidense Frank Malina (1912 - 1981), radicado em Paris, conduziu experimentos com os efeitos luminosos. Em 1955, Malina construiu seu *Tableaux Lumineux* (1955) usando diferentes sistemas com mecanismos elétricos simples em painéis autônomos refletores de luz fluorescentes. O artista em questão, que também era um renomado engenheiro espacial, utilizou de seu objeto artístico para demonstrar aos espectadores sua visão sobre universo. (POPPER, 2006)

Um ano antes, no contexto brasileiro da época, o artista Abraham Palatnik, (1928), após pesquisas no universo dos desenhos, pinturas e esculturas, iniciou suas primeiras experiências relacionadas à luz e cor em movimento. O artista realizou seus *Aparelhos Cinecromáticos* (1954 - 1958) (Figura 10) formados por caixas compostas por motores que movimentam cerca de 50 lâmpadas de cores e voltagens variadas, que ligam e desligam de forma rítmica. O que o espectador percebe através de uma tela translúcida não é uma sequência lógica de movimentos, mas, sim, movimentos abstratos fluidos e livres (POPPER, 2006). Com as imagens que “sozinhas” se movimentam e se transformam, o artista, tem como intenção manipular imagens formando novas percepções de luz no espaço. Segundo a pesquisadora alemã Heidi Irmer, Palatinik é considerado o ícone da arte cinética brasileira e posteriormente foi integrado ao grupo *ZERO* (IRMER, 2013).

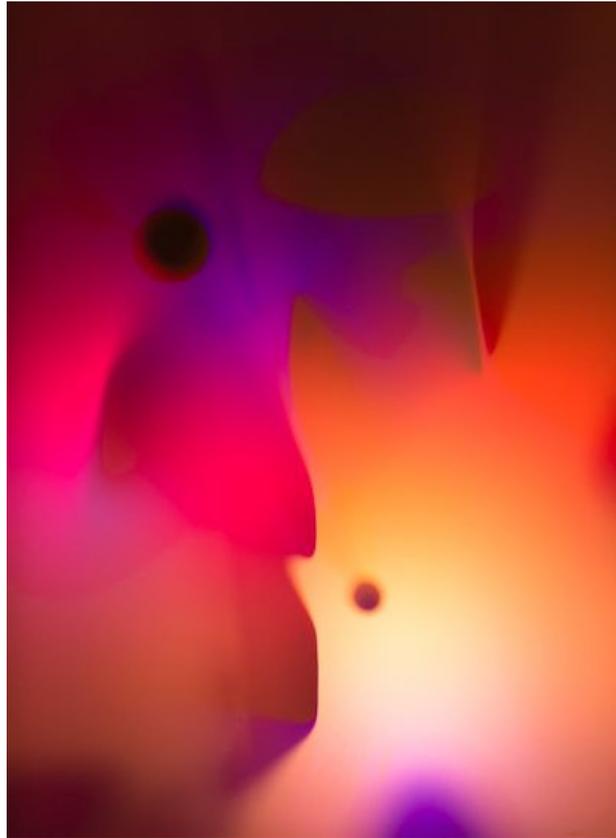


Figura 10- Abraham Palatnik, *Aparelho Cinecromático* (1958)¹⁵, escultura cinética, dimensões variadas

Como alternativa de novas expressões foram criadas exposições noturnas em espaços abertos, fora de museus, e assim, surgiu o grupo *ZERO*, fundado na Alemanha em 1958 pelos artistas Heinz Mack (1931) e Otto Piene (1928-2014). O jornalista e crítico de arte alemão Heinz-Norbert Jocks afirma que o grupo surgiu pela vontade de criar uma nova arte, que oferecia novas possibilidades de existência desenvolvida a partir dela mesma, e não por imposições de movimentos ou de artistas anteriormente consagrados. O *ZERO* era um laboratório, em que cada artista procurava seus meios para a produção das obras, os experimentos introduziram novos parâmetros de elementos, como luz, estruturas, retículas, monocromática, dinâmica e vibrações (JOCKS, 2013). O objetivo artístico do grupo foi resumido no lema “reduzir todas as coisas figurativas e buscar uma concentração purista na clareza da cor pura e na vibração dinâmica da luz e espaço.”¹⁶ (POPPER, 2006 p. 436).

Heinz Mack, em suas experiências luminosas queria fazer objetos que tivessem a aparência imaterial, assim, baseou seu estudo, principalmente, em luz e movimento:

¹⁵ Local atual da obra: acervo do MAC-USP em São Paulo, Brasil. Disponível no link <https://www.pinterest.com/pin/151503974944384834/>, último acesso: 31/05/2017 às 01:27

¹⁶ “to reduce all things figurative and to pursue a purist concentration on the clarity of pure color and dynamic vibration of light and space” (POPPER, 2006 p. 436).

O Movimento Puro desconhece a relatividade dos limites e tamanho; sem direção ou topicalidade ele permanece consigo mesmo. Isto é a sua vibração, a sua respiração, a sua liberdade, a sua metafísica (...) nos meus relevos luminosos, nos quais a luz por si só, e não a cor, é o meio, um movimento que é outro além da vibração de luz cria uma nova cor imaterial e tonalidade, que em sua aparência intocável, desamparada de qualquer coisa que seja remotamente relacionada a um objeto, mostra uma realidade possível, cuja emanção e beleza secreta nós já amamos.¹⁷

(MACK apud POPPER, 2006 p. 435 tradução nossa)

No decorrer da década de 1960, Otto Piene pesquisou e realizou experimentos que se referiam à “liberdade quase ilimitada concedida para o homem pelo espaço sideral” (JOCKS, 2013 p.55), utilizando do “material” luz em apresentações multimídias com fumaça, gás hélio e fogo. A obra *Lichtballett* (1961) (Figura 11) apresenta a luz fluindo através de balões de tecido, discos de metal perfuradas e globos de espelhos criando um jogo de luz e sombra em toda a sala escura. O balé de luz pode ser interpretado, literalmente, pelas luzes dançantes que se mantem em um padrão definido dos raios luminosos em uma sequencia coreografada (POPPER, 2006).

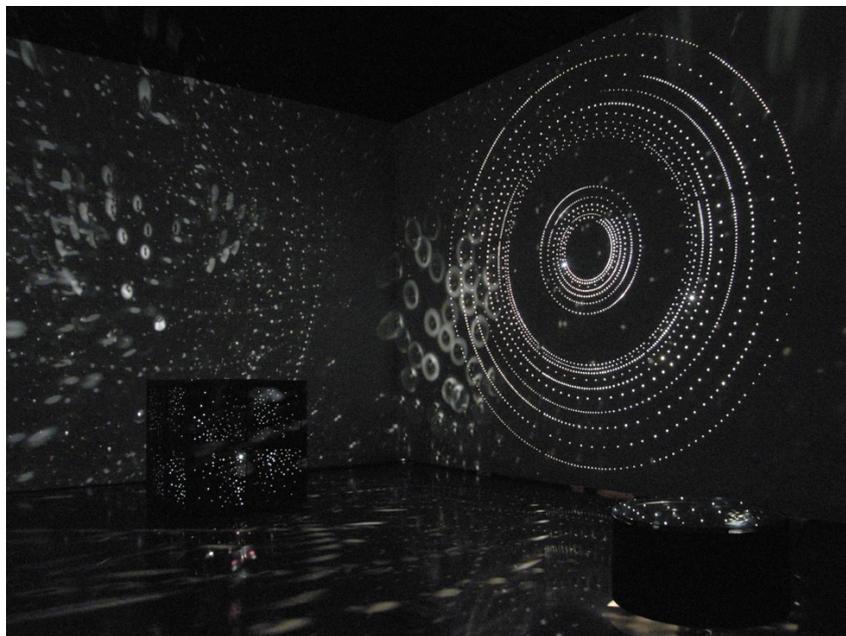


Figura 11- Otto Piene, *Lichtballett* (1961)¹⁸, instalação cinético luminosa, dimensões variadas

¹⁷ “Pure movement knows of no relativity of limits and size; without either direction or topicality, it remains with itself. That its vibration, its breath, its liberty, its vitality its metaphysics (...) In my light reliefs, in which light itself rather than color is the medium, movement other than vibration of light creates a new immaterial color and tonality, whose untouchable appearance, bereft of anything remotely related to an object, shows a possible reality, whose emanation and secret beauty we already love” (MACK apud POPPER, 2006 p. 435)

¹⁸ Local atual da obra: acervo do MOMA em Nova York - USA, imagem disponível no link <http://www.dailyserving.com/page/277/> último acesso: 31/05/2017 às 19:00

Em 1968 Piene realiza o *Light Line Experiment*, seu primeiro grande evento com tubos de polietileno de 300 metros de comprimento iluminados e preenchidos com gás hélio que pareceram flutuar no céu. Hoje, Piene é considerado por muitos autores, incluindo Frank Popper, Peter Weibel e Heidi Irmer um dos precursores da *Light Art e Sky Art*. Parceiro de Piene, o alemão Heinz Mack, após pesquisar com pilares de luz em espaços abertos, obteve reconhecimento por construir os objetos *Rotoren* (1959), escultura de luz cinética que combina estruturas de alumínio com dois vidros ondulados rotativos, que resulta em um vibrante jogo de luzes. Entre os anos de 1962 e 1963, Mack viveu no Marrocos, na Argélia, para que pudesse experimentar imagens de cores cromáticas com a luz no deserto, pois, o resultado das cores se altera com o espectro da luz (IRMER, 2013).

O perfil laboratorial e experimental do grupo *ZERO* logo atraiu artistas de diferentes partes do mundo. Entre os que também experimentavam com a luz podemos destacar o italiano Gianni Colombo (1937-1993), que utiliza da luz artificial em esculturas óticas rotativas, a luz o interessava, sobretudo, como meio de tornar visíveis estruturas espaciais como, por exemplo, a projeção da luz em espelhos deslocados mediante à vibração. No fim da década de 1960, com a instalação *Spazio Elastico* (1968), nesta obra o participante é convidado a se deslocar para que componha o trabalho, as questões referentes à percepção do espectador e a relação espectador e obra se tornaram o interesse principal do artista (IRMER, 2013).

Simultaneamente às experimentações do grupo *ZERO*, a luz, como material, movimento e percepção, foi usada por diversos artistas e grupos ao redor do mundo. Na França, por exemplo, no fim dos anos 1950 foi formado o *Grupo de Pesquisa em Artes Visuais* (GRAV) que contava com membros como François Morellet (1926-2016) e Julio Le Parc (1928). Seus trabalhos envolviam novas tecnologias da época e as relações entre luz e movimento, esforçava-se para demonstrar visualmente por meio de experimentos com diferentes materiais os fenômenos luminosos. (POPPER, 2006)

Entretanto, na América do Norte, o artista canadense Brion Gysin (1916-1986) escreveu em seu diário em 1958:

Tive uma tempestade transcendental de visões de cor hoje no ônibus indo para Marselha. Corremos através de uma longa avenida de árvores e eu fechei os olhos contra o sol poente. Um dilúvio avassalador de cores intensamente brilhantes explodiu atrás de minhas pálpebras: um caleidoscópio multidimensional girando para fora através do espaço. Eu fui varrido para fora de

tempo. Eu estava fora em um mundo de número infinito, a visão parou abruptamente assim que nós deixamos as árvores. Isso foi uma visão? O que aconteceu comigo?¹⁹ (GYSIN apud GEIGER, 2003 p.11, tradução nossa).

Após a experiência descrita, o artista construiu a *The Dream Machine* (1958) (Figura 12), um dispositivo emissor de *flicker*, construído a partir de um cilindro com ranhuras cortadas nos lados, que é colocado sobre uma mesa giratória e rodado à a 78 ou 45 rotações por minuto. Uma lâmpada foi suspensa no centro do cilindro e a velocidade de rotação permite que a luz saia pelos orifícios a uma frequência constante entre 8 e 13 pulsos por segundo, esta frequência corresponde a ondas alfa, que são: oscilações elétricas normalmente presentes no cérebro humano, enquanto relaxa. Segundo o pesquisador americano John Geiger, pode-se questionar o efeito do estímulo luminoso, mas não se pode negar a tentativa de uma experiência sinestésica e narrativa da obra. (GEIGER,2003). Com o processo em funcionamento juntamente com o espectador em um espaço escuro, frente a um objeto que irradia luz “piscante” e disponível para a experiência, é possível a criação e interpretação de suas próprias narrativas (GEIGER,2003). Na mesma direção dos “balés de luz” de Piene e “espaço elástico” de Colombo, Brion Gysin trouxe o carácter de instalação para seu trabalho, em que o corpo do espectador está presente e é convidado a se “instalar” na obra. A intensão do artista era a de que a obra apenas existisse na percepção do espectador. (GEIGER,2003). Na época, o artista produziu algumas réplicas para à venda e, após sua morte, muitos artistas replicaram o objeto.

¹⁹An overwhelming flood of intensely bright patterns in supernatural colors exploded behind my eyelids: a multi-dimensional kaleidoscope whirling out through space. I was swept out of time. The phenomenon ended abruptly as the bus left the trees. Was that a vision? What happened to me? (GYSIN apud GEIGER, 2003 p.11)

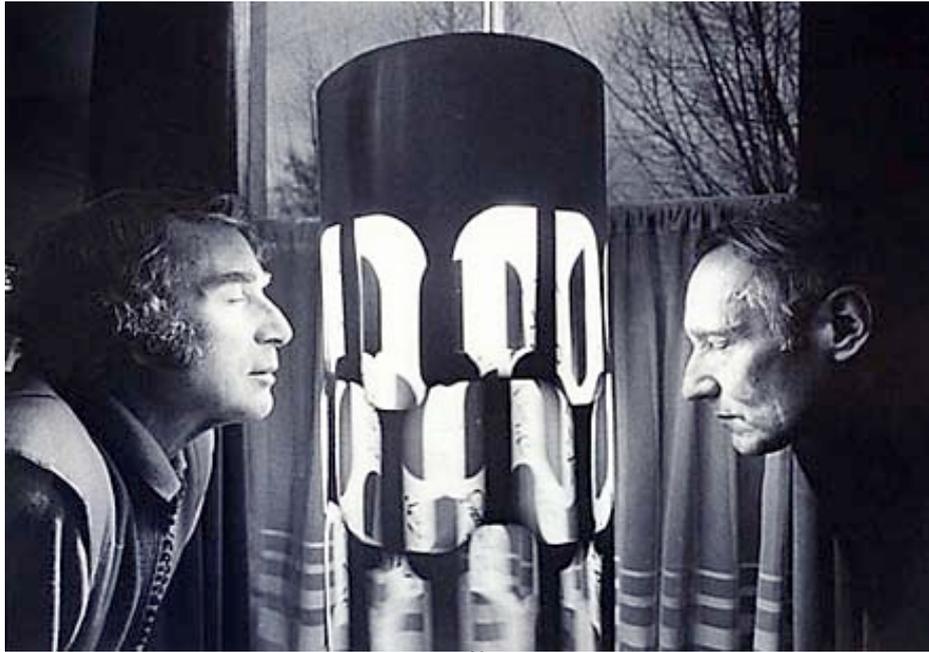


Figura 12- Brion Gysin, *The Dream Machine* (1958)²⁰, instalação cinético luminosas, dimensões variadas

Nas décadas seguintes, de 1960 e 1970, as investigações da luz como meio continuou, principalmente, na Europa e Estados Unidos. Vários artistas de diferentes estilos experimentaram com a luz, foram realizados: caixas de luz, desenhos de luz, objetos de luz, instalações em ambientes abertos e fechados. A luz foi combinada com diferentes materiais ou usada em seu estado “puro”. Estes envolvimento foram contaminados e explorados pelos avanços tecnológicos, da simples lâmpada até tubos de luz neon, filme de cinema o laser, a luz fluorescente, a luz ultravioleta até as novas tecnologias com os *leds* e a fibra ótica. (WEIBEL e JANSEN, 2006)

1.3 A Luz Espacializada

O movimento Minimalista, por volta de 1960 nos Estados Unidos foi de extrema importância para o avanço das pesquisas da *Light Art*. Os artistas deste período chegaram à conclusão de que havia a necessidade de reduzir a arte para apenas o essencial, assim, o objeto foi reduzido para as propriedades básicas da construção, para estes artistas a forma mínima garante a intensidade máxima, eliminando as distrações causadas pelos detalhes da

²⁰Local atual da obra: Desconhecido, foto por Charles Gatewood imagem disponível no link <http://mikesmithstudio.com/projects/dream-machine/> ultimo acesso: 31/05/2017 as 19:00

imagem ou da narrativa. Este movimento foi uma reação contra a presença dos novos movimentos da época, como o expressionismo abstrato e a arte pop (STRICKLAND, 2004). Ainda no mesmo período, alguns artistas do oeste norte-americano interessados em novas formas, matérias e motivados pelo desejo de redefinir os limites da arte procuraram um impacto visual imediato e acharam na luz o material próprio para estes experimentos.

Diferente dos minimalistas tradicionais, e dos artistas anteriores, estes estavam mais interessados nas relações próprias do elemento luz com o espaço e nas possibilidades de mudança de percepção do espectador do que na construção de objetos. Assim, em 1966, como uma vertente do minimalismo, fundaram o *Light and Space Movement*, que unia artistas preocupados com o fenômeno perceptual da luz, usada para transformação do ambiente, como mudança de volumes e escalas. Trouxeram como foco do seu trabalho a experiência e sentidos do espectador em relação a luz. Segundo o curador estadunidense Robin Lee Clark, estes artistas realizaram diferentes trabalhos em esculturas e ambientes usando a luz de vários tipos, difusa, radiante fluorescente, neon, etc. Os integrantes do movimento foram capazes de criar situações que estimulam a consciência sensorial dos espectadores através da manipulação de materiais transparentes, translúcidos e reflexivos. (CLARK, 2011).

Destaca-se o artista americano Dan Flavin (1933- 1996), que se tornou bastante famoso por suas instalações compostas por tubos de Neon coloridos que criam espaços com a intenção de evocar experiências sensoriais dos espectadores. Flavin fez seus primeiros *Icons* (1961- 1963) (Figura 13), eram quadros em que nas extremidades foram colocadas lâmpadas, neste momento, Peter Weibel afirma a vontade destes artistas em transformar um campo pictórico finito em um ambiente infinito. Por meio da luz, Flavin inclui no trabalho a parede e o espaço expositivo. (WEIBEL, 2006). Percebe-se a luz livre pelo espaço, o teto, as paredes e o chão se tornam superfícies deste trabalho e a luz emitida se torna a arte.

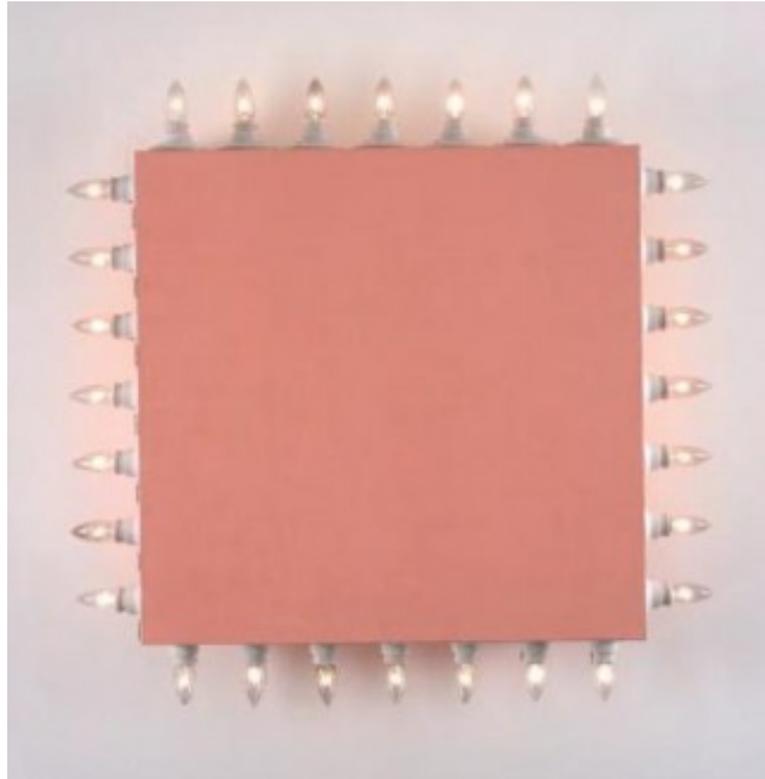


Figura 13- Dan Flavin, *Icon V* (1962)²¹, quadro luminoso, dimensões variadas

As questões a respeito da percepção que ganharam força nos anos 50 são retomados nas obras deste momento e mantidas nas décadas posteriores, especialmente nas instalações imersivas de Robert Irwin (1928), Bruce Nauman (1941) e James Turrell (1943). Irwin originalmente começou a experimentar processos de alteração da percepção do espectador por meio de pinturas, alterando o tamanho e os limites do objeto físico e logo passou para questões a respeito da materialidade e dos fenômenos de percepção da luz tanto em objetos quanto em grandes instalações *site-specific*. Em seus trabalhos com luz, Bruce Nauman também transformavam visitantes em participantes, ao brincar com percepção de espaço, um exemplo é a obra *Green Light Corridor* (1970) (CLARK, 2011). Contudo, Turrell, utiliza da luz como meio na construção de objetos “imateriais”, como por exemplo, a obra *Afrum I (White)* (1966) (Figura 14), posteriormente construiu diversos universos no qual o espectador é levado a mergulhar em uma experiência física e mental, fazendo-o integrante da obra em si, por exemplo, na obra *The Light Inside* (1999). (CLARK, 2011)

²¹Local atual da obra: Coleção Particular, foto por Bill Jacobson. Imagem disponível no link <http://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-icon-v-corans-broadway-flesh-1962-l-2015-002/> ultimo acesso: 31/05/2017 as 23:51

Turrell afirma que, para ele, a importância de seu trabalho está em criar experiências, transformando a luz imaterial em algo tangível, uma luz que o espectador fisicamente experimenta e o faça sentir a si mesmo. Como percebe-se no seguinte trecho:

Quando eu trabalho com luz é importante para mim que crie uma experiência de pensamento sem palavras, moldando a qualidade e sensação de luz como algo real, algo tangível. A qualidade da substância da luz não pode ser tocada, mas pode ser tornada fisicamente visível. (...). Meu trabalho trata da luz, na medida em que a luz é apresentada nele: Meu trabalho não é um tratado de luz, nem mesmo um tipo de documentação. É a própria luz (...) eu formei a luz na medida em que este material me permite e de uma maneira, que permite que o espectador não apenas contemple, mas também fisicamente experimente a substância da luz que preenche uma sala. (...) ao imergir em uma sala, você pode assistir e sentir a si mesmo. Esse ato de ver, sendo uma percepção consciente, cumpre o espaço com consciência.²²

(TURELL apud WEIBEL, 2006 p. 222 tradução nossa)



Figura 14- James Turrell, *Afrum I (White)* (1966)²³, instalação de luz projetada, dimensões variadas

²² “when I work with light is important to me that I create an experience of wordless thought, shaping the quality and sensation of light as something real, something tangible. the quality of the substance of light cannot be touched, but it can be rendered physically visible. (...) My work deals with light to the extent that light is presented in it: My work is a not a treatise on light or even a kind of documentation. It is light itself (..) I form light to the extent that this material allows me to do so – and in a manner, that allows you not only visually but also physically to experience the substance of light that fills a room. (...) By absorbing a room in your perception, you can watch yourself seeing. that act of seeing, that conscious perception, fulfills the room with awareness (TURELL apud WEIBEL, 2006 p. 222)

²³ Local atual da obra: Museu Guggenheim em Nova Iorque, USA, imagem disponível no link <https://www.guggenheim.org/artwork/4084> ultimo acesso: 01/06/2017 as 10:10

Além dos citados, o *Light and Space Movement*, houve uma grande profusão de obras e artistas que exploraram a luz de diferentes formas. Sobressaem os ambientes imersivos dos artistas Doug Wheeler (1939), assim como as esculturas que fazia o uso da luz somada a materiais como o vidro, plástico, acrílico, resina ou fibra de vidro dos artistas Peter Alexandre (1939), Craig Kauffman (1932 - 2010) e John McCracken (1934 - 2011).

Nesta mesma época, em paralelo com movimentos artísticos, a luz também foi usada em grandes apresentações sinestésicas relacionadas a arte psicodélica, a qual foi principalmente inspirada por experiências letárgicas relacionada ao uso de drogas psicoativas como o LSD. No fim dos anos 1960, um grupo de jovens encontrou-se em um ato de residência artística no espaço de música (*Night Club*) *Fillmore*, na Pensilvânia (USA), ao experimentar com luz e construção de imagens, e assim, fundaram o *The Joshua Light Show* (1969) (Figura 15). Segundo o pesquisador de imagem em movimento Gregory Zinman, os artistas usaram diferentes aparatos e técnicas para alcançar diversos efeitos visuais, o show ao vivo misturava projetores de filmes e slides, espelhos quebrados e refletores feitos de alumínio. Além da projeção de pequenos trechos de filme e de slides pintados a mão, uma das partes do show se consistia em uma homenagem aos “órgãos de luz” de Thomas Wilfred, a outra parte era destinada as imagens de bolhas em constante movimento produzidas com a mistura de água, óleo e tinta, a técnica é chamada de *Fluid Light Show* (ZINMAN, 2012). O grupo passou por diversas formações, mas continua ativo até hoje.



Figura 15- Joshua Light Show, *Fluid Light Show* (1969)²⁴, performance, dimensões variadas

²⁴ Frame do vídeo The Joshua Light Show 1969. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=q214wbxseZg>, último acesso: 01/06/2017 as 13:41

Até o início do século XXI, essencialmente, duas tendências relacionadas ao uso de luz na arte predominam. A primeira, refere-se a um grupo de artistas que segue na direção da tradição da imagem ao trabalhar com os efeitos da luz projetada, e a segunda é representada por aqueles que se direcionam para o caminho da tradição dos objetos, ao trabalhar com os objetos luminosos. (WEIBEL, 2006). Mas atualmente, essas fronteiras se misturam e se expandem com artistas que produzem obras com a luz projetada e objetos no mesmo trabalho. A luz continua em uso pelos artistas influenciados por questões acerca da percepção do espectador, mas a ela também se somam outros conteúdos políticos e filosóficos. Expandem, assim, o alcance do conteúdo deste tipo de arte ao reconhecer a capacidade de transmitir conteúdos e outros questionamentos (CLARK, 2011). Destacamos as obras *The Weather Project* (2003) (Figura 16), na qual o dinamarquês Olafur Eliasson (1967-) transformou o espaço *Turbine Hall da Tate Modern* em Londres com uma estrutura circular suspensa, centenas de lâmpadas e um teto revestido de espelhos em um campo visual imersivo de “luz do sol” amarela. Neste trabalho, o artista questiona as diferenças entre representação e a realidade dentro de uma sociedade enraizada em experiências digitais.

Entretanto, o britânico Antony McCall (1946), na obra *Five Minutes of Pure Sculpture* (2012), explora a relação do observador diretamente com a materialidade/imaterialidade da luz recorrendo às últimas tecnologias para proporcionar ao visitante uma experiência próxima e isolada com ela. Projetada em forma de cone, a luz é recortada e vista como cortina semitransparente, cujo impacto no chão produz a marcação de uma linha de luz, que se altera lentamente. Neste espaço, o observador pode circular livremente, através destas áreas delimitadas apenas por luz. (FARIA, 2015)



Figura 16- Olafur Eliasson, *The Weather Project* (2003)²⁵, instalação de luz, dimensões variadas

Percebe-se que a luz autônoma continua a ser muito explorada por artistas variados, tanto pela estética mais “natural” como a usada por Turrell, quanto pelo uso de técnicas digitais sofisticadas e representadas no trabalho da Angela Buloch (1966), nas esculturas aéreas de neon de Cerith Wyn Evans (1958), nas telas de LED eletrônicas da Jenny Holzer (1950) e nas luzes controladas por computador de Olafour Elliason (1967) (WEIBEL, 2006). O último artista a ser destacado pelo seu uso da luz no contexto atual é o alemão Robert Henke (1969) principalmente em suas performances ao vivo denominadas de *Lumière I, II e III*²⁶ (2013, 2015, 2017) (Figura 17).

Segundo o artista e pesquisador Marcus Bastos, através da “complexidade permitida pela computação gráfica” (BASTOS, 2015 p.70), o artista explora *lasers* de alta precisão em movimento na construção de complexas imagens abstratas. Tendo como ponto de partida a arte sonora digital, o componente do grupo musical Monolake e co-criador do *software* de música ao vivo *Ableton Live*, Henke, partiu da vontade de improvisação a partir de simples formas audiovisuais até chegar em movimentos e imagens que demandam uma programação complexa, estes trabalhos também diversificam as relações entre luz e som (BASTOS, 2015). A luz e o som são interdependentes, o som não é reativo a imagem (luz) e nem a imagem uma ilustração da música.

²⁵ Local atual da obra: acervo pessoal do artista. Foto: TATE 2003. Disponível no link: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/understanding-project> último acesso: 01/06/2017 as 13:58

²⁶ Fonte: <http://roberthenke.com/concerts/lumiere.html>

No cenário Brasileiro contemporâneo destacam-se pelo uso e percepção da luz autônoma, entre outros artistas, Lygia Pape (1922-2004), Regina Silveira (1939), Carmella Gross (1946), Lucia Koch (1966), Rodrigo Cass (1983) e o coletivo Vapor 324²⁷ que exploram projeções e instalações luminosas.

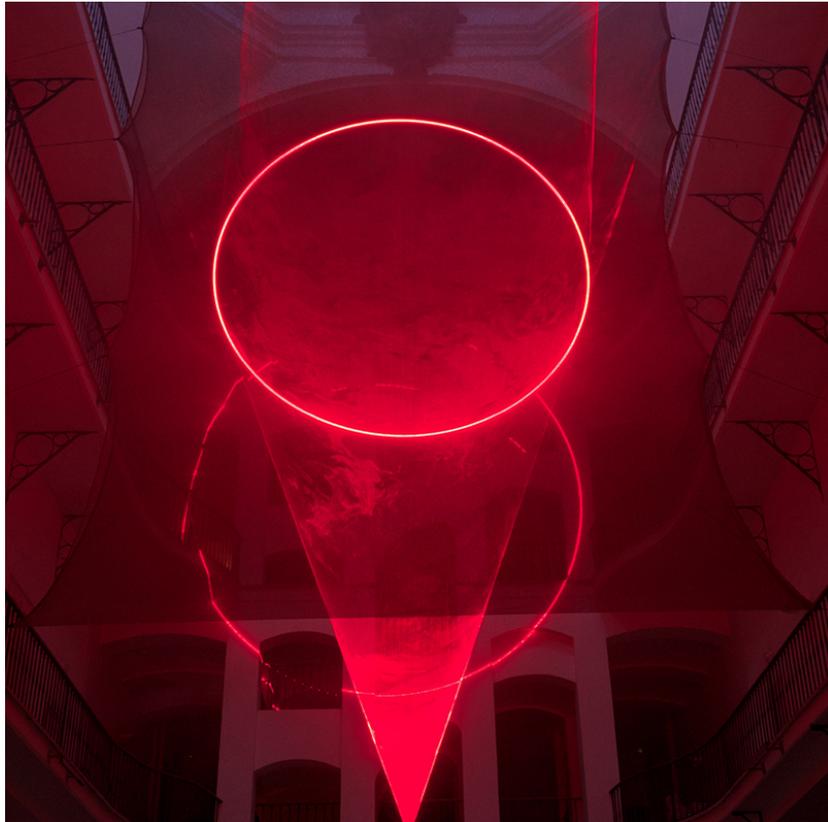


Figura 17- Robert Henke, *Lumière III* (2017)²⁸, performance, dimensões variadas

Assim, conclui-se que o interesse e a pesquisa a respeito da luz são uma constante na história da arte. Tanto na luz representada por diferentes técnicas de pinturas no decorrer das décadas, quanto com o avanço da tecnologia que possibilitaram os diferentes experimentos físicos com o elemento. O capítulo a seguir aprofunda-se no trabalho da dupla brasileira Mirella Brandi x MuepEtmo.

²⁷ Coletivo formado por Fabio Riff, Rodrigo Oliveira, Thomas Frenk e Fabrizio Lenci. Mais informações <http://vapor324.com/> ultimo acesso: 01/08/2017 as 13:00

²⁸ Local atual da obra: acervo pessoal do artista (tour previsto para 2017 – 2018). Disponível no link: <http://roberthenke.com/concerts/lumiere.html> ultimo acesso: 01/06/2017 as 13:58

CAPÍTULO 2: A Luz de Mirella Brandi x MuepEtmo

Este capítulo tem como foco a luz trabalhada pela dupla de artistas Mirella Brandi x MuepEtmo. A primeira parte se refere à narrativa e ao processo criativo, a segunda parte é focada em três performances ao vivo com o uso de luz e som. Além da pesquisa bibliográfica, outro material recolhido e utilizado foram três entrevistas: duas presenciais e uma via e-mail, cada uma das duas conversas com a dupla tiveram a duração em torno de 1 hora e 30 minutos, ambas realizadas no segundo semestre do ano de 2016, e o terceiro contato on-line foi realizado no início de 2017. As perguntas foram direcionadas à trajetória, aos trabalhos e à relação desses com a luz.

Desde 2006, a dupla de artistas Mirella Brandi x MuepEtmo, sediados em São Paulo-Brasil e em Berlin- Alemanha, se aprofundam na linguagem da luz explorando a sua capacidade narrativa e de transformação perceptiva, hibridizando som e luz em um diálogo com múltiplas linguagens. Os trabalhos se configuram em performances e instalações imersivas e são categorizados pelos artistas em três eixos principais: performances com luz e som, instalações imersivas e multilinguagens.

As performances com luz e som, narrativas de imersão subjetivas com luz e som, fazem o uso da luz e do som nas performances ao vivo e transformam constantemente o espaço envolvido pelos artistas e público, alterando a percepção de espaço e tempo, conseqüentemente, induzindo a criação de novas realidades e narrativas que se constroem no subconsciente. Exemplos desses trabalhos são: *Piano_ Works*, 2011/2017; *Cinza*, 2012; *Branco*, 2013; *Rente*, 2013; *Chumbo* 2014; *Hobo*, 2015.

Nas instalações imersivas, arquiteturas imateriais, a luz é usada como material principal para a construção de ambientes imersivos em constante transformação. A imaterialidade delimita espaços envolvendo o visitante em uma nova forma de percepção sensorial. O visitante se encontra livre para explorar, redescobindo o espaço e a arquitetura. O processo pode ser visto nos trabalhos: *D.I*, 2010; *Walk the walk*, 2014; *Murk*, 2015.

As multilinguagens, narrativas subjetivas para multilinguagens, são performances ao vivo em que os artistas integram a luz e o som na relação com o corpo e outras linguagens artísticas, como o vídeo, ou na criação coreográfica que reflete a complexidade dos questionamentos do homem contemporâneo. Exemplos disto podem ser encontrados nos trabalhos: *OPI*, 2006; *Crush*, 2011; *Fobia*, 2014; *Alfândega*, 2015; *Crushobia*, 2015; *FFobia Setor*, 2016.

A Dupla recebeu diversos prêmios e distinções, entre eles: *Prêmio Rumos Dança do Itaú Cultural* (2006); *Prêmio Caixa Cultural* (2009); *HTTP Vídeo do Instituto Sergio Mota de Arte e Tecnologia* (2009); *Prêmio Rumos Música* (2010/2012); *Prêmio Rumos Cinema e Vídeo* (2012/2014); *Acker Stadt Palast Berlin* (2015); *Ehemaliges Stumm Imkino Delphi Berlin* (2015);

2.1 A luz cênica

Para o melhor desenvolvimento deste capítulo é interessante introduzir um pequeno panorama a respeito da luz cênica.

O teatro surgiu ao ar livre, como parte das celebrações, procissões e rituais, até o século XV a iluminação era essencialmente a luz solar. Os espetáculos aconteciam de dia em ambientes abertos, o espaço da narrativa e a palavra expressa determinavam o tempo e o lugar da ação. Nesse período, desenvolveram-se o aproveitamento da luz para outros fins, além de simplesmente tornar a cena visível, ao utilizar de “luz artificial” constituída por técnicas de reflexão da luz natural por meio de metais polidos e do fogo, com a função principal de serem efeitos especiais para aflorar o maravilhamento ou pavor dos espectadores. Esses mecanismos de linguagem cênica não eram explorados para iludir a plateia na tentativa de se mostrarem como realidade, mas, sim, para sensibilizar o cérebro e o subconsciente ao inspirar a imaginação da plateia convidando-a como participante da celebração, do espetáculo. Saltando para o Romantismo, a iluminação cênica era constituída de diferentes formas, principalmente, para copiar a luz da natureza e dar ao palco a ideia de profundidade realista, ao reproduzir paisagens. Esse tipo de iluminação tinha o objetivo de apresentar o palco como um microcosmo da realidade. Na mesma época as velas foram substituídas pelo gás, fato que possibilitou o controle da intensidade e permitia alterações de luz durante o espetáculo, e assim, trouxe a proposta da luz para a criação de atmosferas, e de tal modo, levar a plateia a diferentes emoções.

Em 1879, a invenção da lâmpada incandescente e a popularização da eletricidade nos teatros trouxeram grandes avanços para a iluminação cênica, além da possibilidade de aumento da intensidade luminosa com redução de custo e a maior segurança dentro do teatro em comparação com a geração de luz por meio de velas ou por lampiões a gás, a eletricidade facilitou a opção do blecaute, o que trouxe a existência da *não-luz*, o escuro. Nesse momento a luz cênica apresentava a característica de iluminar, mas também, de esconder, é pelo

contraste da luz com a sombra que os espaços se formam na nossa percepção. Os avanços tecnológicos também possibilitaram o controle central das fontes de luz do teatro, o controle do caminhar da luz e da *não-luz* de forma independente, trouxe, ainda, a potência de articular a percepção dos espaços cênicos e dos desenhos em uma sucessão temporal, ao propiciar o desenvolvimento de um roteiro ou partitura dos elementos que serão visíveis na cena e como se dará essa visibilidade. Segundo diz a iluminadora teatral e pesquisadora Cibele Forjaz Simões: “o movimento da luz é a articulação do visível no espaço e no tempo” (SIMÕES, 2015 p. 127) e ainda conclui que com essas possibilidades a luz se transforma em linguagem.

Com a linguagem construída pelo teatro moderno, a luz assume novas funções à medida que a iluminação cênica se liberta da necessidade da imitação da realidade, ao deixar de representar o Sol, a lareira ou o abajur, a luz atravessa o visível ao reorganizar os elementos visuais e ao criar novas formas que podem ser flexíveis pelo movimento dela própria. Além da visibilidade, a luz constrói volume, beleza, localização espacial e atmosférica diferentes para cada intenção, ela tem a função da edição do visível através do espaço e do tempo, e se transforma em um elemento estruturante e estrutural para a construção de um espetáculo. (SIMÕES, 2015)

Simões ainda afirma, no trecho a seguir, que a luz cênica atual segue além de simplesmente formar e construir espaços, ela é também um elemento narrativo que elege o que será destacado na cena e guia o olhar do espectador. Além de destacar a importância do iluminador e do “roteiro de iluminação cênica” na integração coesa das diferentes linguagens.

Não tem mais sentido – depois de todo o teatro do século XX – entender a iluminação hoje apenas como desenho de luz no espaço, ela é primordialmente escritura no espaço/tempo. O que significa dizer que a luz coloca seus desenhos no tempo, como a música suas harmonias, e através do seu movimento escolhe o que é visível ou não no espetáculo (...). Para isso precisa se construir com o espetáculo, as lâmpadas não falam por si só, se não houver por parte do iluminador um conhecimento profundo do texto, do processo, da construção da cena e articulação com as diversas linguagens de que é composto o espetáculo (...). O roteiro de iluminação cênica é o texto da luz. (SIMÕES, 2015 p. 132)

Mais um grande salto na revolução tecnológica da iluminação teatral e no processo da construção de luz como linguagem está nos anos 1970 e com o início das luzes de descarga, que diferentes das anteriores não acendem por filamento, por incandescência, mas sim pelas reações químicas de vapores gasosos: o resultado é maior intensidade luminosa e grandes possibilidades de diferentes cores. Uma década depois surgiram os *moving lights*, uma

lâmpada de descarga primeiramente fixa, que era refletida em um espelho móvel e posteriormente refletores com a cabeça móvel – *moving heads* – que possuíam ainda, disco de cores diferentes e suporte para inúmeros efeitos. Com isso a luz passou a se movimentar em cena, trazendo o grande avanço de um refletor para diferentes momentos e movimentos para os fachos de luz (SIMÕES, 2015).

Mirella Brandi (1968), artista italiana radicada no Brasil desde 1977, iniciou muito jovem sua carreira nos palcos como dançarina de balé clássico, o que permitiu desenvolver seu foco, disciplina e organização, após 12 anos nesta formação ela se aventurou em outros caminhos artísticos.

Com o amadurecimento comecei a me sentir sufocada pelo egocentrismo, pela rigidez e pela falta de perspectiva deste meio em relação aos outros meios artísticos e a minha curiosidade começou a trilhar outros caminhos. (BRANDI, 2017²⁹)

Após o encerramento de sua carreira como dançarina, a artista seguiu para estudos em artes plásticas, na época, muito fascinada pelas pinturas clássicas, direcionou sua pesquisa para a restauração. Segundo Mirella Brandi, “eu era muito fascinada nessa época pelas pinturas do El Grecco, do Goya, do Velazquez e do Caravaggio e só muito tempo depois consegui relacionar que o que me atraía neles era a sua dramaticidade, seus contrastes carregados, seu jogo de luz e sombra, coisas que admiro até hoje e que sempre estiveram presentes no que eu crio”. (BRANDI, 2017³⁰)

No período da universidade, no início dos anos 1990, Brandi teve seu primeiro maravilhamento com a luz cênica, através de um trabalho de teatro da *Cia. Boi Voador*, ao entrar em contato com o grupo, ela conheceu a profissão de iluminador e se encantou com as possibilidades artísticas.

Eu finalmente percebi que a luz era algo que eu gostava muito, pintar cenas vivas e ao vivo... Quadros que se formavam e se desfaziam permanecendo apenas na memória... Pintar com a luz. (BRANDI, 2017³¹)

Em paralelo com a faculdade de artes visuais, Mirella foi estudar artes cênicas e nessa mistura de formações percebeu a luz como paixão, assim, se juntou a *CIA Boi Voador* para operar a luz ao vivo em um novo espetáculo. Com duração de quase duas décadas, a artista trabalhou exclusivamente com a luz para espetáculos teatrais e dança, inicialmente,

²⁹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

³⁰ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

³¹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

acompanhando as montagens e em seguida montado a iluminação e operando uma mesa de luz analógica.

Segundo o designer de luz Max Keller, as “mesas de luz” são dispositivos eletrônicos destinados a identificar e controlar diversas luzes ao mesmo tempo, por meio dos *faders* individuais, *dimmers*, teclados numéricos ou telas *touchscreen*, é possível regular as intensidades e o comportamento de cada luz com precisão. Antes da tecnologia digital o iluminador era responsável por montar as luzes e operá-las em tempo real analogicamente. A tecnologia digital trouxe avanços na produção de uma sequência luminosa complexa, com a possibilidade da programação digital e da utilização de efeitos predefinidos que facilitou o trabalho. O operador de luz digital assiste o processo técnico por um monitor de computador que mostra as intensidades, mudanças de cor e o desenvolvimento das luzes no decorrer do espetáculo, uma vez que a combinação desejada for realizada, ela pode ser gravada e repetida inúmeras vezes. A tecnologia trouxe a estabilidade e confiança, mas se ocorrer alguma interrupção na execução da programação ou algum imprevisto técnico, as formas de correção são complexas e a maioria dos operadores não estão acostumados a lidar com o erro na medida em que ele dificilmente acontece. (KELLER, 2010)

Em sistemas mais simples, o estágio da produção é reproduzido a partir das notas escritas, predefinições e fades são executados manualmente. Esta abordagem manual é hoje considerada antiquada, mas requer um grau de conhecimento e sensibilidade dos operadores que nos sistemas mais modernos já não são mais necessários.³² (KELLER, 2010 p.194 tradução nossa)

Esse conhecimento técnico analógico trouxe para a Mirella a liberdade de manipulação das luzes ao vivo, sendo capaz de improvisar e experimentar, principalmente, ao controlar o tempo e as intensidades luminosas. Segundo a artista, “os aparelhos analógicos te ensinam a trabalhar com rapidez, segurança e com liberdade de detalhar os tempos e intensidades na medida em que o espetáculo acontece”. Até hoje, pouco de seu trabalho é programado digitalmente, em suas performances a artista prefere usar efeitos analógicos que a possibilitam alterações rápidas.

Nas longas temporadas com trabalhos, ao viajar e operar a luz em peças de teatro de repetições quase diárias, Mirella começou a “brincar” com a luz, experimentando-a com leves alterações e gradualmente percebeu como essas pequenas mudanças afetavam o público.

³² In simpler systems, the stage of the production are reproduced from the written notes, and presets and fades are executed by hand. This manual approach is considered antiquated today, but it does require a degree of empathy from the operators that more modern systems no longer required. (KELLER, 2010 p.194)

Mesmo com outros elementos em destaque na cena, como o ator, o texto ou o cenário, a luz apresenta um papel muito importante com o poder de direcionar a visão do espectador, o que possibilita a ambientação, o “tom” da cena, e pode transformar radicalmente a sua intensidade.

A relação entre o espetáculo e a luz no teatro são essenciais, a luz é trabalhada em função dos atores, das falas e da narrativa, contribuindo para a criação de um ambiente para a cena. É pré-requisito que o iluminador execute seu trabalho em sintonia com o ritmo do espetáculo e tenha o conhecimento e rapidez nas alterações e ajustes, caso seja necessário. Como afirma o pesquisador e professor de iluminação cênica Roberto Gill Camargo, a comunicação dos elementos no teatro é um processo vivo que envolve sistemas complexos que conversam entre si. A luz, os atores, o cenário e o texto compõe uma energia que através de respostas adaptativas se transformam em um resultado dinâmico. A experiência teatral não se resume apenas a um elemento, mas na interação entre eles, por exemplo: não basta o envio de uma luz para ter certeza de como será sua recepção, mas, sim, na resposta dos corpos e cenários quando a recebem em termos de reflexão, absorção e refração. Isso demonstra porque os resultados da luz no palco não dependem unicamente do iluminador ou da encenação, mas da relação que ela estabelece com os elementos que ela ilumina no momento em que a cena é realizada. Como é colocado no trecho a seguir, o processo de concepção e de execução da luz teatral demanda uma série de negociações entre os outros elementos envolvidos, pois a luz é uma das grandes responsáveis por “guiar” o olhar do espectador.

A luz causa um impacto ao trazer informações que mudam a aparências visual da cena, assim com a mobilidade dos componentes visuais altera a percepção da luz. É um diálogo contínuo entre os meios “tangíveis” e a “intangibilidade” da luz. (CAMARGO, 2015 p.108)

É praticamente impossível prever a quantidade de informação que o espectador pode captar nas relações entre luz e cena, e muito menos a respeito das relações psicológicas que as relações podem-lhe causar. Talvez os olhos do espectador não percebam os impactos e as nuances das trocas e das relações entre luz e cena, mas certamente elas apresentam influências em suas impressões e modificam os estados de espírito. O que geralmente é notado em relação à luz, são mudanças diretas e marcações explícitas como a intensidade, cor, foco, porém, sutilmente, ocorrem alterações significativas de estado, da respiração e da pulsação. (CAMARGO, 2015)

Com as oportunidades de realização dos pequenos experimentos luminosos, a artista conseguiu vislumbrar um possível potencial narrativo da luz. Passou a se interessar pela luz além do seu primeiro impacto, que é o de dar melhor visibilidade de um objeto ou do embelezamento de algo em prol da ilustração de uma narrativa verbal. (BRANDI, MUEPETMO, 2016³³) O interesse artístico da artista, partiu dos efeitos de percepção que a luz pode causar nos espectadores, nas possibilidades comunicativas da luz autônoma e na construção de uma nova linguagem artística. Para a artista “Quando transformamos a fonte de luz e o modo de como a utilizamos, alteramos o comportamento do que vemos, e, conseqüentemente, nossa percepção de mundo se modifica” (BRANDI, 2015 p.48)

Na mesma direção de Brandi, Cibele Forjaz Simões compara a potencialidade de manipulação e de criação de histórias da língua escrita ou falada com a linguagem visual construída pela luz:

A iluminação, assim como a poesia, manipula os signos criando metáforas, deixando lacunas, transfigurando imagens que suscitam a participação do cérebro ou da alma humana. Ou seja, na mesma medida em que o artista da língua manipula a palavra, o encenador ou o iluminador manipulam as imagens através da luz criando uma linguagem visual, que se justapõe ou se contrapõe ao texto ou à música, como parte de todo o espetáculo teatral (SIMÕES, 2015 p.121)

Com o passar do tempo, os despreziosos experimentos evoluíram e a vontade de construção de um espaço para explorar essas descobertas luminosas foi crescendo. Mirella começou a fazer alguns trabalhos autorais explorando o “segundo impacto” da luz, mas ainda vinculado à dança. A sua juventude muito dedicada ao balé clássico e a sua trajetória no teatro dificultou a retirada do vínculo que é dado à luz como a de um objeto ou corpo, para ela a luz necessariamente precisava incidir sobre algo: “ainda não imaginava que essa magia pudesse acontecer sozinha” (BRANDI, MUEPETMO, 2016³⁴). Mesmo assim, já experimentava com formas não tradicionais de lidar com a luz, principalmente, explorando e ambientando com a “*não-luz*”.

Para a artista a *não-luz* se relaciona a dois momentos: o primeiro se refere à ausência de luz – em um lugar bem iluminado com todos os objetos e ambiente visível percebemos suas formas e nuances, ao limitar ou retirar a luz uma nova percepção é proposta, abrindo a imaginação ou fantasia sobre o espaço; o segundo Mirella Brandi comenta na entrevista cedida para esta pesquisa, nós seres humanos temos a necessidade de entender e situar o

³³ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

³⁴ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

nosso entorno, ao limitar o caráter luminoso a nossa visão e outros sentidos vão se alterando, transformando a nossa percepção (BRANDI, MUEPETMO, 2016³⁵). As sombras, os rastros e os pequenos focos luminosos nos ajudam a construir novas histórias e novas realidades, o nosso entorno se transforma em uma potência de possibilidades da percepção, entre o ápice total do claro e do escuro existem inúmeras nuances de luz para explorar as mudanças perceptivas.

O segundo momento está relacionado com o uso da luz para destacar algo, a luz usada em função de outro elemento, essa pode ressaltar ou transformar um objeto ou ambiente: o foco está no que a luz ilumina. A “não-luz” é a luz que não ilumina, ela é em si um “material” transformador, que altera nossas percepções e sentidos humanos. Para a artista, “a luz te leva a observar lugares e sensações de outras formas, podendo mudar sua visão de mundo, sua percepção dos elementos, para mim essa é a importância da não luz”. (BRANDI, MUEPETMO, 2016³⁶).

2.2 A luz performática

Para continuar com suas pesquisas relacionadas à luz, em 2006, Mirella iniciou seu primeiro projeto artístico autoral *Op 1* (2006) (Figura 18) e convidou quatro artistas³⁷ de diferentes linguagens – vídeo, dança, música e luz – para trabalhar coletivamente em um único projeto coreográfico, uma performance multimidiática. Um projeto em que o corpo, o texto ou a música não seriam o foco principal individual, mas, sim, a colaboração, a mistura, o turbilhão ótico de interdependência das 4 linguagens em conjunto. O viés multimidiático deste trabalho retoma o início das performances de 1960, como afirmou o pesquisador Michael Rush, estas performances não estavam relacionadas à uma plataforma em si, mas ao conceito de soma e inter-relação das linguagens artística, teatro, dança, luz, som, vídeo etc. (RUSH, 1999)

³⁵ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

³⁶ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

³⁷ Os artistas convidados pela Mirella foram: MuepEtmO responsável pela música, Rodrigo Gontijo pelo vídeo e Lali Krotoszynski pela dança.



Figura 18- Mirella Brandi, *Op I*³⁸ (2006), performance, dimensões variadas

Como temática, o trabalho surgiu na pesquisa de experiências da *Op art*, em que os artistas partiram de conceitos lógicos e matemáticos para gerar um movimento espontâneo.

Como afirma Mirella:

Alguns artistas e movimentos estéticos estão fortemente relacionados com a linguagem da luz, mesmo quando não a utilizam como objetivo central da obra, a *Op art*, por exemplo, inspirada pelo desejo do movimento utilizou a ilusão ótica para atingir seus resultados, o que mais fascina nela é o rígido e preciso caminho matemáticos para alcançar um movimento absolutamente mágico e enigmático, que salta aos olhos e em qualquer explicação lógica parece irrelevante diante da potência de tal percepção. Apesar do rigor que pode ser construída a *Op art* simboliza um mundo mutável e instável (BRANDI, 2015 p.50)

Mas, o questionamento principal da artista ao conceber o projeto partiu do fato que, para ela, na maioria dos trabalhos com multilinguagens, a comunicação entre as diferentes áreas acaba por se sobrepôr, ou seja, a partir da adoção de uma mídia como a principal, as outras se tornam ilustrativas (BRANDI, MUEPETMO, 2016³⁹). A intenção dos artistas era a de que os processos criativos e ensaios do *OPI* acontecessem em conjunto, criando um processo colaborativo horizontal, experimentando e compondo as diferentes linguagens.

³⁸ Apresentação em Montreal- Canadá em 2009. Foto do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/18228905933/in/photostream/>, último acesso em 03/06/2017 as 23:58

³⁹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

Pode-se perceber a preocupação pela integração das 4 linguagens nos estudos a seguir (Figura 19), que marcam os momentos e as relações entre corpo, luz, projeção de vídeo e som.

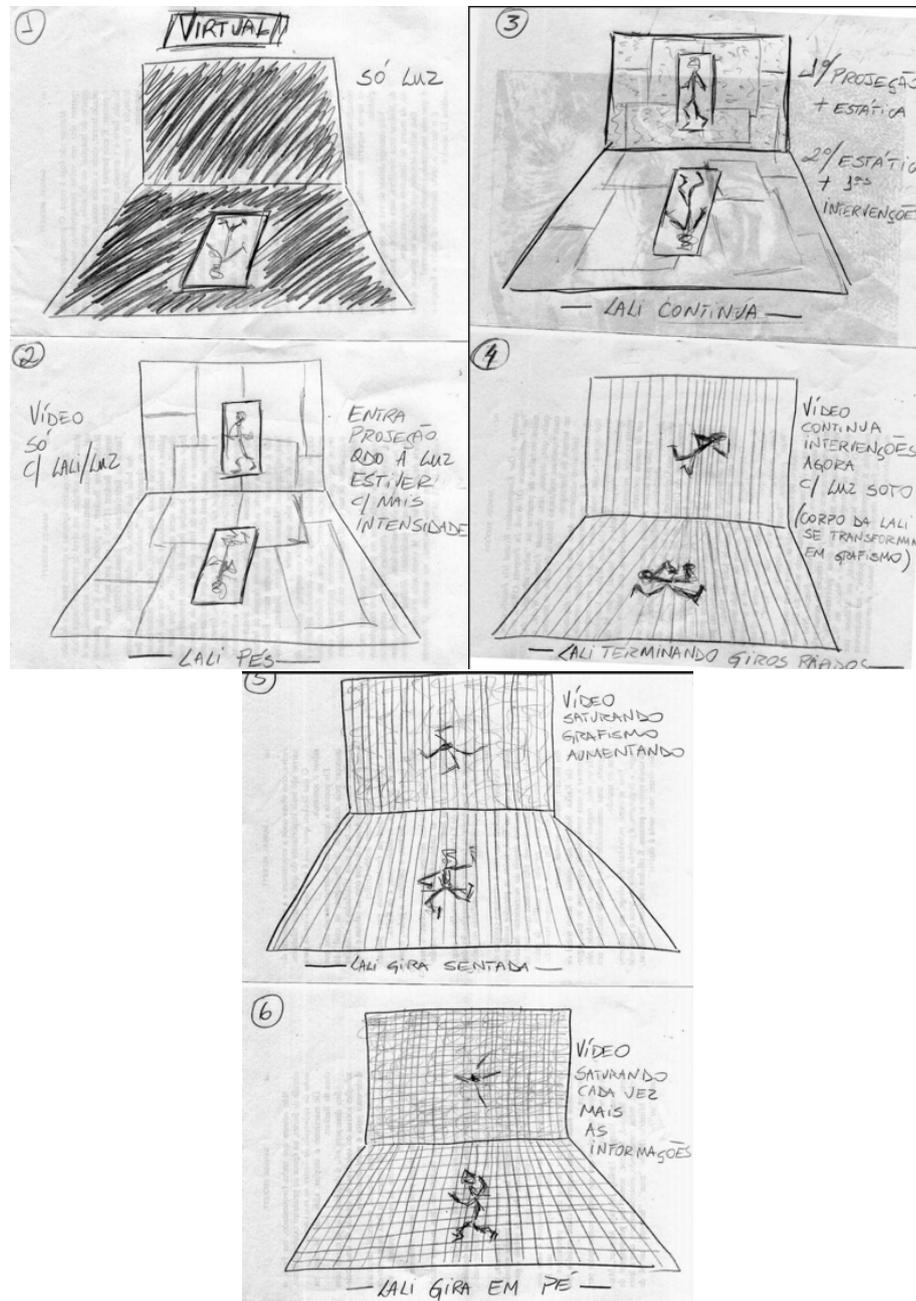


Figura 19- Mirella Brandi, *OPI*(2006), estudos⁴⁰, dimensões variadas

Logo após a primeira apresentação em 2006, o grupo foi contemplado pelo projeto *Rumos Dança do Itaú Cultural* (2006) e selecionado pela *Caravana Seis* de dança contemporânea, e

⁴⁰ Desenhos de Mirella Brandi. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/18226946514/in/photostream/> último acesso em 04/06/2017 as 00:43

assim, fizeram turnê por 12 cidades, durante 6 meses. Em 2007, foi contemplado pela *Caixa Cultural* e fez uma temporada no *Teatro Nelson Rodrigues*, no Rio de Janeiro, ainda em 2007, foi convidado por um dos curadores Fernando Velazquez a participar do *Festival Motomix* (2007) em São Paulo. Está foi a primeira apresentação do grupo em um espaço híbrido e não destinado apenas a dança. O grupo finalizou as apresentações em 2009, quando foi selecionado para participar de um festival de dança em Montreal, no Canadá, e outro em Nova Iorque.

Ao avaliar o projeto *OPI*, a artista afirma que mesmo com a intenção de criar um processo colaborativo totalmente horizontal, que diluísse as fronteiras de cada linguagem ao ponto delas não mais se reconhecerem como dança, vídeo, música e luz, era evidente que as diferenças entre cada uma das linguagens ainda estavam demarcadas. (BRANDI, 2017⁴¹). Mesmo assim, ela considera o trabalho um grande sucesso, no sentido de que foi formado os primeiros passos para a consolidação e o desenvolvimento de uma linguagem autônoma da luz e do som como ferramenta para uma comunicação subjetiva. (BRANDI, 2017⁴²)

Um dos artistas envolvidos no processo é o músico Fabio Vilas Boas (1977), também conhecido como MuepEtmo. A sintonia entre ele e Mirella Brandi aconteceu harmonicamente e neste momento formaram uma parceria em novos trabalhos. Com o interesse mútuo de pesquisar artisticamente a soma das diferentes linguagens, as pesquisas evoluíram. Entre 2006 e 2011, a dupla artística Mirella Brandi x MuepEtmo realizou diferentes trabalhos nacionalmente e internacionalmente, entre performances ao vivo e instalações, experimentando a luz e som somados com o corpo, com o vídeo, sem o corpo e sem o vídeo, até a surpresa: a descoberta do potencial narrativo de um trabalho híbrido de luz e do som.

2.3 A luz narrativa

Após a experiência com o *OpI*, os artistas perceberam que, no intuito de criar uma performance híbrida que não fosse facilmente veiculada a coreografia, deveriam retirar a figura humana, resolveram assim, continuar as pesquisas e aprofunda-las nas relações luz, vídeo e som. (BRANDI, 2017⁴³). Em 2010, Mirella Brandi formou o Coletivo Zilch⁴⁴ selecionados a participar de uma residência artística no *MIS – Museu de Imagem e Som em São Paulo*, realizando um projeto denominado *D.I (Digital Interruption)*. A proposta se

⁴¹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

⁴² Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

⁴³ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

⁴⁴ Coletivo composto pelos artistas: Mirella Brandi, responsável pela Luz, MuepEtmo pelo som e Karina Montenegro pelos vídeos

consistia na realização de uma instalação interativa a partir da fusão destas 3 linguagens, luz, projeção e som. A instalação, que ficou aberta ao público durante 1 mês, propunha que os visitantes fossem transportados para um "não lugar", despertando uma nova percepção de tempo e espaço (BRANDI, 2017⁴⁵). No decorrer da residência, os artistas tiveram a oportunidade de construir um espaço favorável e controlado para experimentações. Em horários alternativos, Mirella Brandi e MuepEtmo, utilizavam do espaço para continuar com os estudos e experiências sem o uso da projeção, o que culminou para o entendimento dos artistas de que a luz e o som poderiam caminhar sozinhos e possibilitariam uma outra forma de comunicação não explorada por eles anteriormente. (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁴⁶)

Até este momento, Mirella Brandi não havia considerado possível a luz como uma linguagem autônoma, pois acreditava que para a luz se estabelecer como linguagem dependeria sempre de um objeto ou alvo a ser iluminado. Mas, a partir das “despretensiosas experiências” percebeu que: “a luz caminha por um lado mais subjetivo do que a imagem editada e projetada que por si só, já cria inúmeros códigos por mais abstrata que seja essa imagem” (BRANDI, 2017⁴⁷). Assim, os artistas perceberam que, o vídeo ou o corpo contavam a histórias diretamente, enquanto a luz e o som apresentavam nuances, deixando a história aberta para a imaginação do espectador. A luz, que geralmente é percebida como segundo plano, ou como “ajudante” para as outras linguagens, aqui é vista como protagonista com o potencial a explorar as sensações dos espectadores.

Mirella Brandi afirma que, a luz autônoma, seu material de trabalho, consiste-se no potencial narrativo da luz, sem ser coadjuvante de outros elementos cênicos:

Esse caminho autônomo consiste no potencial perceptivo da luz para a condução narrativa subjetiva dissociada do texto, da atuação, da coreografia ou de quaisquer outros elementos. É o princípio que utilizo na criação de instalações imersivas nas artes visuais, de performances audiovisuais ao vivo e de espetáculos performativos. (BRANDI p.48, 2015)

Na medida em que os artistas realizavam os experimentos luminosos e acústicos, perceberam pessoalmente que estavam sendo guiados para um novo ritmo, os tempos se tornavam outros, e entenderam o possível potencial da construção de uma performance narrativa ao vivo. Assim sendo, para eles, a luz e o som têm o poder de sintetizar os elementos

⁴⁵ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

⁴⁶ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

⁴⁷ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

de base do cinema, pode-se, então, ser usada para contar histórias, mas histórias que se definem através da percepção do público e através do inconsciente.

Os artistas se apropriam do termo *Cinema Expandido* na classificação deste tipo de performance. A teoria do *Cinema Expandido* curada por Gene Youngblood, em 1970, considera os deslocamentos nas formas de produção, exibição e recepção do cinema tradicional, ou seja, o audiovisual fora dos padrões narrativos e locais previamente estabelecidos. O autor categoriza o cinema expandido em trabalhos como o uso de novas tecnologias, efeitos especiais digitais, vídeo-arte, instalações/ambientes multimídia e holografia (YOUNGBLOOD, 1970). Porém, Youngblood entende esse tipo de trabalho relacionado com o cinema tradicional, no universo das imagens em movimento. Na contramão, em seu “Cinema Expandido” os artistas usam dos recursos visuais e sonoros em uma narrativa sem imagens, apenas provenientes da luz e do som, as histórias e figuras são provenientes do público, formadas no subjetivo do espectador.

Com relação ao processo criativo, cada novo trabalho inicia-se com o som, vão para a luz e, juntos, a dupla “amarrara” as linguagens, para que não se tornem independentes umas das outras, algo meramente reativo ou ilustrativo. As duas linguagens somadas formam guias para um turbilhão de linguagens diferentes que consistem em uma mesma imersão. Os artistas apresentam a intensão, de que ao usar apenas a luz e o som, seja possível que os elementos saiam de um plano real objetivo e ofereçam novas dimensões para o espectador, sem estar diretamente vinculada a um texto ou objeto. Eles sugerem que as performances imersivas apresentam uma ruptura na contemplação por parte do espectador e apostam na imersão dos sentidos como forma de comunicação (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁴⁸). Para que o espectador seja retirado da sua realidade normal e em seguida levado para um estado de percepção novo e hipnotizante, eles procuram, nestas obras, que o público não tenha o espaço para voltar para seu “mundo real”, o objetivo é de que eles façam parte do que está acontecendo ao seu redor (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁴⁹). Ativando os sentidos auditivos e visuais, o espectador é convidado a construir narrativas subjetivas e imateriais, quando acaba a performance não resta nada material, apenas a breve lembrança na memória do espectador.

É comum que o ser humano olhe para as coisas a partir do seu primeiro impacto, então quando é olhado para a luz, o que primeiro a se destacar é o objeto que ela está iluminando, mas a luz também altera a percepção de mundo. Em um dia de Sol estamos mais felizes e, em um dia nublado estamos mais intensos, mas se prestarmos atenção e observarmos com

⁴⁸ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

⁴⁹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

cuidado e detalhadamente todas essas pequenas transformações que podem ser feitas com a luz chegamos a um novo universo, enxergando novas verdades através de outra percepção. Nos trabalhos de Mirella Brandi x MuepEtmo, o uso da luz é dosado com parcimônia para guiar o espectador, o excesso de iluminação é limitante: “quanto mais você diminuir o índice de luz, mais você aumenta a percepção, é uma contradição, mas você se obriga a forçar outras percepções do seu corpo”. (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁵⁰). Segundo a pesquisadora e curadora Kátia Canton, no momento em que é reduzido o número de imagens, construir narrativas se transforma em um jeito de se aproximar de si e do outro. Os sentidos na obra artística contemporânea não estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção de múltiplas relações que acontecem entre a obra e o espectador (CANTON p.51 2009)

Assim, como o filósofo francês Jacques Rancière defende, não há teatro sem espectador (RANCIÈRE, 2012). Mirella Brandi x Muepetmo entendem o espectador como uma ferramenta, como uma das linguagens dentro do fazer artístico. Um elemento tão importante quanto a luz e o som e a misturas dessas linguagens, que se equalizam para a construção da narrativa.

A arte é vista aqui como campo neutro que permite o risco, a zona do desconforto, do desconhecido, para recriar um “não lugar” dentro de um lugar reconhecido, onde a tradição e os experimentos de risco podem e devem coabitar e coexistir. O palco como espaço de transgressão. A luz que impulsionava a trama agora é a própria trama. O espectador é seu protagonista (BRANDI p.48, 2015)

Segundo o autor Júlio Plaza, as noções de ambiente e participação do espectador são propostas e poéticas, típicas dos anos 60, o ambiente no sentido mais amplo do termo é considerado um lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo (PLAZA, 2003). Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como recriação, nos ambientes o corpo do espectador não é só seu olhar que se inscreve na obra. Não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do espaço com o espectador (PLAZA, 2003).

Diferente do espaço de um cinema ou do teatro convencional, no qual o ritmo do espectador é demarcado por convenções pré-estabelecidas: os 3 sinais para começar a peça,

⁵⁰ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

ou o trailer antes do filme. Nas performances ou instalações de Mirella e Muep o espectador não é percebido como alguém que chegará diante da obra e o ambiente estará pronto para sua apreciação e contemplação, ele participa intelectualmente, tem que estar aberto e se esforçar para embarcar nos sentidos que a narrativa propõe, para absorver e fazer as conexões novas.

A partir do momento em que se entra na sala para assistir a performance, todas as convenções são quebradas e o turbilhão de conexões subjetivas afloram. A vontade, estava em retirar do espectador a possibilidade de se identificar facilmente com uma narrativa pré-definida. Essa estratégia se liga ao uso de métodos anti-ilusionistas ou anti-narrativos (CANTON, 2009). As narrativas formadas com os aparatos técnicos dos artistas são criadas no interior do espectador, reflexivamente e corporalmente com os novos sentidos físicos que a luz aflora no corpo (CANTON, 2009).

Rancière, conclui que a emancipação do espectador começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências, que assim estruturam a relação do dizer, do ver, do fazer pertencem a estrutura da dominação e da sujeição (RANCIÈRE, 2012). A obra passa a ser do artista e do espectador, em uma posição que deixa de ser passivo para ser o conector da obra. Esse espectador é incluído na obra, ao mesmo tempo em que é transportado, confrontado e colocado em situações novas em relação as pessoas ao seu redor.

Julio Plaza cita Edmond Couchot e afirma:

Para Couchot, a obra não é mais o fruto apenas do artista, mas se produz no decorrer do diálogo, quase instantâneo, em tempo real. Num diálogo entre mobilidades de linguagem visual, sonora, gestual, tátil, escrita, o leitor não está mais reduzido ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de modificá-la, de aumentar e, logo, tornar-se coautor, pois o significado da palavra autor é acrescentar, nos limites impostos pelo programa. Assim, o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade, responsabilidade e capacidade para fazer crescer a obra. (PLAZA, p. 26, 2003)

No caso das performances da dupla, como a obra se forma em todo o ambiente e o participante está livre para olhar pelo espaço, pode, também, fechar os olhos para sentir os efeitos, é nesse momento e nessas possibilidades que o espectador escolhe e constrói sua narrativa. (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁵¹)

⁵¹ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

2.4 A trilogia das Cores

A *Trilogia das Cores* é uma série de 3 performances ao vivo, com o uso de luz e som, criado pela dupla de artistas Mirella Brandi x MuepEtmo. O trabalho começou em 2010 com a pesquisa do *Cinza* (2010), que evoluiu para a performance *Branco* (2012) e terminou com a *Chumbo* (2015), criada e apresentada em 2015. O interesse dos artistas se constituía em realizar uma trilogia de performances ao vivo usando o híbrido das linguagens luz e som. Os nomes escolhidos se referenciam, para os artistas, em cores “não-cores”, como cada trabalho acontece relacionado a um sentimento, eles escolheram nomes de cores que comumente não tenham um sentimento específico relacionado a ela, deixando o espectador livre para construir suas interpretações e narrativas.

Queremos fugir dos arquétipos que o homem tanto se esforça para definir. O vermelho não precisa ser uma cor agressiva ou ligada ao amor, assim como os amarelos e laranjas não precisam necessariamente definir um estado de alegria e o cinza de tristeza. As cores possuem influências diferentes nas pessoas e a percepção é pessoal tanto na vida real quanto em uma situação imaginária como criamos nas performances. (BRANDI, 2017⁵²)

Para os artistas, estas performances funcionam como uma “partitura de sensações” (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁵³) dividida em três momentos (Cinza, Branco e Chumbo). Eles propõem que as sensações subjetivas e individuais dos espectadores sejam reforçada pela ausência ou presença de estímulos visuais luminosos e sonoros, “para nós tudo na vida é uma questão de percepção mesmo o que acreditamos ser real de fato, parecendo ser uma mesma realidade para todos ela é percebida e entendida de modos diferentes. Eh isso que tentamos mostrar com a Trilogia das Cores. ” (BRANDI, 2017⁵⁴)

Cada performance tem em torno de 50 minutos. A plateia é orientada a um lugar fixo, mas é livre para se movimentar caso tenham vontade, usando quantidades variadas de nevoa e fumaça como plataforma para visualização dos raios de luz e construção de volumes; o trabalho acontece ao redor dos espectadores e não em frente a uma tela. A exigência principal

⁵² Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

⁵³ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

⁵⁴ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo C

é a de desligar os telefones celulares ou quaisquer aparelhos eletrônicos, qualquer outro foco luminoso durante a apresentação pode comprometer toda a obra artística.

2.4.1 Cinza

Dentro da 4ª edição da mostra *Live Cinema*, em 2011, no Oi futuro de Ipanema, no Rio de Janeiro, a dupla de artistas apresentou pela primeira vez, uma performance imersiva ao vivo realizada apenas com luz e som, denominada *Cinza*⁵⁵ (Figura 20). O processo de criação aconteceu intuitivamente, partindo da vontade de realizar uma performance que apresentasse os elementos imateriais, luz e som, como protagonistas, para transformar o ambiente expositivo, que mudasse a percepção do espectador e que o trabalho acontecesse imersivamente pelo ambiente, e não vinculado a uma tela. Após essa primeira realização, pela resposta espontânea do público, os artistas perceberam o potencial narrativo que os elementos continham. Mesmo sem a intenção inicial de compartilhar uma narrativa, os espectadores naturalmente criaram histórias subjetivas a partir dos estímulos (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁵⁶).

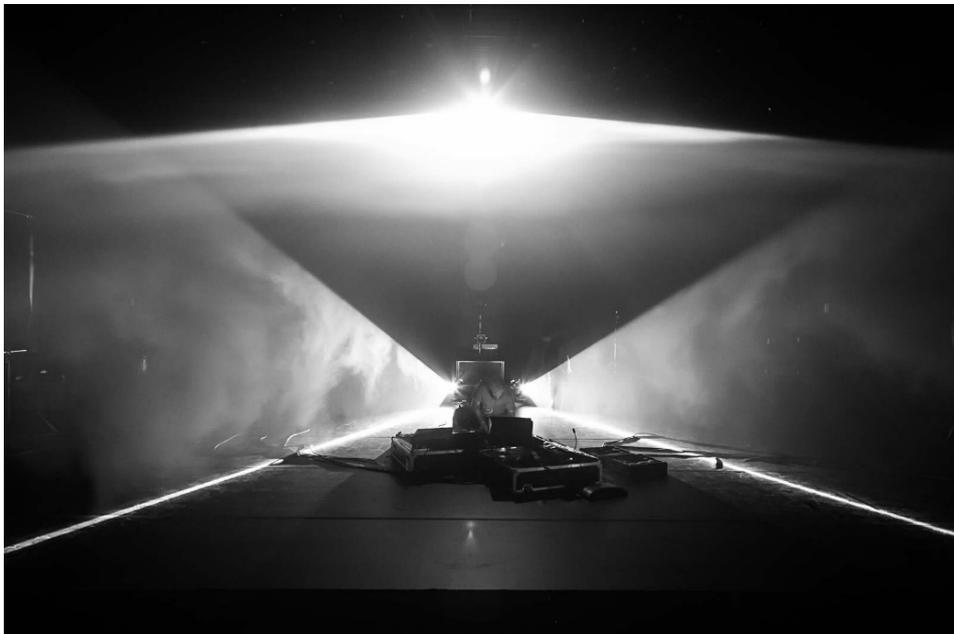


Figura 20- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Cinza* (2011), performance, dimensões variadas

Tecnicamente o *Cinza*, originalmente, é composto de: 10 *Elipsoidais ETC* de 50°, 2 *Mini Bruts*, 1 *Superstrobo DMX* de 3000W, ligados na mesa de luz; 1 máquina de fumaça, ligada na mesa de luz; 4 torres de luz, ou tripé para um refletor; e um1 mesa de luz digital.

⁵⁵ Breve registro em vídeo da apresentação de 2011. Disponível no link: <https://vimeo.com/129041777>

⁵⁶ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo A

Para o áudio foi necessário um sistema de *PA*, mesa de som com no mínimo 16 canais (Figura 21). O espaço de auditório não pode ter nenhuma interferência de luz externa e as cadeiras deveram ser substituídas por almofadas ou puffes no chão, para o espectador se sentir confortável e relaxado. As especificações de equipamento podem ser levemente modificadas de acordo com o espaço de execução da performance.

O espectador, ao entrar no teatro é deparado com um espaço vazio e os artistas sentados no chão a sua frente. Assim como em uma apresentação tradicional, os artistas estão presentes no palco teatral de frente para a plateia, mas a grande diferença é que eles são artistas-técnicos, com isso, quebraram a expectativa e linguagem tradicional do teatro de “esconder” e demonstravam a técnica usada desmistificando os processos e aparelhos. O *Cinza* foi feito realizado quase que intuitivamente e com um caráter experimental, ele é entendido pelos artistas como o início da pesquisa que se aprimorou com as performances posteriores.

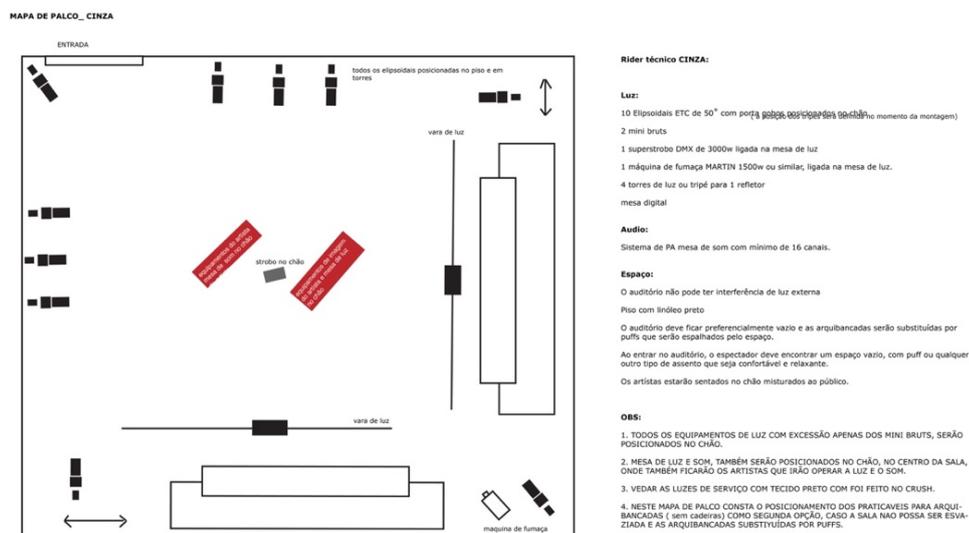


Figura 21- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Cinza* (2011)⁵⁷, Mapa de Palco e Rider técnico da performance

2.4.2 Branco

No caminho da construção de uma narrativa subjetiva, a pesquisa evoluiu, em 2012, após ganhar o projeto *RUMOS* do *Itaú Cultural* em São Paulo, a dupla teve a oportunidade de se aprofundar por um ano no caráter narrativo do trabalho. Dessa vez, intencionalmente, alterando a luz e o som em prol de uma história com começo meio e fim.

⁵⁷ Imagem do acervo pessoal dos artistas

Neste processo criativo, o roteiro da performance era importante, pois trazia para os artistas um guia que ligava as cenas de forma coesa. Neste momento, eles acreditavam que para induzir o espectador por um caminho narrativo precisava partir deles próprios uma história complexa. Esse roteiro nunca foi aberto ao público, pois, a intenção era a que os espectadores construíssem a suas próprias interpretações. Nesta residência, criaram a segunda performance componente da trilogia das cores, o *Branco*⁵⁸ (Figura 22).



Figura 22- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Branco*⁵⁹ (2012), performance, dimensões variadas

Com o espaço pré-estabelecido, o teatro do *Itaú Cultural*, em São Paulo, dessa vez os artistas formaram duas plateias exatas, uma plateia era constituída pela plateia fixa do teatro e a outra com cadeiras em cima do palco, assim, os espectadores ficavam de frente uns aos outros, enquanto os artistas ficavam ao fundo, operando os equipamentos. Levando em conta que a obra acontecia no ambiente do teatro e não em uma tela específica, em cada espaço o espectador estava vendo e percebendo elementos diferentes, junto ao público os artistas estavam imersos e envolvidos no mesmo ambiente. Além da maior proporção do local apresentado e da quantidade de equipamentos, percebe-se uma evolução conceitual apresentando formas geométricas, riscos e quadrados (Figura 23 e 24) e uma maior preocupação com o entono, a cenografia do *Branco* é consistida de retângulos de tecido translúcidos pendurados sob a plateia, necessários para imprimir a luz e replicar os efeitos

⁵⁸ Breve registro em vídeo da apresentação de 2012 disponível no link: <https://vimeo.com/81028457>

⁵⁹ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/20531238401/in/album-72157653161437258/> último acesso em 05/06/2017 as 16 :33

antes de chegar nas paredes do teatro, apresentando, assim, maior espacialidade para a performance.

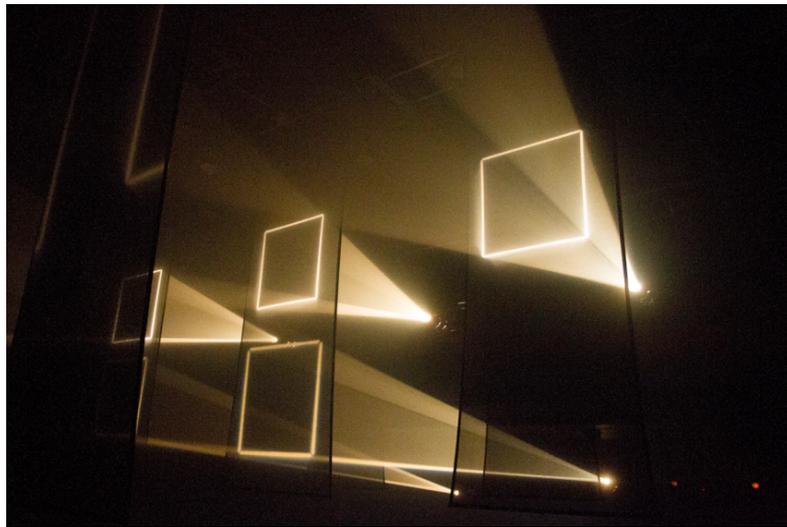


Figura 23- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Branco*⁶⁰ (2012), performance, dimensões variadas

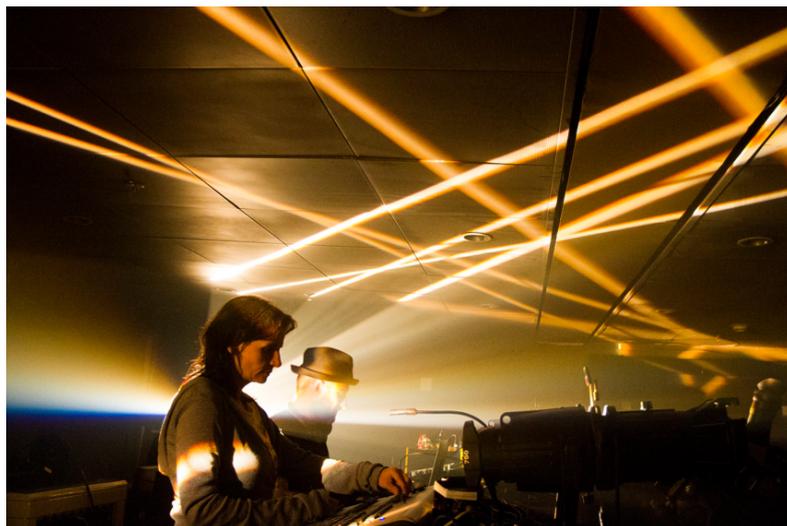


Figura 24- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Branco*⁶¹ (2012), performance, dimensões variadas

Devido aos recursos propostos pelo teatro, o *Branco* é composto de 10 telas translúcidas, 3 *Elipsoidal ETC* 19°, 22 *Eliposoidais ETC* de 50°, 6 *Elpsoidais ETC* de 36°, 8 *Ribaltas de LED RGBW* 3W, 4 *Moving Head*, 2 *Super Strobo Atomic* 3000 com controle de velocidade e intensidade, 7 tripés ou torres, 20 pés de galinha, 6 máquinas *Haze*, 4 máquinas de fumaça *Martim Agem* 2000, 3 *Mini Brutes* de 4 lâmpadas, 2 *Mini-Projector LG-led* 700

⁶⁰ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/17988581698/in/album-72157653161437258/> ultimo acesso em 05/06/2017 as 16 :35

⁶¹ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/17553775144/in/album-72157653161437258/> ultimo acesso em 05/06/2017 as 16 :37

AnsiLumens PA72B DLP LED 700 ANSI HDTV Full HD WXGA 1280x800 Wi-Di e 4 ventiladores grandes, além do *PA* mesa de som com no mínimo 16 canais. (Figura 25)

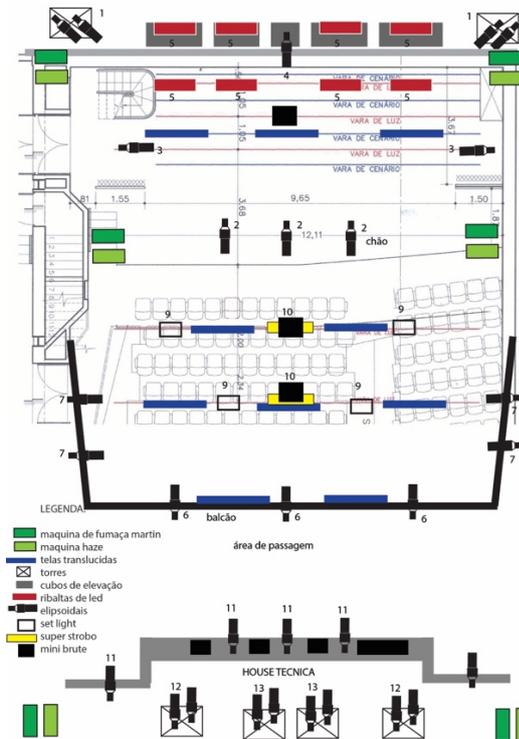


Figura 25- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Branco*⁶², Mapa de Palco da Performance

2.4.3 Chumbo

A última parte da trilogia das cores, *Chumbo*, foi concebida e apresentada em 2015 no festival *ON/OFF*, do *Itaú Cultural*, a convite do curador Lucas Bambozzi. A proposta do curador foi apresentar a performance *Branco* e em seguida a estreia do *Chumbo*⁶³ (Figura 26) que encerra a trilogia.

⁶² Imagem do acervo pessoal dos artistas

⁶³ Breve registro em vídeo da apresentação de 2012 disponível no link: <https://vimeo.com/136317567>



Figura 26- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Chumbo*⁶⁴ (2015), performance, dimensões variadas

Estruturalmente, para facilitar que uma performance seja realizada em seguida da outra, o *Chumbo* trabalha com o mesmo mapa de luz e a disposição de plateia que o Branco, a cenografia é diferente, o que antes eram telas translúcidas se transformam em um cubo flutuante (Figura 27) no meio da plateia, que é palco para os efeitos luminosos. Mesmo com as semelhanças, a luz e o som são trabalhados de uma forma completamente diferente.

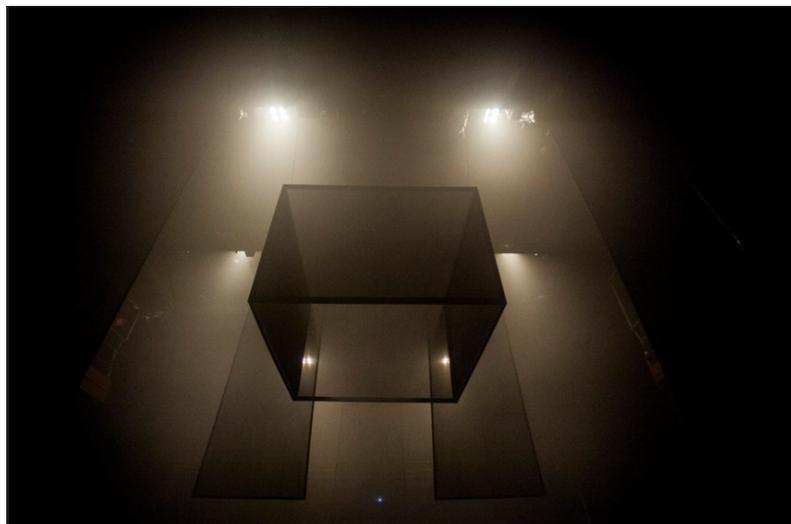


Figura 27- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Chumbo*⁶⁵ (2015), performance, dimensões variadas

As três performances têm similaridades, mas seguem para caminhos distintos, os artistas entendem o *Chumbo* como a soma dos dois trabalhos anteriores, como um passo além,

⁶⁴ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/19903937263/in/album-72157654834588434/> último acesso em 05/06/2017 as 17:15

⁶⁵ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/20336850768/in/album-72157654834588434/> último acesso em 05/06/2017 as 17:00

com se, na verdade, ele negasse os dois anteriores. Musicalmente falando, segundo MuepEtmo, no *Chumbo* a musicalidade se perde e transforma-se para uma anti-música, sem métrica ou constância. O som, somado as diferentes gamas de efeitos luminosos, se torna mais “agressivo” (Figura 28) (BRANDI, MUEPETMO , 2016⁶⁶).

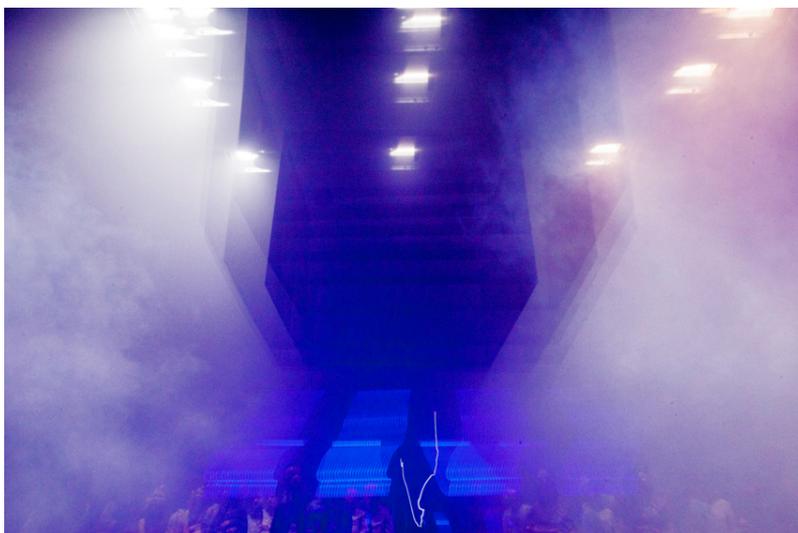


Figura 28- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Chumbo*⁶⁷ (2015), performance, dimensões variadas

Ao pesquisar e realizar as performances da trilogia das cores, os artistas tiveram a oportunidade de experimentar novos caminhos mergulhando em todas as possibilidades, se apropriando e dominando a linguagem. Em princípio, os trabalhos anteriores demandavam um roteiro concreto para os artistas se guiarem ao vivo, mas com o passar do tempo e o domínio do material, as narrativas foram se tornando “partituras” (Figura 29) abertas e intuitivas, ao invés de conduzir partindo de uma história, agora eles trabalham guiando sensações (BRANDI, MUEPETMO , 2016⁶⁸).

⁶⁶ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

⁶⁷ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/20336827158/in/album-72157654834588434/> ultimo acesso em 05/06/2017 as 17:30

⁶⁸ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

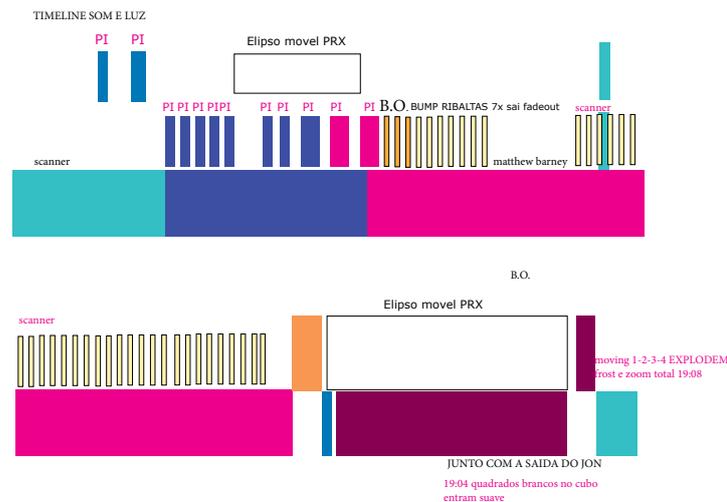


Figura 29- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Chumbo*⁶⁹ (2015), partitura de luz e som

As realizações da trilogia, são avaliadas pelos artistas como um processo de descobertas, em princípio, tinham como preocupação transformar o ambiente, ressignificando os espaços – principalmente o teatral – proporcionando ao público um universo imaterial pessoal e um transporte para um espaço imaginário pessoal, confortável ou desconfortável. Essas pesquisas e experimentações seguiram para a indução de narrativas e sensações subjetivas, transformando os espectadores em personagens e elementos principais de suas histórias junto à luz e ao som. No decorrer dos mais de 10 anos juntos, os artistas, aos poucos, voltaram a integrar a figura do dançarino e a projeção de vídeo em suas performances de multilíngua. Mas, por já terem consolidado a linguagem com a luz e o som, novos elementos entraram de forma coesa, complementando a narrativa (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁷⁰).

Neste tipo de trabalho, um dos maiores problemas segundo os artistas está no registro fotográfico e em vídeo. Por se tratarem de experiências imersivas, de longa duração e com baixos níveis luminosos são de difícil registro em câmeras digitais. Os registros em vídeo e foto acabam não sendo capazes de retratar a performance fielmente, acabam por se tornar apenas uma “ilustração” do momento. Como alternativa, os artistas criaram algumas estratégias: a primeira é a de colecionar relatos dos espectadores sobre o trabalho⁷¹, esta

⁶⁹ Crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/20336827158/in/album-72157654834588434/> ultimo acesso em 05/06/2017 as 17:30

⁷⁰ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

⁷¹ Relato da autora cedido aos artistas referentes as performances Branco e Chumbo que aconteceram em 2015, disponível no Anexo D

prática os ajuda a entender como os trabalhos são recebidos e percebidos pelos espectadores. Mas, além disso, eles geralmente trabalham em conjunto com outros artistas, especializados em vídeo ou fotos que acabam transformando o registro em uma nova expressão que captura o entendimento sensível das performances (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁷²). Este tipo de registro propões para o espectador um novo entendimento do trabalho, tornando visível texturas e detalhes despercebidos a olho nú. (Figura 28 e 30)

Como foi visto neste capítulo, a dupla de artista trabalha com a luz autônoma e o som em instalações e performances ao vivo, com a intenção de inspirar as narrativas subjetivas dos espectadores. Após realizar a *Trilogia das Cores*, os artistas realizaram novos trabalhos, nacionalmente e internacionalmente, referentes a performances ao vivo de luz e som, instalações artísticas e até voltaram a experimentar com performances de multilinguagem, usando a luz e o som somados ao corpo de um *performer*, como foi o caso da performance *FOBIA* (2016). Como observou MuepEtmo, pela dupla já ter o conhecimento e a experiência das performances com luz e som, o corpo voltou para o trabalho como um elemento integrado e não para ser destacado pelos outros elementos (BRANDI, MUEPETMO, 2016⁷³).

Até o momento final desta dissertação, os artistas continuaram produzindo novos trabalhos. No primeiro semestre de 2017, a dupla estreou em São Paulo a performance *PIANO WORK* (2017), no Sesc Ipiranga e a performance *CONTEXST - Context Contest Shapes Content* (2017), que compôs a mostra *AVXLab* no Centro Cultura São Paulo (CCSP), e estão com planos de mais estreias e apresentações internacionais ainda este ano. O próximo capítulo é destinado para a análise do trabalho do artista Luiz duVa.

⁷² Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B

⁷³ Entrevista não-publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo B



Figura 30- Mirella Brandi x MuepEtmo, *Chumbo*⁷⁴ (2015), performance, dimensões variadas

⁷⁴ crédito da foto: Ricardo Ferreira. Imagem do acervo pessoal dos artistas, disponível no link: <https://www.flickr.com/photos/131655344@N05/19902239494/in/album-72157654834588434/> último acesso em 05/06/2017 as 17:15

CAPÍTULO 3 - A Luz de Luiz duVa

A expressão artística de Luiz duVa não trata de interpretar o mundo, mas de experimentar o mundo.
(MELLO, 2015 p.59)

Este capítulo tem como foco a percepção e o uso da luz no trabalho do artista Luiz duVa. A primeira parte refere-se a sua trajetória, principalmente voltada ao seu trabalho com a luz, a segunda é focada na instalação luminosa *Espaço Alter[ado]* e na vivência *Pulsar*, que é decorrente da instalação. Além da pesquisa bibliográfica e curatorial sobre o artista, o material foi recolhido por meio de duas entrevistas, cada uma em torno de 40 minutos, realizadas no *atelier* do artista em São Paulo, em abril e dezembro do ano de 2016. As entrevistas foram direcionadas para sua trajetória, seus trabalhos e sua relação com a luz.

O artista paulistano Luiz duVa (1965) iniciou sua carreira artística no início dos anos 1990, com experimentações no campo do vídeo, no formato de instalações e performances audiovisuais. A partir dos anos 2000, ele se dedicou às novas mídias e às performances de manipulação de imagens e sons em tempo real (*Live Cinema*). Em 2007, concebeu a mostra *Live Cinema*, de performances audiovisuais ao vivo, na qual atuou como diretor artístico e curador de 2007 até 2016. A partir de 2015, o artista aprofundou suas pesquisas a respeito da luz e realizou trabalhos usando essencialmente frequências luminosas e sonoras, até de renomear suas performances audiovisuais com o título de *Vivências*. Atualmente, após uma longa viagem para o Nepal e posteriormente ao Peru em meados de 2016, ele pesquisa frequências sonoras e luminosas em trabalhos não apenas artísticos, mas também com um viés terapêutico.

Em 2012 o artista realizou sua primeira exposição individual, *Tormenta* na galeria *Pilar* em São Paulo e no decorrer de sua carreira recebeu diversos prêmios e distinções entre eles: 2010, Melhor edição 14º FAM- Mostra de Vídeos Mercosul com o documentário *O Rio de 7 voltas*; 2009/2010; Rumos Cinema e Vídeo categoria eventos culturais com o projeto *STORM*; 2008, Prêmio PAC *Programa de Ação Cultural em Artes Visuais*, secretaria do estado de São Paulo pelo projeto *Preto Sobre Preto*; 2008, prêmio *Artist Links: England and Brazil*, com a realização de uma residência artística no *Artsadmin* de Londres e no *Plymouth Arts Center* para o desenvolvimento de uma instalação ou performance multimídia; 2005, Prêmio Bolsa Fomento de produção do 6º prêmio Sergio Motta de Arte e tecnologia, para os projetos: *Concerto para Células em (de) movimento*, que resultou na performance multimídia *Suspensão*; em 2005, *Triptico* estudo para *Auto Retrato 1*, Mostra investigações

contemporâneas do 15º festival internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, em que ganhou o prêmio de Criação audiovisual *Le Fresnoy* - atribuído para o festival pelo Consulado geral da França em São Paulo, pela Aliança Francesa de São Paulo e pela *Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains* – no qual ganhou acesso por três meses às atividades do Centro de Mídia Francês, além do apoio logístico e meios técnicos para a realização de uma obra audiovisual.

3.1 Escultura de luz digital

Nascido em 1965 em São Paulo, o artista Luiz duVa iniciou sua trajetória artística aos 21 anos construindo imagens em movimento em vídeo. Ele afirma que o principal tema do seu trabalho são as relações do corpo: corpo físico, com o corpo mental, e o corpo psicológico (DUVA, 2016⁷⁵). A partir da metade da década de 1980, o artista teve acesso a equipamentos e o vídeo foi a ferramenta adotada por ele para realizar suas experiências com imagem (DUVA, 2016⁷⁶). Com o passar dos anos e os avanços da tecnologia, o artista teve a oportunidade de trabalhar com diversas câmeras analógicas diferentes, cada marca e tipo de equipamento apresentavam características próprias de registro da luz e construção da imagem, conseqüentemente, apresentavam texturas diferentes no produto final. Posteriormente, com a tecnologia digital, essas texturas poderiam ser facilmente manipuladas digitalmente chegando ao resultado desejado. Assim, mesmo na época em que utilizava diferentes texturas em recursos analógicos e posteriormente manipulando as imagens das câmeras digitais de alta resolução, o artista entende o processo de execução dos vídeos como a construção de “esculturas de luz” (DUVA, 2016⁷⁷).

No decorrer dos anos, duVa trabalhou com vídeos de diferentes formas, tanto com narrativas tradicionais como documentários, quanto com projeções manipuladas em tempo real. Mas, com o tempo foi percebendo o vídeo como um material limitado, restrito a um suporte de exibição. Segundo o artista: “a câmera é um dispositivo que registra acontecimentos reais a partir da luz, e que necessita de uma superfície, seja uma tela de projeção, uma televisão ou um prédio, para reproduzir imagens” (DUVA, 2016⁷⁸). As perspectivas e profundidades são virtualmente apresentadas, mas fisicamente a imagem se resume à luz em uma superfície, na maioria das vezes, plana. Essas limitações do meio o

⁷⁵ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁷⁶ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁷⁷ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁷⁸ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

fizeram questionar e pesquisar formas de expansão das fronteiras, tanto fronteiras físicas, quanto dos limites técnicos do vídeo com relação à construção das imagens e registro das cores, aos poucos seus trabalhos foram ampliando os limites geográficos do vídeo, e o artista foi experimentando com espacialização e interação dos espectadores.

Por esses caminhos, o artista realizou a videoinstalação interativa *Preto sobre Preto*⁷⁹ (2008/2009). Durante a residência artística francesa *Le Fresnoy*⁸⁰ - *Studio National des Arts Contemporains de Tourcoing*, no qual o artista realizou como prêmio do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil em 2008, Duva se inspirou no tom preto de um pigmento usado em impressões gráficas e decidiu expandir os limites e significados, tanto na representação da figura humana, quanto na cor preto dentro do meio videográfico digital. Desta forma, o trabalho se refere, principalmente, as nuances sensoriais da cor preta gerada por dispositivos digitais e a interação do espectador com a obra. A instalação em questão recebeu o prêmio *PROAC*- Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo em 2008 e foi exposta no *MIS* -Museu da Imagem e do Som em São Paulo em 2009.

Segundo o teórico da arte Sean Cubitt, o mistério e o encantamento envolvendo a cor Preta aconteceu pelo preto se tratar da ausência de cores e de luz, sendo assim, uma cor que não realmente existe. O preto é o que se tem quando se nega a luz, portanto, não sendo registrado no olhar humano, é o invisível que torna tudo invisível (CUBITT, 2014). Como afirma Cubitt:

O preto absoluto não é uma cor: é sim uma ausência que, no entanto, significa como uma presença. Tecnicamente o preto é o que veríamos quando a luz não é nem irradiada nem refletida, uma condição que é quase impossível de alcançar. Vermelho, verde e azul têm suas fontes na natureza. O preto tem a qualidade específica de ser apenas virtual. (CUBITT, 2014 p.21 tradução nossa)⁸¹

No processo de pesquisa e execução da instalação *Preto sobre Preto*, o artista se deparou com essas características especiais da cor e percebeu que o preto no vídeo, tanto emitido pela televisão ou pela tela, quanto projetado, não é nunca preto de fato, nunca é a

⁷⁹ Registro do trabalho disponível no link: <http://www.luizduva.com.br/?portfolio=preto-sobre-preto>

⁸⁰ *Le Fresnoy* - Studio Nation des Arts Contemporains, Tourcoing, França. <http://www.lefresnoy.net/fr>

⁸¹ Absolute black is no color: it is an absence that nonetheless weights like a presence. Technically black is what we would see where light is neither radiated nor reflected, a condition that is almost impossible to achieve. Red, green and blue have their actuality. Black has the specific quality of being only ever virtual. Natural luster, imperfect pigments, ambient light, and neighboring colors all inflect surfaces we perceive as black. (CUBITT, 2014 p.21)

ausência total de luz, mas, sim, um pequeno nível luminoso que se torna cinza. Como narra o artista:

Neste trabalho tratei da cor preto do meio do vídeo que não é preto, é cinza. Por exemplo, se eu tenho uma variação de um preto sobre uma parede no ambiente escuro é luz e essa luz não é preta, não existe o preto. (DUVA, 2016⁸²)

Para os artistas que trabalham com mídias como impressão, gravura ou pintura o preto pode ser entendido como um pigmento como qualquer outro, um material com diferentes qualidades de brilho e tom. No entanto, nas mídias baseadas em luz, como cinema, vídeo e fotografia, as diferenças entre preto absoluto e o preto representado são mais perceptíveis. Portanto, as mídias digitais tendem a trabalhar com estratégias para representá-lo (CUBITT, 2014). Por exemplo, a partir de contrastes com cores vivas, “brilhantes” ou em um espaço com a luz ambiente.

Após as primeiras experiências de duVa, e o entendimento da “luz preta”, o artista seguiu fazendo diversos testes práticos, com eles, o artista percebeu que para melhor mimetizar o preto digital, o trabalho deveria estar em contraste com altos índices de luminosidade, como em uma sala clara ou composto com uma imagem branca. Nesse sentido, Cubitt declara: “os filmes e as imagem eletrônicas respondem maximizando o contraste, usando a combinação de cor para persuadir que o cinza da tela é preto”. O autor ainda afirma que “se o preto é sempre inalcançável como ausência ideal, essas alocações formais de escuridão ao cinza são igualmente virtuais, uma expressão da capacidade da cor cinza que se torna preta”. (CUBITT, 2014 p.44 traduções nossa)⁸³

No intuito do artista em melhor representar a cor, a instalação *Preto sobre Preto* se constituiu de uma tela e um computador no chão, em um ambiente expositivo aberto e com luz ambiente. Cabos ligavam a tela ao computador, e esse por sua vez, apresentava uma programação feita com o software *Isadora*⁸⁴. (Figura 31) A figura branca na tela junto ao fundo aparentemente preto era quase abstrata e aos poucos revelou ser um dorso humano. Um sensor de movimento complementava o trabalho, quando os espectadores andavam ao redor

⁸² Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁸³ Film and electronic imaging respond by maximizing contrast, using colour combination to persuade that the gray of the screen are blacks. If black is always unreachable as ideal absence, these formal allocations of blackness to gray are equally virtual, an expression of the capacity of such gray to become black. (CUBITT, 2014 p.44)

⁸⁴ *Isadora* é um software de programação gráfico com ênfase na manipulação de imagens e vídeos digitais em tempo real. Disponível em: <https://troikatronix.com/>

da instalação o dorso “reagia” com movimentos mais rápidos ou lentos, como se estivesse pulsando (Figura 32). Segundo a pesquisadora Christine Mello⁸⁵, o dorso do próprio artista, move como se estivesse tentando se desgrudar da própria cor, do fundo, do próprio suporte. (MELLO, 2009a). Essa imagem também apresentava a função de atrair o público, que ao se depara frente a frente com o trabalho, pode perceber sua própria imagem refletida pela superfície do monitor, esse se transforma em um “espelho preto” sobrepondo o reflexo do espectador à imagem do artista.

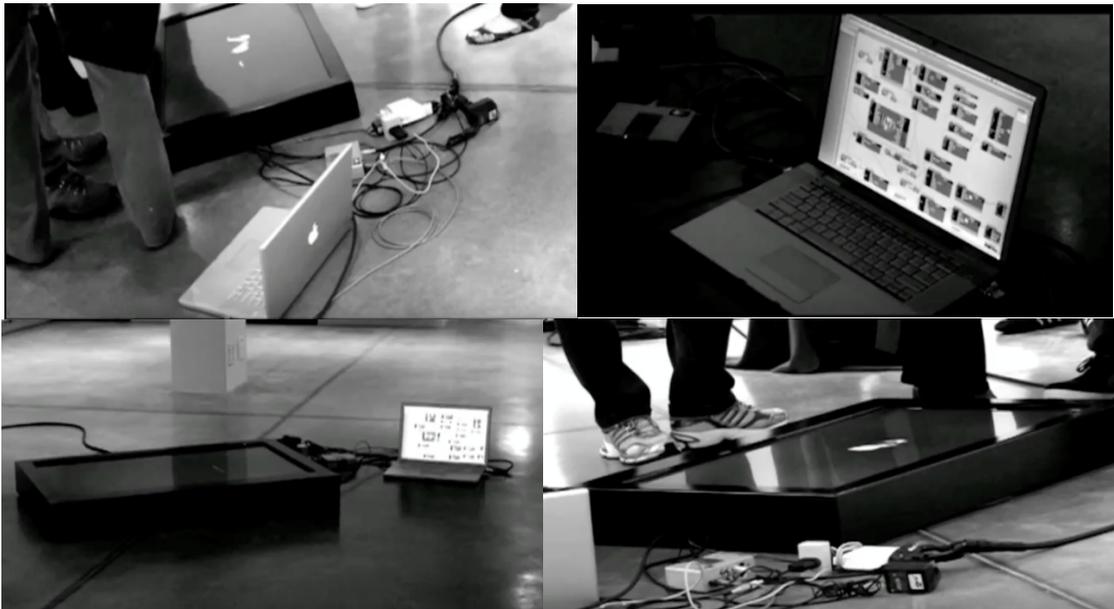


Figura 31- Luiz duVa, *Preto sobre Preto*⁸⁶ (2008/2009), instalação artística, dimensões variadas.

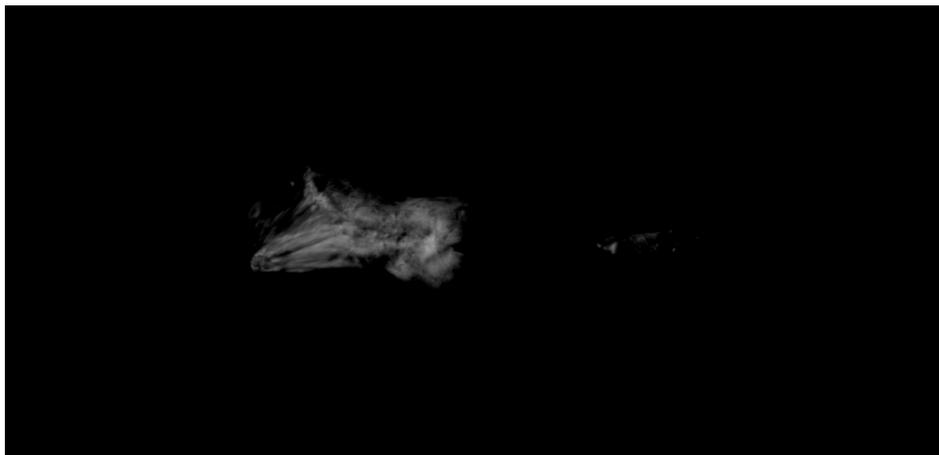


Figura 32- Luiz duVa, *Preto sobre Preto*⁸⁷ (2008/2009), frames do vídeo

⁸⁵ Christine Mello, 16 de setembro de 2009. Algumas anotações a respeito de *Preto sobre Preto* de Luiz duVa – MIS, São Paulo, setembro de 2009. Disponível em: <http://www.luizduva.com.br/?p=2478> , último acesso 25.04.2017

⁸⁶ Frames do vídeo *Preto sobre Preto*, no MIS de São Paulo. Vídeo produzido com as imagens de Jonas Moreira, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=N78usdHZLOo>

⁸⁷ Frames do vídeo *Preto sobre Preto*, no MIS de São Paulo. Vídeo produzido com as imagens de Jonas Moreira, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=N78usdHZLOo>

Na mesma época, o artista já vinha trabalhando com manipulação de vídeos em tempo real em performances audiovisuais ao vivo, que aconteciam, geralmente, no palco através da ação do artista. Na instalação *Preto sobre Preto* a imagem é construída “automaticamente”, através de softwares disparados por sensores que “percebem” a presença e movimentos do público. Dessa forma, o artista busca realizar uma interatividade praticamente despercebida, para o interlocutor.

Sobre o espectador, o próprio artista acredita que:

É só assim que a obra se realiza. [...] A pessoa diante da imagem/ tela olhando para baixo, na direção do chão e a pessoa mais afastada olhando para a pessoa diante da obra, em conjunto com os equipamentos expostos é o que formam a instalação. (DUVA, 2009)⁸⁸.

Assim, a partir do momento em que ele “convida” os espectadores a interagir e se relacionar com o trabalho, duVa especializa e divide o ato de manipulação, de criação da imagem, evoluindo os questionamentos a respeito dos limites técnicos do vídeo e do suporte, especializando-o e o expandindo-o (MELLO, 2009a). Ainda nesse trabalho, o artista construiu uma relação entre os dois corpos, o corpo físico presente do espectador e o virtual, com a imagem do dorso envolto a cor “preta”. Segundo Christine Mello, “é um convite para nos confrontarmos com a imagem”. A pesquisadora afirma, ainda, que “O público, através do seu contato com o trabalho, acaba por se tornar coautor de uma “escultura de luz”” (MELLO 2009a). A partir desse momento, duVa começou a perceber a percepção dos espectadores dentro de suas obras como peças essenciais em seus trabalhos.

3.2 A luz piscante

Mesmo antes da Instalação *Preto sobre Preto*, a busca do artista em redefinir os limites da imagem alterando a percepção tempo e espaço se concretizou em diferentes trabalhos, um deles foi a videoinstalação *Retratos in Motion: O beijo*⁸⁹ (2005) (Figura 33). A instalação se consistia em um tríptico exposto, primeiramente no Centro Brasileiro Britânico em São Paulo, no ano de 2005; posteriormente no *Nokia Trends*, em 2006, no Rio de Janeiro;

⁸⁸ Entrevista de Luiz duVa dada ao MIS a respeito da obra *Preto sobre Preto* em 01/09/2009 disponível no link: <http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=pagina&op=listar&usuario=70&post=40>, último acesso 26.04.2017

⁸⁹ Registro disponível no link: <https://vimeo.com/152679014>

e em 2011, no Festival *EUROPALIA*, em Bruxelas na Bélgica. Como afirma Christine Mello, o artista foi inspirado pelo processo artístico do inglês Francis Bacon (1909 – 1992) buscando, assim como ele, reaver em seu trabalho sensação vivenciada anteriormente (MELLO, 2009b).

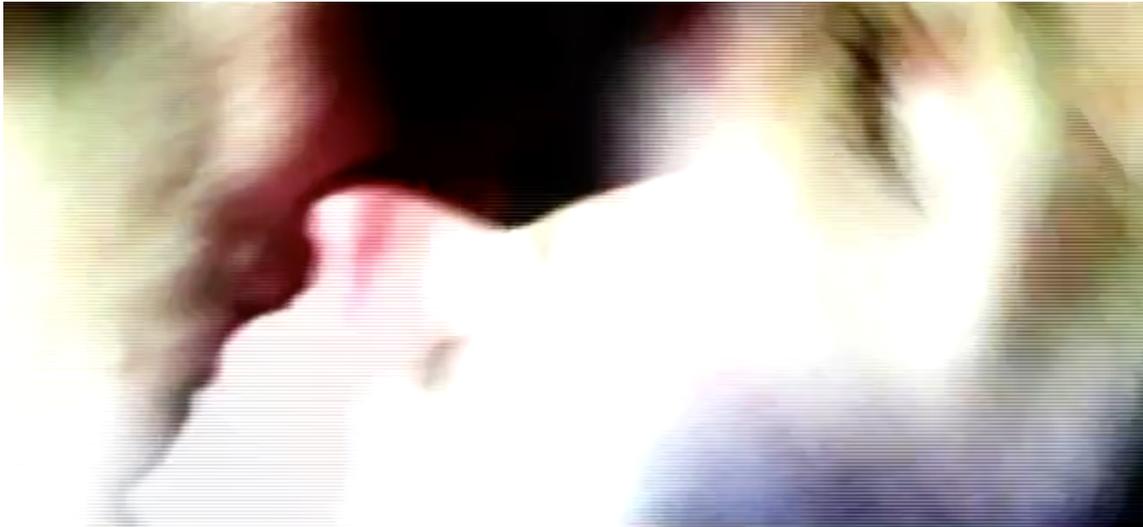


Figura 33- Luiz duVa, *Retratos in Motion: O beijo*⁹⁰(2005), instalação artística, dimensões variadas

A instalação *Retratos in Motion* foi produzida a partir de autorretratos fotográficos gerados através do aparelho celular móvel do artista, seu smartphone, os famosos *selfies*. Esses foram executados de modo improvisado, sem controle de luz ou de enquadramento, por se tratar do registro de um momento íntimo do artista, um beijo entre ele e sua namorada. Segundo Christine Mello:

O artista produz de modo improvisado, aleatório e informal, fotos captadas pelo seu dispositivo móvel, como o registro desse momento, sem ter sobre elas controle algum de enquadramento ou luz, deixando assim de lado a ilusão de autocontrole tanto a aspectos criativos, ou amorosos e existenciais. (MELLO, 2015 p. 53)

A temática do beijo é constante no decorrer da história da arte e foi representado por inúmeros artista, destacam-se, entre outros, as esculturas *Eros e Psiquê* (1787 – 1793) de Antônio Canova (1757 – 1822); *O Beijo* (1888 – 1889) de Auguste Rodin (1040/1917); *O Beijo* (1910), de Constantin Brancusi (1876 -1957). Dentre as pinturas, *O Beijo* (1907 – 1908), de Gustav Klimt (1862 – 1918); *O Beijo* (1892), de Toulouse Loutrec (1864 – 1910); *O Beijo* (1969), de Pablo Picasso (1881 – 1973); e a pintura surrealista *O Aniversário* (1991), de

⁹⁰ Frames do vídeo ‘Retratos in Motion: o beijo’, videoinstalação 2005. Disponível no link <http://www.luizduva.com.br/?portfolio=retratos-in-motion-o-beijo> , último acesso 09.06.2017 as 19:55

Marc Chagall (1887 - 1985). Na fotografia, entre muitas, destacam-se: *O Beijo no Hotel de Ville* (1950), de Robert Doisneau (1912 – 1994); e *Boulevard Diderot* (1969), de Cartier – Bresson (1908 – 2004).

Com o material capturado, Luiz duVa partiu para um processo de manipulação e organização das imagens, fazendo o uso do software *Isadora*, o artista buscou por representar a memória dos sentimentos vivenciados no encontro. O trabalho também apresentava a intensão de eternizar, dando permanência ao momento efêmero e significativo, o beijo entre dois amantes.

Para descrever seu trabalho, Luiz Duva relata:

Retratos in Motion: o beijo é baseado em uma série de fotografias que tirei com meu aparelho celular. Me interessava captar o momento em que eu estava vivendo, a sensação, o sentimento. Fiz as fotos como se fossem autorretratos desse momento, sem ter o mínimo controle de enquadramento, luz, porque isso não importava, o que importava era eternizar o momento. Criadas as fotos passei a manipulá-las ao vivo em meu computador, buscando recuperar o sentimento daquilo que eu tinha vivido. (DUVA, s/d)⁹¹

Como resultado, o artista percebeu que além de traduzir o momento do beijo, as imagens também construíram uma subjetiva percepção de tempo entre o estático e o movimento (MELLO, 2009b). Como afirma Christine Mello: “O problema do artista não é mais fazer com que a imagem e a memória se expressem, mas provocar-lhes outra instancia de força que as atualize em nossa percepção” (MELLO, 2015, p. 52).

Nesse sentido o artista continua:

Quando vi o resultado, tinha construído um universo subjetivo que já não mais dizia respeito só a mim e a quem viveu aquele momento comigo. Tinha conseguido captar nas imagens desses retratos, que agora apresentavam movimento, algo que dizia respeito à essência do ser, do belo, mesmo que visto de um lado que mais parecia o do avesso. São rostos vísceras, vísceras dos rostos, em uma ação que se complementa e revela a felicidade de um momento: de um beijo”. (DUVA, s/d)⁹²

Porém, no intuito de compreender a relação do artista com a luz, nesse trabalho é necessário não apenas se ater às imagens dos três vídeos, mas também, destacar os estímulos luminosos presentes no ambiente expositivo. Junto com a imagem, uma fonte de luz

⁹¹ Descrição do artista referente ao trabalho disponível no link: <https://vimeo.com/152679014>

⁹² Descrição do artista referente ao trabalho disponível no link: <https://vimeo.com/152679014>

estroboscópica piscava produzindo um forte *flash* de luz branca, preenchendo todo o espaço. Segundo o artista, esse recurso potencializa a relação do espectador com a imagem, pois do ponto de vista externo, é como se a imagem saísse da tela e o seu ritmo entrasse em contato com o corpo físico do espectador.

Nesse sentido, o pesquisador americano John Geiger afirma que o fenômeno do *After Image* ocorre devido a *persistência retiniana* – uma característica que nossos olhos têm de persistir uma imagem na retina por uma fração de segundos, após sua visualização, assim, duas imagens se misturam e ocorre a percepção de um movimento contínuo. Essa percepção poder ser alterada dependendo da frequência de *flashes* dos estímulos luminosos (GEIGER, 2003). Como acontece no trabalho de duVa, em que o brilhante frame de luz branca emitida possibilita a quebra da percepção, transformando o movimento contínuo em um movimento fragmentado, assim, alterando a percepção de tempo e espaço do espectador (MELLO, 2009b). Com o efeito *after-image* disparado pela luz cintilante que momentaneamente cega o público, o artista tem a intenção de provocar sensações de que as imagens poderiam estar sendo construídas na própria mente do observador, trazendo-o mais próximo à obra. (DUVA, 2016).

Sobre o fenômeno da quebra de movimento Christine Mello comenta:

Este tipo de fenômeno ocorre não apenas por meio das intervenções que o artista produz no plano interno das imagens e sons (na edição e processamento), mas também, nas articulações que promove para fora do plano da tela (no ambiente instalativo como um todo). Para tanto, em seus procedimentos, disponibiliza múltiplas telas (contendo cada uma delas o mesmo conteúdo) apresentadas fora da sincronia. (MELLO, 2015 p.54)

Ainda segundo a pesquisadora, os usos das luzes estroboscópicas intensificam “a experiência audiovisual entre o dentro e o fora da tela, ativando, em tempo real, vibrações no corpo do visitante”. (MELLO, 2015 p.54)

Em uma conversa sobre imagens em movimentos, no *IV Encontro de Pensamento e reflexão sobre a fotografia*, que aconteceu em 2015, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, o artista deu um depoimento a respeito do seu trabalho dizendo que “não basta fazer as imagens se moverem, é preciso ainda constituir movimentos capazes de traduzir qualidades sensoriais como as encontradas na duração de uma ação amorosa, ou do nosso

corpo no espaço”.⁹³ O ambiente, os vídeos e o espectador juntos reverberam o pulsar do movimento do beijo em uma dimensão expandida.

Como citado no Capítulo 1 desta dissertação, outros artistas também procuram explorar a luz piscante. Pode-se retomar o estadunidense Brion Gysin (1916-1986), que construiu um dispositivo capaz de emitir frequências luminosas, chamado *Dreamachine* (1958), com o intuito de alterar a percepção dos espectadores e, possivelmente, induzi-los a um estado alterado de consciência (GEIGER, 2003). Como é colocado no decorrer do texto, percebe-se que o artista Luiz duVa também apresenta em seu trabalho preocupações da luz referente à percepção e “estados de consciência” do espectador. Os recursos sinestésicos desse efeito luminosos também foram muito usados no final dos anos 60, no contexto de festas, relacionando música e dança (*Night Club*) e são explorados até hoje.

A partir das pesquisas referentes ao *Retratos in Motion*, Luiz duVa seguiu realizando experiências intuitivas com a luz estroboscópica, procurando trabalhar uma imagem que perceptivamente se descola da tela, do suporte, buscando produzir uma imagem que se conectaria com o espectador, com o objetivo de levar o público a construir imagens consideradas subjetivas. Com o *flash* branco somado a uma imagem digital na tela, o artista cria um espaço virtual de ação que se constrói entre o espectador e o dispositivo. Nessas experiências, ele trabalhava com as limitações de percepção do cérebro humano, partindo do princípio de que o cérebro está sendo “enganado”. Assim, o trabalho o artista propõe um novo espaço para o corpo biológico, um espaço ditado pelas novas percepções da luz. (DUVA, 2016⁹⁴)

Mesmo depois de vários experimentos com a luz piscante em sua trajetória, duVa a transforma no principal recurso de seu trabalho a partir do ano de 2014. Os trabalhos com vídeo e performances audiovisuais evoluíram na direção desse efeito de luz e os conceitos abordados pelo artista, até então, as imagens que criam espaços virtuais e que tocam fisicamente o espectador, foram aperfeiçoadas. Aos poucos, o figurativo foi deixando suas obras e o artista foi percebendo o potencial de trabalhar em conjunto as frequências luminosas e as sonoras, e assim, apresentando outros tipos de composição.

O processo criativo dos trabalhos apenas com luz se deram de uma forma diferente. Com os vídeos e instalações o processo era inspirado por imagens. duVa imaginava ou se deparava com uma imagem, seu trabalho era voltado para a transposição dessa imagem a

⁹³ Texto de Manuela Rodrigues para a cobertura do evento disponível no link: <https://medium.com/iv-encontro/movimento-como-pensamento-21f4d7fe4537>

⁹⁴ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

mídia digital do vídeo. Pessoalmente, para o artista, trata-se de um processo de “transcendência”, pois era o que ele sentia quando dava forma a imagens imaginadas (DUVA, 2016⁹⁵). Já as obras feitas de luz não partem de uma imagem a ser construída, mas, sim, de um interesse com a experimentação e o desconhecido, pois o trabalho é construído na prática.

Em 2014, Luiz duVa foi convidado pelos curadores e artistas Rachel Rosalen e Rafael Marchetti para participar da residência artística *rural.scapes*⁹⁶, em São José do Barreiro, no interior de São Paulo, destinada a trabalhos artísticos envolvendo o cenário rural. O interesse do artista era querer levar a luz estroboscópica para fora do ambiente fechado e controlado de um teatro, a intenção era usar de um ambiente expositivo e experimentá-la do lado de fora, em um contexto natural.

No decorrer dessa residência, a luz piscante foi explorada de duas formas diferentes. A primeira integrada às paisagens, como na obra intitulada *Montanha Iluminada* (2014)⁹⁷ (Figura 34), em que o artista leva 4 refletores para o topo de uma montanha da região da residência e os alinhou, com a intenção de que, com o tempo, quando a Terra girasse, as estrelas pudessem se alinhar às luzes (DUVA, 2016⁹⁸). Segundo relatos do artista, o processo de execução da obra passou por muitos problemas estruturais, por exemplo, sobre como levar energia elétrica para um lugar afastado e o posicionamento das luzes, mas o resultado foi bem-sucedido (DUVA, 2016⁹⁹).



Figura 34- Luiz duVa, *Montanha Iluminada* (2014)¹⁰⁰, instalação luminosa, dimensões variadas

⁹⁵ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁹⁶ **rural.scapes – laboratório em residência** é um programa de residência rural que tem como foco a pesquisa, articulação, reflexão e práticas transdisciplinares artísticas e produção crítica no ambiente rural. <http://www.ruralscapes.net/>

⁹⁷ Registro disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=JFOi_xM-5Yg

⁹⁸ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

⁹⁹ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹⁰⁰ Imagem disponível no link: http://www.luizduva.com.br/portfolio/espaco-aterado_v1-2/ ultimo acesso 09.06.2017 as 22:22

Já a segunda forma de uso da luz, trouxe o objetivo de perceber o potencial da luz estroboscópica em contato com ambiente e elementos naturais, como árvores e troncos da região. Culminando em 2 momentos: no primeiro, duVa usou dois refletores na iluminação de uma grande árvore, cada um posicionado de um lado do objeto e configurados com frequência diferentes, ou seja, os *flashes* de luz piscando em velocidades diferentes. Devido à grande dimensão da árvore e o vento que batia em sua copa, somados com o batimento das luzes, segundo o artista, o objeto iluminado se transformou em uma “personagem” (DUVA, 2014)¹⁰¹.

Essa configuração das luzes com o objeto fazia com que ele aparentasse estar em movimento, mudando de acordo com o ritmo da frequência luminosa. Esse trabalho foi intitulado de *Seres da escuridão iluminada* (Figura 35).



Figura 35- Luiz duVa, *Seres da escuridão iluminada* (2014)¹⁰², instalação luminosa, dimensões variadas

O outro momento foi inspirado pela história da fazenda que abrigou a residência artística, por ser uma antiga fazenda de café do Vale do Paraíba, em São Paulo, onde ainda restam elementos referentes à escravidão, e um deles é um tronco com ferragens que eram usadas na punição dos escravos. Com o intuito de dar outro significado ao objeto, o artista

¹⁰¹Entrevista de Luiz Duva no vídeo Luiz duVa -< Espaço ALter(ado) #labRes2014 disponível no link: <https://vimeo.com/126497031> último acesso 09.06.2017 as 22:14

¹⁰² Imagem disponível no link: http://www.luizduva.com.br/portfolio/espaco-aterado_v1-2/ último acesso 09.06.2017 as 22:25

posicionou as luzes piscantes incidindo no tronco em campo aberto. Esse trabalho foi diferente daquele da árvore, pois, o tronco é um objeto de menor escala e é estático, assim, o espectador era o responsável por criar o movimento ao redor dele. O trabalho em questão foi nomeado de *Tronco Iluminado*¹⁰³ (Figura 36), para o artista essas experiências só estão completas a partir da participação do espectador, pois ele é convidado a se movimentar, adentrar na paisagem, sendo sua participação de extrema importância ao processo, à vivência e às relações proporcionadas pela obra.

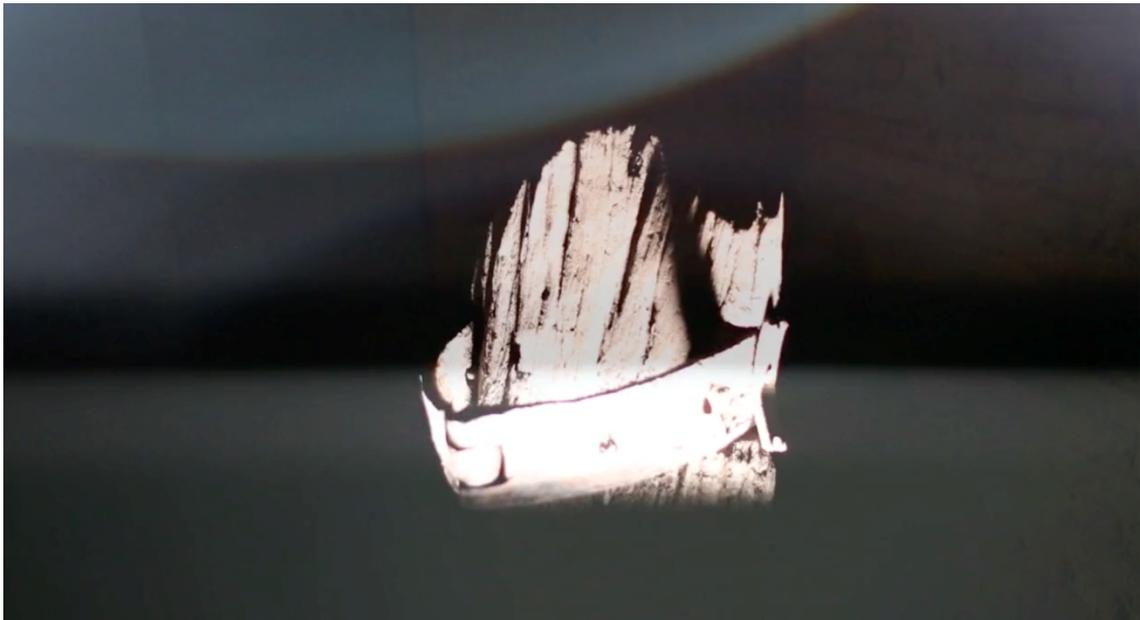


Figura 36- Luiz duVa, *Tronco Iluminado* (2014)¹⁰⁴, instalação luminosa, dimensões variadas

Segundo a crítica de arte, que também participou da residência artística *rural.scapes* 2014, Ananda Carvalho, o trabalho de duVa, já conhecido pelas suas “videoinstalações sinestésicas”, no *rural.scapes* se ampliou para a *land art*, pois o artista “levou suas luzes para os contornos das montanhas esfumando as bordas do céu estrelado”. Ananda ainda afirma, que o trabalho “também monumentalizou (com lâmpadas estroboscópicas) signos da escravidão no meio do pasto que posteriormente tornaram-se imagens eletrônicas que invadiram a Casa Grande”, acrescentando que a criação de imagens mentais foi ativada através de uma “paisagem expandida” (CARVALHO, 2014)¹⁰⁵.

¹⁰³ registro disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=6dXWCZa5BDs>

¹⁰⁴ Frame do vídeo disponível no link: <https://vimeo.com/150814292> último acesso 09.06.2017 as 22:25

¹⁰⁵ Trecho do texto de Ananda Carvalho disponível no link: http://www.luizduva.com.br/?portfolio=espaco-aterado_v1-2

No mesmo ano, em 2014, a residência artística *rural.scapes* produziu uma exposição no Paço das Artes¹⁰⁶, em São Paulo. Como resultado dos experimentos na fazenda, duVa percebeu que a luz estroboscópica precisava ser trabalhada em dupla, com dois refletores emitindo os *flashes* de luz em frequências diferentes, o artista escolheu a imagem do tronco da fazenda que foi projetada no meio, essa obra foi a tentativa de replicar, ou melhor, traduzir dentro de um espaço expositivo a obra realizada na fazenda. Em um certo momento da montagem, o artista ousou retirar a imagem e manter apenas o batimento das luzes refletidas em uma parede branca. Segundo o artista, esse foi o momento crucial de sua obra, aquele que o fez entender a luz autônoma como material plástico autônomo para a construção de novas imagens e espaços perceptivos. (DUVA, 2016¹⁰⁷)

Esse trabalho, no Paço das Artes, foi denominado *Espaço Alter[ado]_v1*¹⁰⁸(Figura 37), e sua importância será analisada com detalhes nesta dissertação. Abordaremos a obra e seus desdobramentos em detalhe a seguir.

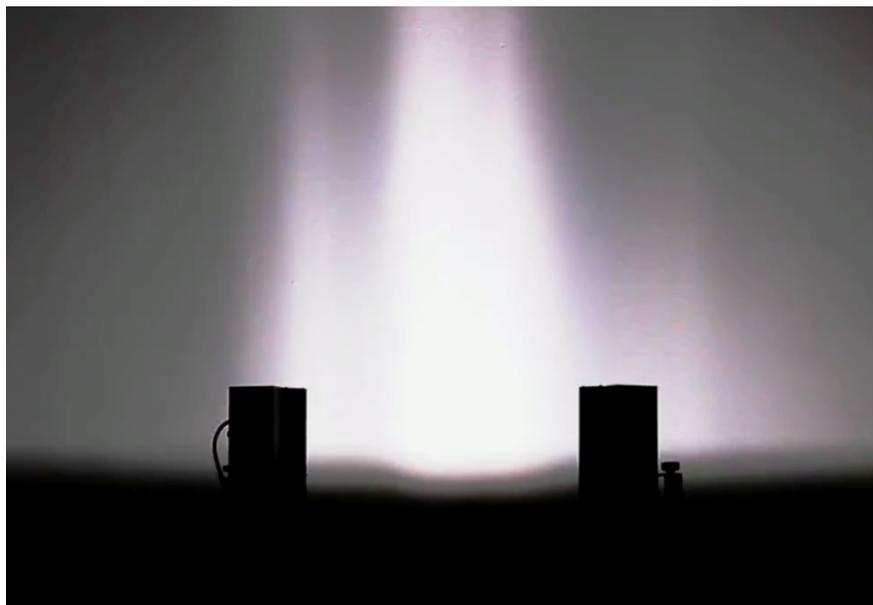


Figura 37- Luiz duVa, *Espaço Alter[ado]_v1*(2014)¹⁰⁹, instalação luminosa, dimensões variadas

¹⁰⁶ <http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/ruralscapesexposicao.aspx>

¹⁰⁷ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹⁰⁸ Documentação disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=pF326kIiP1E> último acesso 09.06.2017 as 22:33

¹⁰⁹ Frame do vídeo disponível no link: <https://vimeo.com/150814262> último acesso 09.06.2017 as 22:33

3.3 Espaço Alter[ado] e Pulsar

3.3.1 Flocos de Luz

Ainda em 2014, Luiz duVa foi convidado pela artista e curadora Sonia Gugginsberg para participar da exposição coletiva *Sistemas ECOS*, na praça Victor Civita, em São Paulo. A proposta trouxe o desafio de construir uma obra para o espaço da praça, unindo tecnologia e meio ambiente. Nesta ocasião, o artista aproveitou a oportunidade para montar a instalação luminosa *Espaço Alter[ado]_v2*¹¹⁰ (Figura 38).



Figura 38- Luiz duVa, *Espaço Alter[ado]_v2* (2014)¹¹¹, instalação luminosa, dimensões variadas

Após os estudos e experiências no Paço das Artes, o artista percebeu a necessidade de colocar diante das luzes estroboscópicas, uma superfície branca que tivesse a característica de ser refletora. Após algumas pesquisas sobre a fisicalidade do material a ser selecionado para obter os resultados propostos, chegou à solução de produzir uma tela de *metacrilato*¹¹² branca, material escolhido pelas suas características físicas referentes ao brilho e a possibilidade de produção de reflexo. (Figura 39)

¹¹⁰Registro disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4jiLHWGkCa8> e http://www.luizduva.com.br/?portfolio=espaco-alterado_v2

¹¹¹ Imagem do arquivo da autora Vic von Poser

¹¹²Processo denominado quando a imagem é colocada entre duas camadas de acrílico <http://www.photoarts.com.br/metacrilatos/>



Figura 39 - Luiz duVa, *Espaço Alter[ado]_v2* (2014)¹¹³, montagem da instalação luminosa

Até o ano de 2016, o *metacrilato* foi o acabamento favorito dos fotógrafos digitais para a venda e preservação de seus trabalhos, por exemplo, pois além de proteger de raios UV e isolar a umidade e agentes oxidantes, o material tem uma penetração de luz que permite melhor percepção da profundidade e as cores são mais vibrantes e próximas ao original digital.

duVa somou a “tela” de *metacrilato* branca a dois refletores de luz stroboscópica e, ainda, adicionou uma luz de *LED* do tipo ribalta *RGBW* (Red, Green, Blue, White), que permite gerar diferentes sequências de cores. (Uma das intenções do artista estava em buscar efeitos luminosos complexos com a combinação simples dos elementos. Assim sendo, o artista optou por uma tecnologia, que segundo ele é “simplificada” (DUVA, 2016¹¹⁴), o computador foi substituído por uma mesa de luz digital, que comandava a sequência de cores da ribalta.

Com o intuito prático de esconder os fios que ligavam a instalação e de, também, aguçar ainda mais os sentidos sinestésicos do espectador, a sala foi coberta com terra fresca, produzindo um pequeno espaço para o espectador. O som que integrava o trabalho era deliberadamente emitido a partir do piscar das luzes, o que conferiu ritmo à instalação.

O trabalho foi rapidamente montado em uma pequena sala fechada no espaço expositivo, mas, essencialmente, foi realizado nos dois dias seguintes em que o artista permaneceu no local. Com a obra funcionando, duVa experimentou diversas composições de

¹¹³ Imagem do arquivo da autora Vic von Poser

¹¹⁴ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

frequência da estroboscópica e a combinação das cores da ribalta. (Figura 40) Nesse processo, ele foi percebendo como a luz influenciava o seu corpo físico e, perceptivo, construiu um novo espaço virtual entre a tela e os espectadores, como percebe-se no desenho feito pelo próprio artista. (Figura 40)

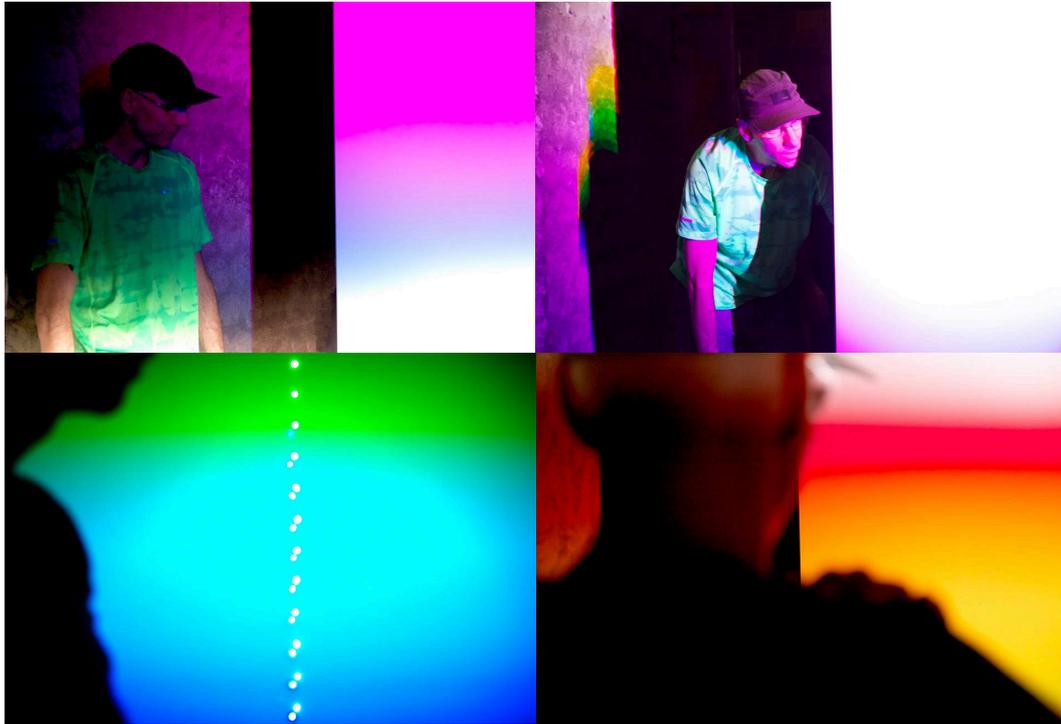


Figura 40- Luiz duVa, *Espaço Alter[ado]_v2* (2014)¹¹⁵, montagem da instalação luminosa

Segundo o artista “os espectadores ficariam banhados pelos flocos luminosos” (DUVA, 2016¹¹⁶) (Figura 41).

¹¹⁵ Imagem do arquivo da autora Vic von Poser

¹¹⁶ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

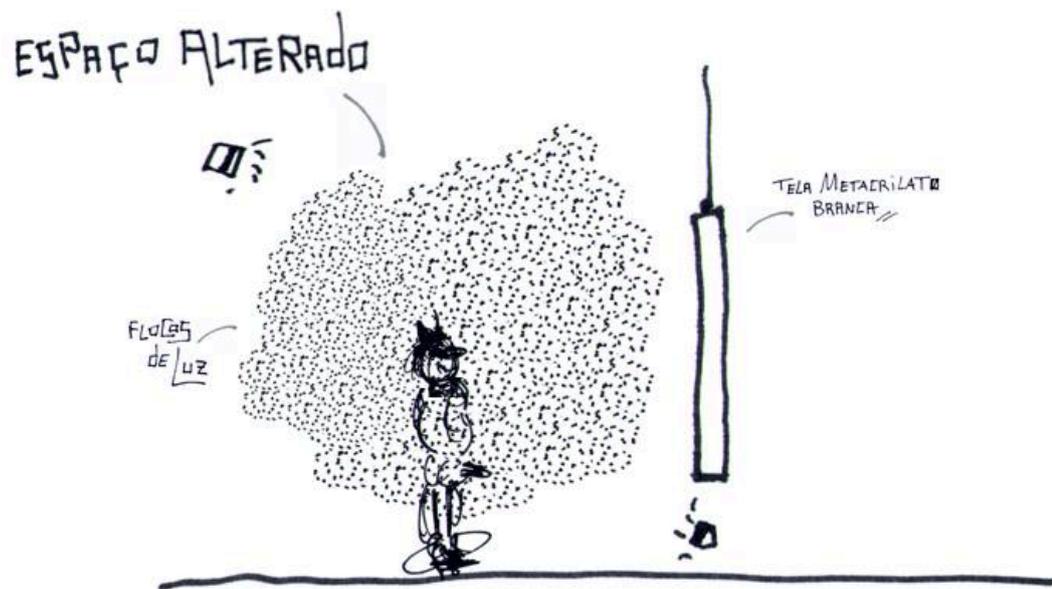


Figura 41- Luiz duVa, *Espaço Alterado*_v 2 (2014), estudo do artista para a instalação luminosa

O artista acredita que o espectador é a força motriz para a completude dessa obra, que se completa nas percepções do público, ao construir subjetivamente suas narrativas e sensações (DUVA, 2016¹¹⁷). Através da dimensão da tela e das luzes, o trabalho apresenta um impacto inicial, mas, posteriormente, a obra sutilmente se relaciona com o espectador, levando-o a novas percepções, novos espaços internos, sentindo o próprio corpo (DUVA, 2016¹¹⁸). A partir das experiências, o artista percebeu que a luz emitida não impõe uma interpretação fixa, ou uma imagem realista. Através do sentido da visão, cada pessoa tem uma percepção diferente das luzes e cores, dessa forma, a instalação trabalha com as diferentes interpretações dos “participantes”.

No decorrer da exposição *Sistemas Ecos*, na Praça Victor Civita, o artista fez inúmeras alterações referentes às frequências e composição das cores. Nesse momento, duVa parece ter começado a perceber o potencial desse trabalho em um novo contexto, incluindo performance com as luzes somadas a frequências sonoras.

3.3.2 A luz vivenciada

Em 2015, Luiz duVa foi comissionado pelo curador Lucas Bambozzi para apresentar uma performance no Festival de Arte Tecnologia e Cidade *Visualismo*¹¹⁹ que aconteceu em

¹¹⁷ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹¹⁸ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹¹⁹ <https://www.visualismo.com.br/>

diferentes lugares do Rio de Janeiro. O artista aproveitou a oportunidade para continuar os estudos dos trabalhos luminosos e experimenta-los em um diferente contexto.

A performance audiovisual foi denominada *Pulsar* (2015) (Figura 42) e aconteceu no vão livre do *MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro. A composição era semelhante à instalação *Espaço Alter[ado]*, com luzes estroboscópicas somadas a luzes de *LED* coloridas. Mas, neste caso, a tela foi substituída pelo teto do museu, transformando a dimensão e a percepção do trabalho. Além disso, este trabalho se constituiu de uma performance em que o artista tocava dois instrumentos chamados *Tigelas de Cristal*, que emitem diferentes tons de frequências sonoras. Por meio de uma programação com o software *MAX MSP*, cada frequência tocada pelo artista engatilhava uma cor diferente. O trabalho durou em torno de 40 minutos, e percebe-se através do vídeo de registro¹²⁰ da apresentação que o público começou a se relacionar com o trabalho de diferentes formas: olhos abertos, fechados, em pé ou até deitados no espaço expositivo.



Figura 42- Luiz duVa, *Pulsar* (2015)¹²¹, vivência, dimensões variadas

A partir de então, duVa parou de classificar esses trabalhos de performances e passou a denominá-los “vivências”. Para ele, as vivências determinam um tempo maior de relação com a obra, pois elas podem ultrapassar os 30 minutos pelos quais os espectadores interagem,

¹²⁰ Registro no link: <http://www.luizduva.com.br/?portfolio=pulsar>

¹²¹ Imagem disponível no link: <http://www.luizduva.com.br/?portfolio=pulsar> último acesso 09.06.2017 as 23:40

é criada uma nova relação com o trabalho, permitindo conectar-se com mais profundidade. E é justamente a partir daí que começam a perceber e “ler” as diferentes camadas que a obra do artista propõe. Segundo a experiência do artista:

É essa realmente a força desse trabalho, o que é interessante é a pessoa ver o trabalho pela primeira vez e ter uma leitura, sem se dar conta dessas diferentes camadas de informação que estão disponíveis. Quanto mais imagens a pessoa vê através de uma vivência dentro de um ambiente expositivo em cerca de uma hora, uma hora e meia, e se deixar levar, aí ela começa a ter a leitura dessas quantidades de camadas. (DUVA, 2016¹²²)

O tempo da vivência é denominado pelo artista de “tempo estendido”, e tem o objetivo de “quebrar” a noção de tempo tradicional, além do espaço pré-estabelecido do espectador, buscando que ele se desconecte dos afazeres diários, da ansiedade urbana e entre em contato com suas reflexões internas. Segundo o artista: “busco que o corpo do espectador saia de um estado de dormência, e que perceba a manifestação de sua própria consciência. Quanto mais a pessoa está alinhada, melhor ela percebe e entende as camadas da vivência” (DUVA, 2016¹²³).

Ao vivo, o artista trabalha com a junção dos estímulos disponíveis: a luz piscante, a luz colorida, a frequência sonora e os espectadores são elementos a serem orquestrados. O maior desafio nesse tipo de trabalho é o da orquestração dos elementos disponíveis de uma forma que evite padrões pré-estabelecidos e estimule aqueles que são instaurados no momento, induzindo a plateia a construir efetivamente sensações “ao vivo”. Cada ação ao vivo do artista se transforma em chaves que vão abrindo portas e guiando o espectador. Tudo que envolve o trabalho como o espaço, o tempo, o som e as luzes são apenas elementos usados para atingir o resultado e, essa soma que manipula o espaço, se transforma em um novo ambiente, em um novo contexto. Há relatos de participantes da experiência que afirmam ter percebido a duração do tempo de 90 minutos como sendo de apenas 10 minutos, revelando, assim, uma efetividade da proposta em que se relaciona à temporalidade. Nesse sentido, o papel do artista acaba por ser o de conduzir as pessoas durante um tempo particular, lembrando que cada participante conta com o livre arbítrio de entrar e sair do trabalho, fisicamente e mentalmente. O artista propõe que o trabalho se transforma no espaço interior

¹²² Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹²³ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

do espectador, em que as pessoas separadas se transformam em um conjunto coeso (DUVA, 2016¹²⁴).

Ainda sobre a visão do artista, a sua busca artística ao realizar as vivências, não está apenas relacionada ao belo, ao virtuosismo estético, ou ao entendimento tecnológico, embora exista o entendimento da parte física e química das influências da luz e das cores no corpo e de como funcionam as frequências em conjunto, duVa busca o entendimento sensível, baseado na experiência e na intuição (DUVA, 2016¹²⁵).

Trazer as “vivências” para dentro do espaço expositivo de um museu era uma vontade antiga do artista, apresentando o trabalho ao vivo como continuação da instalação, no fim de 2015, isso foi concretizado: a instalação *Espaço Alter[ado]_v3*¹²⁶ foi montada no MAC, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, dentro da exposição coletiva *Campos Alterados: Cubo Verde – Cubo Branco*, destinada ao resultado do trabalho dos artistas que participaram do rural.scapes nos anos de 2014 e 2015. Dentro do tempo da exposição, no espaço expositivo e usando a instalação montada o artista realizou mais 3 versões da vivência *Pulsar*, aberta ao público.

Assim, como a dupla de artistas Mirella Brandi x MuepEtmo, referenciados no Capítulo 2, Luiz duVa também relata a dificuldade de registro das instalações e vivências realizadas. A luz usada por duVa, principalmente com o batimento estroboscópico, é de difícil registro pelas câmeras de foto e vídeo atuais, dessa forma, os vídeos de documentação se tornam registros do evento, mas não demonstram, de fato, a dimensão do que foi realizado, como mencionado no final do capítulo anterior. Segundo o artista, para que a documentação fosse realmente efetiva, teria de ser produzido um novo trabalho artístico em vídeo que fosse capaz de registrar e transmitir a sensação do espectador durante a instalação ou vivência (DUVA, 2016¹²⁷). Um pouco como fez duVa, ao recuperar o momento do beijo na instalação: *Retratos in Motion: oBeijo* (2005), deveria ser realizada uma peça audiovisual de uma forma que recupere os sentimentos do momento do contato com a obra. Como um exemplo desse tipo de registro segue um desenho realizado pela autora desta dissertação após presenciar a instalação. (Figura 43)

¹²⁴ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

¹²⁵ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo F

¹²⁶ http://www.luizduva.com.br/?portfolio=espaco-alterado_v3

¹²⁷ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

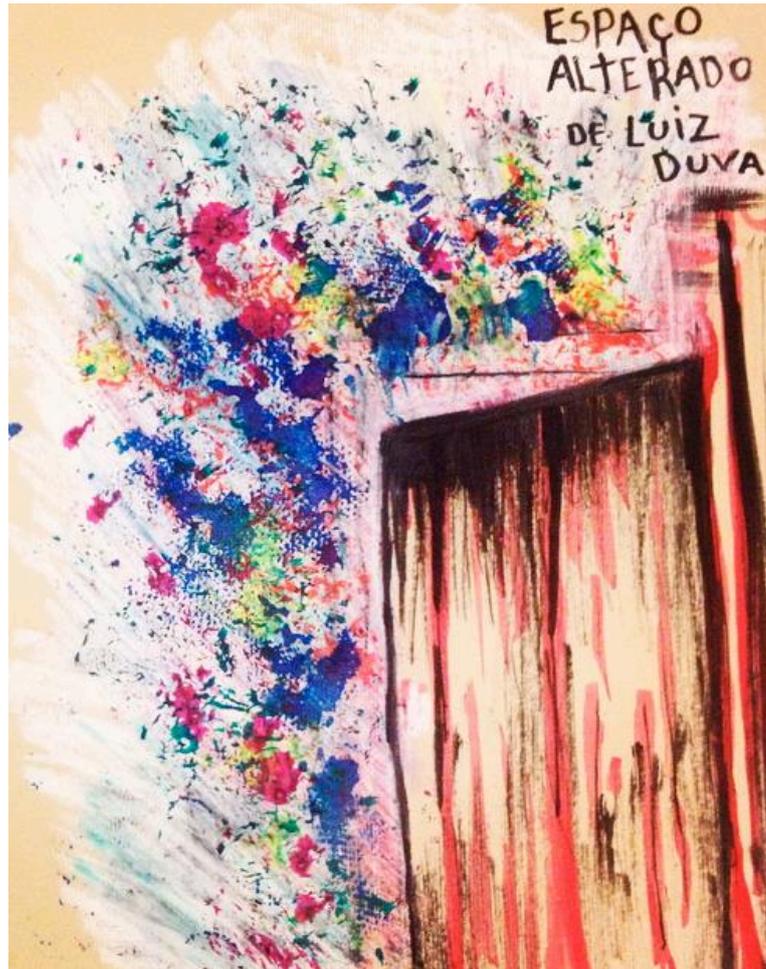


Figura 43- Vic von Poser, *Espaço Alterado de Luiz duVa* (2014)¹²⁸, materiais mistos sobre papel, 10 x 15cm

Durante a segunda entrevista desta pesquisa, que aconteceu em novembro de 2016, o artista apontou para novo caminho. Após fazer uma viagem ao Nepal e posteriormente ao Peru, para estudar as frequências sonoras das tigelas de cristal tibetanas, o artista tinha parou de realizar trabalhos artísticos e começou a realizar trabalhos terapêuticos de meditação profunda e de respiração guiada pelas frequências sonoras. Quando indagado a respeito das frequências luminosas, o artista afirmou que ainda as usa em seu trabalho terapêutico, mas de uma forma diferente, pois acredita que a luz é uma ferramenta muito poderosa na alteração da percepção humana e necessita de um estudo aprofundado. Com isso, pode-se realizar um breve paralelo do caminho do artista Luiz duVa com o caminho da consagrada artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), que a partir de meados dos anos de 1960 criou seus *Objetos Relacionais* (1960): diferentes materiais a disposição do “receptor” nas sessões comandadas por ela, em um quarto do seu apartamento, que a artista chamava de consultório.

Assim, relata a psicóloga e pesquisadora de arte Suely Rolnik:

¹²⁸ Desenho da autora feito em 2014 após presenciar a instalação de Luiz duVa.

Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-se pelo espaço poético que ela criou num dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de "sessões" regulares com cada receptor. (ROLNIK, 2015 p.107)

Como concluiu a pesquisadora: esse foi seu último trabalho artístico e neste momento ela começou a se considerar terapeuta: “Doze anos depois, ao criar os *Objetos Relacionais*, sua última obra, é a própria Lygia, a estas alturas incompreendida e marginalizada pela arte, quem aparece com uma resposta: ela se tornara psicoterapeuta” (ROLNIK, 2015 p.107).

Neste sentido, conclui-se que o Luiz duVa trabalhava com as luzes coloridas e piscantes na execução de instalações e vivências com intensão de levar o espectador a um estado “alterado” de consciência. Estes experimentos artísticos o levaram para os caminhos da terapia e hoje trabalha realizando sessões individuais e coletivas de meditação profunda com frequências sonoras e continua nos estudos e experiências das frequências luminosas para este fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A Autonomia da Luz

Esta dissertação foi iniciada com dizeres a respeito da importância da luz no cotidiano humano, principalmente, voltado às possibilidades do seu entendimento como linguagem autônoma no contexto artístico. Assim, foi traçado um caminho que visou primeiramente contextualizar a luz na arte e sua trajetória a partir da sua representação, seguindo para o seu uso próprio, ou seja, instalações, objetos e performances que usam a luz emitida ou refletida como principal elemento artístico. Em seguida, como forma de demonstrar o uso da luz autônoma, a pesquisa foi direcionada para a análise de obras e artistas do cenário contemporâneo brasileiro que apresentam o elemento como material principal. Com o desenrolar da escrita, a partir da apresentação de elementos teóricos e exemplos práticos discutidos acerca do assunto, podemos chegar a algumas conclusões e desenvolvimentos:

No primeiro capítulo foi visto que, especialmente a partir do Renascimento, a luz vem sendo uma temática e um elemento relevante entre vários artistas que voltaram a sua prática para o estudo da representação da luz em pinturas. Foram destacados exemplos de diferentes épocas e estilos artísticos como o Renascimento, Barroco, Romantismo e Impressionismo. Como foi demonstrado, cada movimento e artista tinham seu próprio método de representação e percepção da luz. Categorizaram-se os estudos e trabalhos voltados à luz neste período como Luz Representada, assim conclui-se que a partir deste momento os artistas já demonstram o interesse e a percepção da luz como elemento principal, mas devido aos materiais disponíveis na época, exercitavam seus estudos na sua representação por meio de cores e texturas.

Com o decorrer dos séculos, a luz emitida ou refletida, que anteriormente era apenas representada nas pinturas, passou a ser “materializada”, ou seja, devido aos avanços tecnológicos que facilitaram a manipulação e controle da luz artificial, principalmente a partir do século XX, muitos artistas começaram a explorar este elemento como o principal na construção de objetos, performances e instalações. Como afirma o pesquisador da arte e psicólogo alemão Rudolf Arheim, é só a partir do século XX que a luz deixou de ser representada e facilmente vinculada a um significado como, por exemplo: o bem e o mal, céu e trevas, ou o claro e escuro, os artistas começaram a percebê-la e utilizá-la como elemento autônomo, independente (ARHEIM, 1980).

Com esta compreensão da luz, os artistas trabalharam de variadas formas: com luz em movimento, luz emitida e refletida, e até com o potencial da luz na construção de espaços virtuais. Alguns artistas também voltaram seus estudos com a luz para questões a respeito da recepção, com a intenção de usar vibrações luminosas para alterar a percepção humana. No capítulo 1 estes dois momentos foram classificados separadamente em a Luz Movimentada e a Luz Especializada devido à intensão da maioria dos artistas dos momentos, porém, estas classificações são flexíveis e com o decorrer dos anos vão se fundindo cada vez mais.

Até os dias de hoje, a luz continua sendo usada por artistas. Devido ao avanço da tecnologia digital, os modos de trabalhá-la foram alterados, permitindo possibilidades refinadas de controle da luz, além da criação de formas e movimentos complexos com a luz emitida. Os artistas ainda continuam influenciados por questões acerca da materialidade da luz e da percepção do espectador, porém percebe-se que esses são somados a conteúdos políticos e filosóficos da sociedade atual.

Como parte do cenário artístico brasileiro atual, foi apresentado no segundo capítulo a dupla de artistas Mirella Brandi x MuepEtmo. Esta parte iniciou-se com um breve histórico da iluminação para teatro, contextualizando o *background* de Mirella Brandi, que iniciou sua história com a luz sendo iluminadora cênica. Com o interesse em experimentar com a luz em outros contextos, mas ainda sem a percepção da luz como elemento autônomo, Mirella se uniu a outros artistas no intuito de produzir uma performance ao vivo a partir da soma de quatro linguagens: corpo, vídeo, som e luz. Após as dificuldades de trabalhar com as quatro linguagens conjuntas sem hierarquia, ou seja, sem uma se tornar a principal e as outras coadjuvantes, Mirella, junto com o músico MuepEtmo, seguiram para novas experiências até o entendimento concreto do potencial da luz e do som em contar uma história.

Percebe-se, então, que o entendimento da luz como linguagem autônoma não foi natural para a dupla de artistas. Eles só realizaram essas possibilidades, a partir da experiência com a luz e com o som que geram a performance ao vivo *Cinza* (2011). Foi após a primeira apresentação e através do relato de alguns espectadores que os artistas entenderam o potencial de construção narrativa desse tipo de trabalho artístico. Ao propor uma diferente linguagem, em espaços geralmente usados para narrativas tradicionais, como teatros e cinemas, os artistas quebram a expectativa do espectador de receber passivamente um conteúdo concreto. A partir dos estímulos luminosos e sonoros, os espectadores são levados a ter sensações e construir relações pessoais entre cada “movimento” de luz e mudança de som. Os artistas têm o intuito de levar o espectador a uma narrativa interna própria.

Ao analisar três performances da dupla que compõe a *Trilogia das Cores* (*Cinza* (2011), *Branco* (2012) e *Chumbo* (2015)), pode-se concluir que apenas a partir do processo de concepção e realização das performances que os artistas puderam perceber a linguagem artística construída pela soma dos elementos luz e som e, o potencial dos elementos em “guiar” o espectador em narrativas subjetiva e em aflorar sensações, assim, começaram a explorar os caminhos destes elementos com a intensão de aflorar sentimentos e histórias subjetivas nos espectadores. Por meio deste estudo, percebeu-se que nestes trabalhos o processo criativo dos artistas envolve a experimentação, o improviso e a adaptação das performances e instalações para diferentes lugares de apresentação.

Ainda nesta dissertação foi analisado os trabalhos do artista Luiz duVa e sua relação com a luz. Como foi desenvolvido, o artista vem de uma trajetória diferente da dupla anterior, ele apresenta a sua reação com a luz partindo das suas experiências com o vídeo. Após reconhecer que o vídeo apresentava recursos limitantes, como a necessidade de um suporte de exibição, o artista procurou alternativas para proporcionar a interação ao espectador que, segundo a pesquisadora Christine Mello, gera uma espacialização do trabalho (MELLO, 2009a), e ainda, com o uso da luz estroboscópica que preenche o ambiente com flashes de luz, fazendo com que o visitante sinta no próprio corpo a sensação da luz (MELLO, 2015). Em 2014, duVa participou da residência artística *rural.scapes* no interior de São Paulo, nela o artista teve a oportunidade de experimentar a luz estroboscópica em um ambiente natural. Esses experimentos geraram uma série de trabalhos, um deles foi a instalação de luz *Espaço Alter[ado]* (2014-2015), que foi concretizada com a intenção de que o espectador percebesse a luz em um espaço virtual entre ele e a superfície na qual era refletida.

Foi analisada mais profundamente a segunda montagem da instalação *Espaço Alter[ado]*, exposta na mostra *Sistemas Ecos* (2014) em São Paulo. Na qual duVa teve a oportunidade de presenciar a obra de diferentes modos, experimentando com diferentes sons e cores. Esses experimentos se desenvolveram para as vivências *PULSAR* (2015-2016), na qual o artista aciona luzes e cores através da frequência tocada pelo instrumento: a tigela de cristal, com a intenção de guiar o espectador em um estado meditativo. Essa vivência foi repetida mais 3 vezes entre os anos de 2015 e 2016. A partir destas experiências e dos estudos e vivências do artista referentes a frequências sonoras, seu caminho se afastou da arte e seguiu para o da terapia. Através deste estudo e da relação construída com o artista foi possível entender que duVa já não se sentia confortável no contexto de artista e, assim, encontrou um novo modo de apresentar sua expressão “artística” não veiculado ao mercado da arte.

Desta forma, pode ser concluído, que mesmo partindo de trajetórias diferentes, os artistas analisados têm modos da utilização e percepção da luz autônoma semelhantes, apresentando questionamentos a respeito da luz como linguagem autônoma e da sua recepção pelos espectadores. Nos trabalhos, os artistas utilizam as luzes emitidas e refletidas dentro de performances e instalações artísticas. Percebe-se que o processo criativo dos artistas que trabalham com a luz parte de experimentos empíricos, a flexibilidade e o improviso também fazem parte de suas obras. Os dois também apresentam questionamentos semelhantes a respeito da materialidade e imaterialidade da luz como linguagem artística e da recepção dos trabalhos pelos espectadores, com a intenção de “guiá-los” em um tempo-espaço diferente do esperado utilizando a luz autônoma. Dessa maneira, podem ser relacionadas a esses trabalhos as instalações do artista estadunidense James Turrel (1943), como foi desenvolvido no capítulo 1, que também apresenta como maior questionamento em seu trabalho, a recepção e percepção dos espectadores com relação a luz. Concluiu-se também a dificuldade dos três artistas em registrar este tipo de trabalho, tanto da dupla Mirella Brandi x MuepEtmo, quanto de Luiz duVa demonstraram interesse em realizar um registro que se transformasse em uma nova peça artística. Além disso, pode-se concluir que estudar a luz autônoma através da trajetória e da obra dos artistas é uma metodologia interessante, pois a partir do contato direto pode ser entendido na prática como os trabalhos artísticos que utilizam a luz são concebidos e construídos. Como, a instalação *Espaço Alter[ado]* (2014) de Luiz duVa que partiu da intenção de relacionar e experimentar a luz estroboscópica com o espaço rural e se desenvolveu para as vivências *Pulsar* (2015 – 2016), apresentada com o intuito do artista em usar a luz para “alterar o estado de consciência do espectador” (DUVA, 2016¹²⁹).

Na prática a luz também pode ser percebida como complemento à escuridão, isso pode ser visto, quando duVa buscava representar o “negro absoluto”, e só conseguiu esse resultado ao contrastá-lo com a luz absoluta. No trabalho de Mirella Brandi x MuepEtmo temos sempre a presença de blecautes em momentos de expectativa intensa, com a luz sendo colocada como um tipo de “salvação”, ou até de ofuscamento. Essas percepções, no entanto, estão muito mais relacionadas com a experiência ao assistir as obras ao vivo, de acordo com as narrativas que cada espectador constrói. As obras são extremamente abertas à múltiplas interpretações, e o pleno entendimento de tudo o que foi discutido neste presente trabalho pode apenas ser alcançado presencialmente.

¹²⁹ Entrevista não publicada, mas a transcrição encontra-se disponível no Anexo E

Conclui-se, assim, que a luz autônoma como linguagem usada pelos artistas analisados vai além das metáforas relacionadas a ela, como a representação do “bem” do “divino” ou do “conhecimento”, a luz é relacionada a sua própria fisicalidade e materialidade. A luz é entendida como “material”, um elemento que possui inúmeras possibilidades de utilização em trabalhos artísticos contemporâneos, como foi colocado no decorrer deste trabalho através da análise das obras dos artistas, ela possui o potencial de proporcionar aos espectadores “diferentes realidades, narrativas e sensações”.

Como discutido anteriormente, o objeto de estudo, a “autonomia da luz”, mesmo sendo buscada desde o Renascimento, é muito recente no campo de estudos, sendo assim, existem muitas possibilidades para futuras pesquisas. Gostaria de propor como uma pesquisa futura, um mapeamento contemporâneo do uso da luz no Brasil, buscando e estudando outros artistas contemporâneos que trabalham a luz, como eles entendem esses materiais e seu modo de trabalho, assim, podendo perceber melhor a construção da autonomia da luz atual e como ela se estabelece no cenário brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, USP, 1996.

ABULAFIA, Yaron. *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*. Londres: Routledge, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AZEVEDO, Maria Isabel da Fonseca. *A Luz como Material Plástico*. 216. Dissertação – Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes. Portugal, 2005.

BASTOS, Marcus. *Audiovisual ao vivo Feedbacks entre os cinemas experimentais, as artes do vídeo e o audiovisual contemporâneo*. REVISTA ECO PÓS, Rio de Janeiro, Vol. 18, n. 1, 57-73, 2015.

BELL, Larry. IRWIN, Robert. WHEELER, Doug. REID, Norman. COMPTON, Michael. *Larry Bell, Robert Irwin, Doug Wheeler*. Londres: Tate Gallery, 1970.

BUTTERFIELD, Jan. *The Art of Light + Space*. New York: Abbeville Press, 1993.

BLUHM, Andreas; LIPPINCOTT, Louise. *Light! The Industrial Age 1750-1900: Art & Science, Technology & Society*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2000.

BIRREN, Faber. *Light, Color & Environment 2nd Revised Edition*. Pennsylvania, USA: Schiffer Publishing Ltd, 1988.

BRANDI, Mirella. *A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo*. Sala Preta, São Paulo, Vol. 15, n. 2, 46-58. 2015.

_____, Mirella e MUEPETMO. Entrevista concedida a Victória Boni von Poser, São Paulo 11. Abril. 2016 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia]

_____, Mirella e MUEPETMO. Entrevista concedida a Victória Boni von Poser, São Paulo 05. Novembro. 2016 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta monografia]

_____, Mirella. Entrevista concedida por e-mail a Victória Boni von Poser, São Paulo 16. Abril. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta monografia]

_____, Mirella, MUEPETMO. *Website* Disponível em <http://www.mirellabrandixmuepetmo.com/> Acesso: 15/05/2017 às 15h12.

_____, Mirella e MUEPETMO. *Entrevista sesc tv*. Disponível em <https://vimeo.com/84004388> Acesso em: 12/06/2017 às 15h19.

_____, Mirella e MUEPETMO. *C I N Z A_Color Trilogy* Disponível em <https://vimeo.com/165384722> Acesso em 12/06/2017 às 15h39.

_____, Mirella e MUEPETMO. *B R A N C O_TriLOGY of Color* Disponível em <https://vimeo.com/81028457> Acesso em: 12/06/2017 às 15h40.

_____, Mirella e MUEPETMO. *B R A N C O_Color Trilogy* Disponível em <https://vimeo.com/87817979> Acesso em: 12/06/2017 às 15h44.

_____, Mirella e MUEPETMO. *C H U M B O_Color Trilogy* Disponível em <https://vimeo.com/169958118> Acesso em: 12/06/2017 às 15h40.

_____, Mirella e MUEPETMO. *C H U M B O (colors trilogy)* Disponível em <https://vimeo.com/136317567> Acesso em: 12/06/2017 às 15h41.

_____, Mirella e MUEPETMO. *trailer montagem branco* Disponível em <https://vimeo.com/131721477> Acesso em: 12/06/2017 às 15h41.

_____, Mirella e MUEPETMO. *CINZA (colors trilogy)* Disponível em <https://vimeo.com/129041777> Acesso em: 12/06/2017 às 15h43.

_____, Mirella e MUEPETMO. *CINZA_Teaser* Disponível e <https://vimeo.com/81021877> Acesso em: 12/06/2017 às 15h45.

_____, Mirella e MUEPETMO. *CINZA_LiveCine_Oi Futuro – RJ* Disponível em <https://vimeo.com/50785337> Acesso em: 12/06/2017 às 15h45.

_____, Mirella e MUEPETMO. *CINZA_LiveCine_Oi Futuro – RJ* Disponível em <https://vimeo.com/50785337> >Acesso em: 12/06/2017 às 15h45.

_____, Mirella e MUEPETMO. *Digital Interruption* Disponível em <https://vimeo.com/81019537> Acesso em: 12/06/2017 às 15h46.

_____, Mirella e MUEPETMO. *Mostra Live Cinema MASP- mLC entrevista Mirella Brandi e Muepetmo*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C2fedcW0WgY> Acesso em: 12/06/2017 às 15h39.

CAMARGO, Roberto Gill. *Luz e cena: impactos e trocas*. Sala Preta, São Paulo, Vol. 15, n. 2, 107-116. 2015.

CANTON, Kátia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Ananda. *Sobre o laboratório em residência rural.scapes*, 2014. Disponível em http://www.luizduva.com.br/portfolio/espaco-aterado_v1-2/ Acesso: 05/05/2017 às 15h06.

_____, Ananda. *Preto sobre Preto: entrevista com luiz duVa*, 2009. Não há mais disponibilidade: atualmente fora do ar. Acesso 12/06/2017 às 16h38.

CUBITT, Sean. *The Practice of Light: a Genealogy of Visual Technologies fro Print to Pixels*. (Leonardo Book series) Massachusetts: MIT Press, 2014.

CLARK, Robin. *Phenomenal: California Light, Space, Surface*. California: Univ. of California Press, 2011.

DUVA, Luiz. Entrevista concedida a Victória Boni von Poser, São Paulo 12. Abril. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "E" desta monografia]

_____, Luiz. Entrevista concedida a Victória Boni von Poser, São Paulo 08. Dezembro. 2016 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "F" desta monografia]

_____, Luiz. Retratos in Motion: o beijo, videoinstalação 2005. Disponível em <https://vimeo.com/152679014> Acesso em: 12/06/2017 às 16h58.

_____, Luiz. Revista Teccogs Disponível em <https://vimeo.com/48444970> Acesso em: 12/06/2017 às 16h56.

_____, Luiz. *Website* Disponível em <http://www.luizduva.com.br/> Acesso: 12/06/2017 às 15h08.

_____, Luiz. *Preto sobre Preto, Luiz duVa* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N78usdHZLOo> Acesso em: 12/06/2017 às 15h21.

_____, Luiz. *Preto sobre Preto, instalação, 2008/09*. Disponível em <https://vimeo.com/152408062> Acesso em: 12/06/2017 às 15h21.

_____, Luiz. *P U L S A R*. Disponível em <https://vimeo.com/150771889> Acesso em: 12/06/2017 às 16h44.

_____, Luiz. *P U L S A R _v2*. Disponível em <https://vimeo.com/150771699> Acesso em: 12/06/2017 às 16h45.

_____, Luiz. *P U L S A R _v3*. Disponível em <https://vimeo.com/155665595> Acesso em 12/06/2017 às 16h46.

_____, Luiz. *Espaço Alter(ado)*. Disponível em <https://vimeo.com/150802776> Acesso em: 12/06/2017 às 16h47.

_____, Luiz. *Espaço Alter(ado)_v3* Disponível em <https://vimeo.com/155232391> Acesso em: 12/06/2017 às 16h47.

_____, Luiz. *Montanha Iluminada* Disponível em <https://vimeo.com/150814279> Acesso em: 12/06/2017 às 16h50.

_____, Luiz. *Arquivos rural.scapes Espaço Alter(ado) #labRes2014* Disponível em <https://vimeo.com/126497031> Acesso em: 12/06/2017 às 16h41.

_____, Luiz. *Arquivos rural.scapes opencall - #labRes2015* Disponível em <https://vimeo.com/123579885> Acesso em: 12/06/2017 às 16h43.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1962.

EELIISEZ. *The Joshua Light Show 1969* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q214wbxseZg> Acesso: 12/06/2017 às 16h53.

ELIASSON, Olafur. *Colour memory and other informal shadows*. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2004.

FARIA, Maria Helena Barbosa. *Razão e Emoção no Design de iluminação*. Dissertação. ESAD arte e design, design de interiores. Portugal, 2015.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

GEIGER, John. *Chapel of Extreme Experience: A Brief History of Stroboscopic Light and the Dream Machine*. NY: Soft Skull Press, 2003.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte? (150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje)*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2013.

GONTIJO, Rodrigo. *Live Cinema como práticas expandidas do cinema experimental*. Dissertação. UNICAMP, 2013.

HENKE, Robert. *Lumière: audiovisual laser performance [2013,2015,2017]*. Disponível em <http://roberthenke.com/concerts/lumiere.html> Acesso: 12/06/2017 às 16h27.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

IRMER, Heidi. *Biografias*. ZERO curadoria de Heike van den Valentyn – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer; Porto Alegre, RS: fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado, p.156- 167, 2013.

JOCKS, Heinz-Norbert. *Zero ou A estética do ainda-não-ser de luz e movimento*. ZERO curadoria de Heike van den Valentyn – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer ; Porto Alegre, RS: fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 49-55, 2013.

KELLER, Max. *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*. Londres: Prestel, 2006.

LAURENTIZ, Silvia. *Imagem e (I)materialidade*. XIII encontro anual da COMPÓS- São Paulo, 2004.

LEISING, Günther, *Light and Order* em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostfilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.56-68, 2006.

LIPPARD, LUCY. CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. Artes e ensaios n 25. Rio de Janeiro 25, 2013.

LOPES, Almerinda. *Abraham Palatnik e a ânsia de pintar com a luz*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – ANPAP, Florianópolis, 2007.

MARIANO, João Carlos Pereira. *Luz, Espaço e Visualidade, Um estudo experimental da ação luz e espaço*. Dissertação – Universidade do Porto, Faculdade Belas Artes. Portugal, 2015.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 4ª edição. Campinas: Papirus, 1997.

MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo. *Entrevistas, O diálogo possível*. São Paulo: Editora ática, 2004.

MELLO, Christiane. *Magia à mostra*, 2009 A. Disponível em <http://www.luizduva.com.br/?p=2478> Acesso: 12/06/2017 às 15h06.

_____, Christiane. *Suspensão e corpo vibrátil: experiências visuais em Luiz duVa*. ARS, São Paulo, vol.13, n.25. 2015.

_____, Christiane. *O corpo DuVa*. FF>>Dossier, São Paulo, nº.018, 2006.

_____, Christiane. *Retratos in Motion: O Beijo –videoinstalação de Luiz duVa*. 18º Encontro da associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – ANPAP, Salvador, 2009 B.

MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald & Co, 1947.

NEWTON, Isac. *Optica*. São Paulo: Edusp, 2002.

PALMER, Scott. *Light: Readings in Theatre Practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: autor – obra – recepção*. Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 7-34, mar. 2003.

POPPER, Frank, *Light Kinetics* em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostfilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.424-448, 2006.

_____, Frank. *Art of the Electronic Age*. New York: Thames & Hudson, 1997.

_____, Frank. *Origins and development of Kinetic Art*. New York: New York Graphic Society, 1968.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, Manuela. *Imagens em Movimento: Chris Mello e Luiz Duv*. IV Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia. Disponível em <https://medium.com/iv-encontro/movimento-como-pensamento-21f4d7fe4537> Acesso: 12/06/2017 às 16h34.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. Revista do instituto de artes da UERJ-CONCINNITAS, Rio de Janeiro. V.01, n.26. p.104-112, 2015

ROSENTHAL, Erwin. *Contemporary art in the light of history*. New York: Skyhorse Publishing, 2013.

RUSH, Michael. *New Media in the late 20th century art*. New York, USA: Thames and Hudson, 1999.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica*. Sala Preta, São Paulo, Vol. 15, n. 2, 118-135, 2015.

_____, Cibele Forjaz. *A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por HansThies Lehmann*. GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia (Organizadores). *O Pós-Dramático: Um conceito operativo?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SLOTERDIJK, Peter, *The Open Clearing and Illumination. Remarks on Metaphysics, Mysticism and the Politics of Light* em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostfilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.44-56, 2006.

SMITH, Terry. *What is contemporary art?*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

STAFF, Craig. *Monochrome: Darkness and Light in Contemporary Art*. London: I.B.Tauris, 2015.

_____, Craig. *Monochrome: Darkness and Light in Contemporary Art*. London: I.B.Tauris, 2015.

STILLES, Kristine. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writing*. California: University of California Press, 2012.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TURRELL, James. ADCOCK, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. California: University of California Press, 1990.

WAGNER, Ana. *Light Show*, London: Hayward Publishing, 2013

WEIBEL, Peter. JANSEN, Gregor, *Light as a Medium of Art*, em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostfilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.22 – 44, 2006.

_____, Peter, *The Development of Light Art* em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostifilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.86-224, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E.P. Dutton, 1970

ZINMAN, Greg. *JOSHUA LIGHT SHOW 1967-68*, 2012. Disponível em <http://www.joshualightshow.com/about-classic/joshua-light-show-1967-68> Acesso: 12/06/2017 às 16h26.

ZYMAN, Daniela, *On “Making-Room” or How Seeing Takes Place in a Light Space* em *Light Art. Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*, editado por Peter Weibel e Gregor Jansen. Ostifilden Alemanha: Hatje Cantz Publishers, p.446-490, 2006.

ANEXOS

Anexo A - Mirella Brandi x MuepEtmo

Transcrição da entrevista #1

Tempo da entrevista: 1h 15min

Data: 11/04/2016

Local: Oficina Cultural Oswald de Andrade – São Paulo/SP



Sequência de frames da entrevista gravada em vídeo – Mirella Brandi X MuepEtmo

Vic: Vocês consideram a Luz como a matéria-prima do seu trabalho?

Mirella: Sim, neste trabalho que fazemos atualmente a luz é de onde parte tudo. Então, na verdade com o tempo, a gente começou a perceber que a luz e o som (talvez o som de uma maneira mais clara e a luz um pouco menos), têm uma capacidade de comunicação que passa por outros canais de entendimento que não são o da razão, e que isso pode ser explorado como condução da narrativa. Então hoje em dia o que a gente faz é isso, tanto a luz quanto o som são elementos principais para criarem esse tipo de narrativa através dessa comunicação que passa por vias inconscientes, e às vezes a gente usa outras linguagens. Gostamos de misturar bastante coisa, mas sempre o fator principal que amarra todas essas linguagens para que elas não fiquem linguagens independentes e ilustrativas (que é o que normalmente a gente vê quando espetáculos que propõe múltiplas linguagens, elas permanecem individualmente uma reforçando a outra, ilustrando a outra). E aí o que a gente faz através da luz e do som é colocar isso tudo em um grande turbilhão e tudo isso vira uma imersão. As pessoas estão imersas em imagens que podem flutuar pelo ambiente, luzes que podem alterar a perspectiva

do espaço físico e transformar esse espaço físico que é visto em um espaço imaginário. Isso vai te transportando para algumas situações. Se existem *performers* eles estão no meio dessa imersão, eles nunca estão numa situação no palco sendo observados pelo público como numa situação artista e plateia. Mesmo que eles estejam no palco por conta da condição física que muitas vezes é inevitável, por estar num lugar que tem palco e plateia, mesmo assim ele é unido ao público através das luzes, através da imersão e no fim todos fazem parte do mesmo lugar.

MuepEtmo: O que eu acho que o que ela quer dizer é que não colocamos uma fronteira entre essas linguagens. Não existe uma porta que determina ‘aqui acabou a luz’ e ‘aqui começa’. O negócio é uma coisa só. Não queremos dividir a atenção do espectador, fazendo-o se focar mais em um numa linguagem do que na outra. Ou é tudo ou é nada, ou conseguimos fazer isso ou falhamos. É pouco provável que depois de assistir alguém fale “foi muito incrível a luz e muito ruim o som”. Os dois são uma coisa só.

Mirella: A gente tenta criar um conjunto aonde todas essas coisas acabam sendo interdependentes, ao ponto de que se você tirar uma dessas linguagens do resultado final ele perde o sentido. Mas a intenção é nunca permitir o espectador de ter essa opinião que tem quando vê um filme, por exemplo, aonde a fotografia é boa, mas o filme é péssimo.

MuepEtmo: Mas é uma experiência visceral. Ela entra no estômago, mas quando procura entender, passou. A gente quer transcender isso, ou então falha tudo. Ou o espectador não consegue entrar, sem perceber que são várias linguagens agindo juntas.

Vic: É então algo realmente audiovisual?

Mirella: É.

MuepEtmo: A gente nem pensa em audiovisual, a última coisa que a gente pensa é em audiovisual, não é verdade, Mirella?

Mirella: É. A gente pensa em construir linguagens artísticas que possam caminhar por outros canais de entendimento, mas sejam compreensíveis. Que elas não sejam só performances aleatórias. Então elas têm um significado, mas o significado é individualizado, ele não tem uma mensagem direta e não é objetivo, mas ele passa pelas pessoas e faz com que elas tenham conexões que vão criar histórias pessoais. Este é o nosso caminho, esta conexão que é importante criar a partir da união destas linguagens todas.

MuepEtmo: Estamos questionando não separar essas linguagens e não nos apoiamos em audiovisual. A tela não existe para nós, ela nunca existiu. Digo, até existiu por um breve momento, até percebermos que aquilo era algo não era necessariamente velho, mas não era o que a gente queria. Na questão do público, a tela o coloca em uma relação muito especial, separando-o. A gente quebrou a tela.

Vic: Voltando um pouco, como começou essas experiências com a luz e com o som?

Mirella: Bom, eu comecei fazendo luz para teatro e dança e fiquei muitos anos nessa área. Fiquei muitos anos mesmo, pelo menos uns 18, 20 anos, trabalhando com luz, num primeiro momento acompanhando montagens para entender como funcionava a luz. Trabalhei durante muitos anos operando luz de espetáculos em uma época que não tinha mesa digital, era mesa

analógica, então tudo tinha que ser montado e feito na hora. Por isso, eu gosto de fazer as coisas ao vivo até hoje quando eu uso mesas as digitais, na verdade só organizo as coisas separadas e manipulo tudo na hora. Não programo absolutamente nada, muito pouca coisa. Acredito que essa função da mesa analógica e desse detalhamento dos tempos e intensidade que você tem na mão, um a um, em movimento porque em um espetáculo você tem sempre que ir acompanhando. Fui percebendo que algumas modificações que eu fazia às vezes mínima de intensidade ou a de tempo faziam diferença. Fui testando nessas temporadas longas de seis meses ou de oito meses viajando, fazendo sempre o mesmo espetáculo, onde tem-se que repetir sempre. Eu ia brincando com isso e fui percebendo sozinha no meu mundinho que as pessoas do público tinham reações diferentes, dependendo da maneira com que eu manipulava essa intensidade. Mesmo que eu tivesse um objeto principal em cena, que seja um ator ou uma coisa que estava acontecendo no palco (que era o foco principal do espectador), tinha também algo subjetivo na manipulação da luz, ajudando a direcionar o olhar do público, criando uma intenção diferente, mais dramática ou mais cômica.

Comecei a viajar nessas coisas e fazer esses pequenos experimentos comigo, que eu percebia, mas não era tão evidente. Sempre me interessou muito a luz que você vê por trás da luz- não se vê simplesmente o primeiro impacto que ela cria embelezando o ambiente, iluminando ou criando espaço, nunca foi isso que me chamou atenção. O que me chamava atenção era o que eu conseguia fazer quando eu colocava luz naquele lugar, naquelas pessoas, era como se a luz se transformasse, como um toque mágico, de quando se está numa sala de ensaio, e as coisas daquela maneira, e na hora que entra a luz vamos automaticamente para outra percepção, aquela peça ou espetáculo muda, ganhando outras dimensões.

E assim, com o tempo, isso foi passando e começou a me dar uma vontade imensa de conseguir ter espaço para explorar mais a luz com essa capacidade, sem estar vinculada a ter que reforçar um texto ou ter que criar um ambiente para uma cena. Eu queria poder explorar a luz fora de um ambiente de cena, eu queria explorar a luz extraindo dela que a gente não vê. Comecei a fazer alguns trabalhos, ainda sempre vinculados nesse momento, de dança, mas aí já experimentando algumas coisas mais radicais que eram ambientadas na não-luz. Passei a fazer coisas muito escuras, com pouquíssima luz. Até que em 2006 resolvi escrever um projeto porque, antes disso tudo, fui bailarina no começo da minha vida em um período muito intenso e muito dedicado a isso. Eu encerrei a dança no momento em que nada mais me satisfazia, o mundo todo da dança tinha deixado de fazer sentido para mim e ficou esquecido lá durante um tempão. Foi nesse momento em que eu estava sentindo vontade de explorar essa comunicação através da luz e ainda não imaginava na minha cabeça que essa mágica pudesse acontecer sozinha, porque, naquele momento, na minha cabeça, eu só imaginava a luz *incidindo* em algo. Pensei nesse primeiro projeto que foi o que fizemos juntos, onde a gente se conheceu, chamado OP1. Era um projeto que unia quatro artistas para uma criação coreográfica que não dependesse do corpo, mas sim das quatro linguagens que eram o corpo, a luz, imagem e o som. Os processos de ensaio começavam sempre com os quatro juntos, não sabendo direito por onde começar, mas que a ideia era reunir essas quatro linguagens que vem e vão de lugares diferentes para esse processo coreográfico, que não um fosse um projeto de dança onde o corpo é questão central. O foco era esse turbilhão, e aí fizemos essa primeira experiência com o OP1 (baseado na Optical Art). A ideia era tentar reproduzir através da luz e da imagem aqueles efeitos que os artistas estudavam, que são coisas absolutamente matemáticas, geométricas, mas que o resultado é absolutamente mágico, enigmático porque ele salta da tela, ele se descontrola. Não dá para entender como isso acontece, mas é criado um movimento a partir de uma coisa absolutamente estática, rígida e matemática. Queríamos reproduzir um pouco desses princípios nessa performance.

Assim começou nossa pesquisa a partir desse primeiro projeto, que veio dessas vontades todas. A gente começou a explorar isso com corpo, sem corpo, com imagem, luz e som... e aí a gente chegamos a tirar a imagem e deixamos só a luz e o som, e nos surpreendemos com o resultado. É algo que me fascina até hoje: o poder da comunicação sem nada. Porque são elementos completamente etéreos. Pode-se entrar no espaço e ele ser alterado completamente. Somos retirados completamente de uma realidade da qual não conseguimos em nenhum momento se desligar do que está sendo visto e enfim voltar para a vida real. Procuramos, nas performances, que as pessoas não tenham esse espaço e que as pessoas realmente façam parte daquilo.

Bom, eu estava falando quando a gente começou a só trabalhar com a luz e o som que são elementos imateriais. Como é possível criar uma história na cabeça de quem está assistindo aquela apresentação, com começo meio e fim, como elas são transportadas? Elas criam histórias sem nada, porque no momento em que você desliga os aparelhos não tem som, não tem luz e você volta para o espaço que você estava, sem nenhum elemento que te remeta a qualquer memória daquilo que aconteceu, não existe nenhum objeto, não existe nada. O que aconteceu é só quase que um pensamento. Ai então a gente ficou fascinado e começou a explorar isso. Fizemos vários projetos, como a Trilogia das Cores que veio nesse momento. Voltamos a brincar com outras coisas como a própria projeção de vídeo no Rente ou em outros trabalhos que incluíam outras performances. Nós fizemos um caminho com múltiplas linguagens até que a gente chegou na luz e no som e descobriu esse tipo de comunicação. A partir daí a gente começou a se envolver de novo, envolvendo outras linguagens, mas nesse caminho as pesquisas sobre a narrativa subjetiva estavam mais concretizadas, menos experimentais do que no começo. Menos experimental pelo menos para nós, pois no começo não tínhamos essa noção, fomos descobrindo isso com os laboratórios, nos ensaios com os testes, não sabíamos aonde íamos chegar com isso. Hoje temos mais clareza do que a gente consegue com esse tipo de linguagem.

MuepEtmo: No começo, somos meio reféns da situação. Tem-se que usar vídeo ou outros elementos, se for dança tem que ter a dançarina, tem que ter um formato...estávamos presos nesses formatos, até que fomos percebendo que dava para ser livre. Ao perceber isso prestando atenção dá para ficar mais sofisticado, se livrando das coisas que não surgem de nós mesmo, que foram impostas pelo mundo. Mesmo sabendo disso você acaba-se caindo nesses formatos (aconteceu conosco), mas começamos a perceber que só nós dois resolvíamos o assunto, contando uma história inteira, mas depois que a coisa ficou mais elaborada e mais evoluída conseguimos trazer de volta o vídeo, a dança... Mas sem nunca estarmos presos a isso.

Mirella: E agora temos mais domínio para poder retirar essa essência que a gente busca nessas linguagens, porque é inevitável, culturalmente somos levados a crer que algumas coisas têm que funcionar de determinado jeito. Por mais que nos consideremos que não criamos limites e experimentamos além deles, no fim percebemos que sempre estamos presos a algum limite. Sempre descobrimos alguma coisa que não conseguíamos enxergar além, e sim, é possível. Quando antes quando apresentávamos dança contemporânea nos nossos projetos ela ainda tinha a ‘cara’ de dança contemporânea, hoje é impossível identificar o que é classificado como dança contemporânea. Mesmo usando bailarinos de dança contemporânea, a técnica não interessa mais, o que interessa é o que está impregnado de técnica no corpo daquela pessoa como experiência de vida, e como a gente consegue eliminar completamente a forma desse corpo, mas conseguindo traduzir a alma e a experiência que ele traz com estes anos de técnica. E para se livrar da técnica é como querer fazer alguma coisa muito simples e

muito genial, por exemplo, é impossível. Não dá para conseguir. É como algo é feito e os outros falam: “nossa isso é muito simples e muito genial, como ele chegou nisso? “. Não se chega no simples, sem complicar no máximo nossas vidas. Então é isso que a gente fala de limpar a técnica e de limpar os estereótipos, de limpar as limitações que a gente acha que não temos, mas temos. Quando consegue-se entrar na complexidade máxima eu acho que é possível ver numa luzinha no fim do túnel, aonde dá para perceber que tudo isso é inútil e que na verdade as coisas são muito simples. O melhor das coisas é muito simples, mas para achar essa simplicidade é a coisa mais difícil do mundo.

MuepEtmo: Mas legal também é não esquecer dessa complexidade para usar em pequenos momentos, ela pode usada como tempero. Tem-se que ter a habilidade de fazer tudo e saber deixar guardado para quando precisar.

Vic: Eu gostaria de saber um pouco sobre o processo criativo de vocês. Vocês poderiam escolher uma obra e detalhar um pouco como esse processo criativo se deu, e como vem a luz e o som, como vocês criam?

Mirella: Acho que dá para falar de maneira geral.

MuepEtmo: Acho que faz tempo que a gente não começa um novo. Até esfriou um pouco assim, para mim, mas na verdade a gente está fazendo o segundo FOBIA, então ele é novo, de uma certa forma. O HOBO veio por causa do lugar, íamos fazer uma apresentação específica no Delphi em Berlin, nós vimos o lugar fotografado e a planta baixa e com isso fomos tendo ideias e as lapidando. Esse esqueleto começa com nós dois, passa para mim, que entro no estúdio gravo uma série de músicas, uma série de ambientes, cenas e ideias. Passo para ela e a gente começa um pingue-pongue, ela ouve as músicas, voltam coisas para mim, e aí voltamos para o papel, ou para uma técnica que vamos percebendo ao longo da criação, uma coisa nova ou a resolução de um problema. O HOBO foi uma mistura de tudo, o problema desse teatro é que ele não era teatro, era um cinema que ficou parado durante anos, e voltou a ser utilizado sem o equipamento de luz ou a potência. O lugar era enorme então tínhamos que resolver muita coisa, e tudo isso entrou no pacote de como iríamos criar, então o lugar interfere bastante.

Mirella: Na verdade se pensarmos de maneira geral a gente não tem um método que seguimos para criar. Se pensarmos de projeto em projeto, cada um começou com um impulso e motivações diferentes. E como vamos trabalhar nele também é diferente. Nesse caso do HOBO, que foi o último projeto que fizemos, no ano passado, o ponto de partida foi o que a gente tinha, era um cinema que era como de um sonho, construído nos anos 20 que ficou fechado durante 40 anos depois da guerra na Alemanha, e foi reaberto como espaço cultural. Parece que ele ficou 40 anos fechado e que ninguém nunca entrou lá. A impressão que deu é que ninguém entrou lá e nunca mexeu em nada e que, de repente, eles abriram as portas e fomos fazer o HOBO. Quando entramos naquele lugar era muito forte a história, até comentamos que não seria preciso fazer nada, seria só você entrar e você teria tudo. Ficamos com receio de interferir naquele espaço porque ele já é uma imersão completa, tinha teia de aranha, pintura descascada, um pé-direito de 20m de altura e é tombado- não se podia mexer em nada e havia um ar decadente, mas, ao mesmo tempo, havia nele uma história que a gente não conhecia com detalhes, mas era possível sentir a energia dessa história com uma força impressionante. Então tínhamos nele como um *site specific*, com um monte de inconvenientes técnicos porque como ele era um bem tombado a parte elétrica era um caos, para colocar o sistema de luz era outro caos. Então tínhamos que fazer alguma coisa incrível sem interferir

muito nessa história desse lugar, mas se apropriando dela intensificando esse lugar e essa história com o mínimo de recursos.

MuepEtmo: Menos recursos que o CINZA com um espaço muito maior.

Mirella: É porque o CINZA foi o primeiro projeto que a gente fez só com luz e som e ele é muito simples tecnicamente, mas a gente partiu ainda assim de um sistema que dava para se garantir, nesse lugar não. O Delphi foi o lugar mais difícil que a gente pegou e o resultado disso levou a gente para uma situação... a gente sempre achava que nossos projetos funcionavam como um cinema, então foi a primeira vez que essa ficha caiu 100%. Porque a gente tinha pouquíssimos recursos, o espaço era muito importante, então o que eu fiz: com a luz eu mexi um pouco na questão da fotografia desse lugar, reforcei, mas não mudei nada do que ele já tinha, a gente criou uma trilha sonora de uma história que acontecia nesse lugar. Era uma trilha sonora mesmo, e aí a gente tinha uma complicação que eram 100 mesas de madeira grandes. Como era um cinema, mas as pessoas sentavam nessas mesas para assistir aos filmes projetados. Não tínhamos aonde guardar essas mesas. Esse caminho de criação às vezes não vem só do artista, vem da própria condição que recebemos. E aí a gente pegou essas mesas e tivemos a ideia de criar um banquete nesse lugar. Enfileiramos essas mesas numa mesa de banquete com 30m de comprimento, com as cadeiras lindas de madeira pesada. Quando o público entrava e sentava nessas cadeiras, nessas mesas de banquete vazias, e ficava de frente um para o outro, a performance acontecia toda nesse espaço, os atores desse filme eram a plateia porque a gente criou inúmeras situações em que eles se viam, não se viam, viam a mesa, a mesa desaparecia, onde o olhar deles era levado para outros lugares.

MuepEtmo: Mas também quando as pessoas entraram e elas foram obrigadas a se sentarem na frente umas das outras, e assim criamos uma sensação de desconforto e de tensão. Desde o princípio chega-se num lugar que não é confortável em nenhum momento, por isso um banquete, porque a gente precisava criar essa situação de tensão na qual uma pessoa olhava para a cara da outra.

Mirella: Então utilizamos todos os elementos, a mesa de banquete, o lugar, a situação de confronto das pessoas que estavam sentadas à mesa de banquete e aí toda a trilha sonora que colocamos e a parte de luz que eu falei que às vezes revelava, outras não. Essas situações foram criando cenas. A gente dividia a performance em cenas mesmo. Quando se fechou a sensação era real de você ter assistido a um filme participando desse filme e tanto para as pessoas que estavam lá assistindo, quanto para gente que estava manipulando ao vivo, a sensação foi essa ao terminar com o filme na cabeça que continuou reverberando e fazendo sentido.

MuepEtmo: E como esse lugar era muito grande, tinha dois andares, era uma plateia em baixo e a quilômetros depois uma plateia em cima. Fizemos tudo do andar de cima, mas eu fui obrigado a descer uma hora para fazer um ajuste. E, para mim, isso foi muito louco, a gente via tudo aquilo de cima via aquela neblina chegando daquele lugar, aquele corpo vai criando forma e a gente manobrando aquilo, mas na hora que eu fui obrigado a descer para manobrar aquilo por um certo tempo, eu entrei naquele mundo e não tem forma de explicar, foi muito intenso, é muito mágico.

Mirella: Mas isso foi um desafio valente.

MuepEtmo: A gente usou uma máquina de fumaça para um lugar que deveria ter entre 500 a 1000 m², foi muito arriscado. No Rumos do Itaú Cultural usamos oito máquinas, com total controle, com uma equipe para confeccionar as telas do jeito que a gente desenhou, as equipes são sérias, tem outra só para a luz. Tudo o que precisávamos estava lá. Isso muda também o jeito que a gente vai compor a coisa, fica mais sólido, mais complexo, mas mantendo a simplicidade. Ainda há a criação de tudo isso, que tem que ser executado e afinado. É difícil pois qualquer erro, qualquer problema vai ecoar para sempre.

Mirella: Esse é um dado importante: nessa parceria de som e luz, somos muito detalhistas e vamos até as últimas consequências nos detalhes. Quando ocorre a realização ao vivo 50% das coisas acontecem na hora em que não tínhamos imaginado, e é esse detalhamento que nos dá a segurança para improvisarmos na hora com maturidade, sabendo os caminhos para seguir.

MuepEtmo: No CHUMBO era tudo manual com um monte de coisa programada e na hora a programação não deu certo. Se não fossem esses 20 anos da Mirella mexendo tudo no escuro nada teria funcionado. Deu tudo errado, mas temos a capacidade de consertar ou jogar algo fora. Às vezes dá tudo tão errado que se você erra que quanto mais erramos mais acertamos.

Mirella: A gente já fez algumas coisas com improviso. Nos reunimos 3 ou 4 vezes, combinamos algumas coisas e fazemos o improviso, mas isso sempre gera uma angústia muito grande, de não ter o domínio do que está sendo feito. O primeiro momento do improviso não traz o resultado que a gente espera, então temos que nos programar antes, de forma rápida com soluções para as questões. Temos bastante agilidade juntos e eu acho que os elementos importantes dessa união é que como eu vinha com muitos anos de experiência com a luz não conseguia me desvincular de certas coisas e de certas técnicas. Como ele que não entendia absolutamente nada de luz, quando a gente se conheceu ele falava ingenuamente sobre ela, e a minha primeira reação era: ‘não, isso não é possível’. Mas depois eu ia para casa e me questionava que aquilo que era impossível era bem interessante. Dessa forma, ele como músico me ajudou a quebrar essas barreiras que a técnica havia me aprisionado. Muitas vezes somos conduzidos a resolver as coisas do jeito que já dominamos, e eu sempre gostei de explorar os equipamentos de uma forma diferente e não óbvia. Sempre gostei de experimentar, de ver o que acontecera se invertemos uma lente, ou se você tirarmos um espelho, esse tipo de coisa. Mas eu era bastante limitada porque dependia de outras pessoas, do diretor, enfim. Quando eu comecei a trabalhar sozinha explorando essa linguagem da luz como condução artística vi que estava livre para fazer qualquer coisa, aí nos livramos completamente das normas dessas convenções que existiam. Não se começa uma criação do nada, têm convenções que precisam ser obedecidas e a gente começou sem convenções, sem método para criar. Fomos tentando descobrir como essas linguagens se relacionavam. Foi bem difícil, mas é difícil achar uma forma de criar com coisas abstratas sem nada. Agora é mais fácil para nós, porque estamos há 10 anos trabalhando junto, mas é difícil de achar uma forma de criar com coisas que são absolutamente abstratas. A música vai até sendo construída, antes porque tem essa possibilidade, mas com a luz a gente tem que conversar, pois o que está de uma maneira na minha cabeça e pode estar de outra na dele. Às vezes estamos absolutamente certos de que estamos dialogando com a pessoa, e na verdade, cada um está falando sobre coisas diferentes, e isso é muito fácil de acontecer quando se está falando de coisas abstratas e não concretas, por isso temos que ir conversando e conversando, desenhando vários storyboards. Hoje eu consigo entender também que os caminhos musicais e o Muep também e conseguem se comunicar com a luz. No processo construímos partituras

de sensações, que uma hora vira física, como uma timeline escrita, que nos indica para onde seguir nas performances, nessas narrativas, então são concretizadas no papel.

MuepEtmo: É importante termos uma partitura no papel para sabermos também para onde vamos continuar e nos encontrar nas performances, caso ocorra algum problema técnico.

Vic: Existe alguma diferença para vocês no processo criativo da performance e da instalação? Como se dá o uso da luz nesses dois momentos?

MuepEtmo: Nas performances a platéia não tem opção. As situações passam por ela. Já nas instalações, a pessoa pode contar história para ela mesma, ela caminha por lá, entra e sai dela. Para mim esse é o ponto principal.

Mirella: Eu fico bem mal-humorada quando somos obrigados a nomear e classificar nossos projetos. É claro que ‘uma instalação é uma instalação’ e ‘uma performance é uma performance’ sempre, mas eu acho que no fim elas são todas a mesma coisa. O que acontece é que em uma performance imersiva temos alguns momentos em que a luz atravessa a platéia e algumas pessoas se relacionam com aquilo, porque dá vontade de mexer naquilo que está próximo de você. Porém por ser uma situação de palco plateia as pessoas ficam tímidas e são poucos os que realmente se relacionam com os elementos. Na verdade, não tem nenhuma restrição, a ideia é a plateia se relacionar, por isso desconstruímos o espaço. Porém quando se está em uma instalação não estamos presos numa cadeira, então podemos nos relacionar com as formas de luz diretamente, podemos andar pelo espaço, vendo de várias maneiras diferentes, o que dá mais liberdade para o visitante.

MuepEtmo: Por exemplo, se uma pessoa quiser deitar no chão e ficar rente à luz num cantinho, ela pode. Com crianças é incrível pois elas não têm barreiras e se divertem, se relacionam livremente.

Mirella: As crianças são absolutamente livres, é uma delícia de acompanhá-las numa instalação dessas, mas é interessante também acompanhar como cada pessoa se relaciona. Têm pessoas que entram e têm vontade de se deitar e de se relacionar com a sensação causada pela luz, outras que são mais curiosas e querem perceber os diferentes ambientes e testando os limites da luz, outras entram e ficam dançando. Dessa forma, diferente de uma performance em que ficamos presos na cadeira (o que não é ruim pois a narrativa acontece dentro de cada um), quando vemos as pessoas dentro de uma instalação dá para ver de forma mais direta como que cada pessoa se relaciona com o estímulo que está chegando. Mas a gente basicamente divide nossos projetos em 3 braços diferentes para ajudar a entender que cada coisa pode caber em um lugar diferente. Se são performances só com luz e som, instalações imersivas e os projetos com multilinguagem (que são de vídeo e corpo, em que misturamos tudo).

MuepEtmo: Nessa entra o Cinema Expandido?

Mirella: As influências do Cinema Expandido estão em todos os braços. As instalações imersivas também estão em todos, se conseguirmos agrupar tudo eu acho que elas se parecem mais com um cinema imersivo. Talvez pela questão de que as pessoas podem entrar e sair a qualquer momento, as instalações imersivas se destacam desse grupo, mas nas performances (seja as de multilinguagens até as com apenas luz e som), o espectador entra e faz parte do ‘filme’, como um integrante, como um ator.

MuepEtmo: Sim, e tem ainda coisas que acontecem ao lado do espectador. No primeiro FOBIA as performances começavam da plateia, estão todos ali no mesmo lugar. O coração de quem está na plateia, principalmente nos primeiros minutos do CINZA, bate tão forte quanto o meu, pois estamos nos encarando, sou eu e a Mirella no palco de frente a plateia. É diferente do cinema, onde a plateia este passiva e pode se descolar daquilo. Nas performances não estamos protegidos, estamos juntos. Subitamente muda a arquitetura inteira do lugar e é tenso, a gente conduz tudo com muito cuidado da forma que queremos, sem deixar ninguém muito solto, deixamos a plateia em estado de alerta e atentos.

Vic: No CINZA vocês estão no palco de frente para a plateia, e no BRANCO vocês trazem umas duas plateias de frente uma para a outra. Como vocês enxergam esta relação?

MuepEtmo: No BRANCO temos o controle de tudo e estamos vendo tudo com muito mais controle e com uma pequena proteção. No CINZA não temos essa proteção e estamos com a adrenalina a um milhão por hora. Mas pensando bem que essa proteção é ilusória. Então é igual.

Mirella: Não tem muita regra, o que me preocupa é tentar quebrar um pouco a formalidade dos espaços. Eu sei que no CINZA não há quebra de formalidade quando o artista fica em cena e o público na plateia. Se somos artistas técnicos, que geralmente não são colocados na cena, pois ficam na cabine técnica, o que é feito ao vivo também é muito interessante de ser acompanhado pela plateia. Ver o que esta sendo feito e o resultado, ver a obra acontecendo. Eu acho interessante que por mais que as pessoas sejam transportadas para um universo onírico sempre há algo que a puxa para a realidade, que não deixa transcender completamente. A música tem essa característica, ela sempre traz para o chão ao mesmo tempo joga para cima. A luz é absolutamente onírica, mas tem sempre um momento em que ela enquadra e traz de volta para o lugar.

Quando ficamos brincando com essas posições no CINZA trazemos a técnica para o palco, e no BRANCO (que é o segundo dessa trilogia) quisemos confrontar os dois públicos, quebrando a situação de plateia num espaço que tem uma plateia fixa e um palco. Como fazer as pessoas esquecerem que tem um palco na frente e que elas não têm que simplesmente ficar sentadas em uma posição confortável esperando algo na frente delas? Aí tivemos essa ideia de fazer duas plateias espelhadas, e que a situação acontecesse toda no ar, enquanto as duas para plateias conseguem se enxergar. No CHUMBO a gente repetiu essa situação das duas plateias frontais.

Isso depende muito dos espaços que estamos e da performance que vamos apresentar. No caso do CRUSHFOBIA que juntou os dois projetos, o CRUSH e o FOBIA em um espaço cenográfico no qual eu tinha 4 ou 5 salas em que as pessoas poderiam percorrer. As pessoas passavam por salas que só tinham instalações imersivas e iam transitando por coisas que estavam conectadas nesses espaços, que estavam conectados. Em alguns espaços aconteciam trechos do FOBIA ou trechos do CRUSH que criavam outra história, nesse caso era o público que criava as situações. Às vezes numa sala que não acontecia nada e procuravam alguma situação ali, e quando mudavam de sala havia alguma performance, e ele se encontrava no meio da luz, no meio da situação. O que é uma delícia porque já tínhamos uma situação convencional quebrada entre palco e plateia, então não era preciso se esforçar tanto.

No RENTE, por exemplo, que é um projeto criado para o Live Cinema, e estabeleceu uma relação direta com a tela de projeção. Era uma performance que começava de uma maneira

um pouco mais convencional na tela, e ia se expandindo e se espalhando pelo lugar inteiro. Fizemos essa performance uma segunda vez em um casarão antigo que tinha duas salas enormes e um batente grande que dividia essas duas salas, então resolvemos dividir esse batente com três telas translúcidas e colocar uma platéia de cada lado. A idéia inicial do RENTE era criar uma relação direta com a tela. Quando o espaço mudou isso alterou completamente o projeto. As platéias que ficavam de um lado e do outro com essas telas translúcidas, dependendo da maneira com que a luz era utilizada, não enxergava o que estava atrás delas, e aí às vezes era revelado o que estava atrás. É como um jogo de translúcidos, com a platéia. Era engraçado porque num primeiro momento as pessoas achavam que era um espelho na frente delas, e na verdade era uma outra platéia, então a gente se divertiu com essas dificuldades e com essas situações práticas e físicas que se apresentaram.

MuepEtmo: A gente cria com a platéia também, eles são uma ferramenta, igual à um acorde, igual a luz, é a mesma coisa. A gente controla eles também, são uma linguagem. Lógico que sem perder o respeito.

Mirella: É só jogar com as possibilidades que temos, é só isso.

Vic: Aprofundando na questão, qual o papel do espectador no trabalho de vocês?

Mirella: O papel do espectador é tão importante quanto o papel da luz, quanto o papel do som e do performer, ele é mais um elemento que é agregado nessa construção narrativa, totalmente equalizado com as outras linguagens. Ele não é visto como alguém que vai chegar e assistir a uma coisa pronta, ele faz parte disso, ele tem que se esforçar para absorver e entender as conexões novas e pessoais. É diferente porque, principalmente, quando você entra em uma sala de teatro ou do cinema, você tem o seu ritmo, você está acostumado você entrar conversando com seu amigo, você espera o trailer ou os sinais para começar, tem uma certa conversão que acontece e que te deixa tranquilo e você assiste sem participação, só absorve e assiste. O que fazemos é incluir o espectador com o que está sendo criado, o espectador não apenas assiste, mas é transportado junto, confrontado e colocado em situações novas em relação às pessoas que estão ao lado, ao que está acontecendo, a direção. Quando se olha pelo espaço, cada um está livre para trocar de lugar, olhar para trás, para frente, em todo lugar está acontecendo coisas, o espectador escolhe.

MuepEtmo: Mas quando a gente fez na cidade Cariri, que era mais simples e mais longe, estávamos livres das cadeiras. Fizemos várias vezes e uma para os meninos locais que se levantavam e brincavam. Conseguimos fazer a performance CINZA, e a instalação imersiva MURK e eles se relacionavam com os elementos (até mais do que deviam). O que eu gosto mesmo é atingimos desde os meninos de rua até os grandes intelectuais, de classes sociais e idades diferentes.

Mirella: Isto é muito interessante mesmo porque são trabalhos que aparentam ser complexos, mas entram de uma forma simples e redonda para diferentes públicos, com diferentes bagagens. O público que vem é completamente variado.

MuepEtmo: Só mudando de assunto, tem uma coisa legal pois eu acabo sendo o cara mais privilegiado, porque eu tenho que ver as coisas dos dois ângulos, tanto da platéia quanto do artista, porque a Mirella não pode se mexer.

Mirella: Para mim é frustrante eu ficar presa não podendo me mexer pois estou operando o equipamento e ele acaba sendo meu olhar. Quando a gente está fazendo os testes depois da montagem eu peço para ele ver e me contar se o efeito está sendo o que era esperado. Eu queria poder ter este momento de ver as coisas pelo ângulo da platéia, sentar como espectador porque isso também me faria amadurecer no trabalho. Assistir e participar daquilo, e ver como isso me afetaria como público.

Vic: Para finalizar gostaria de fazer uma pergunta meio técnica: como vocês trabalham com relação ao registro?

Mirella: É muito difícil. Não morremos de vontade de ter a participação de um artista que faria uma releitura de vídeo para isso porque o que a gente tem são registros, que precisamos, mas como são processos imersivos que trabalham muito com a questão do tempo e a relação alterada de espaço é impossível ter uma visão de 360 graus, ou aquele tempo disponível para estar imerso na situação. Isso jamais seria entendido num recorte de vídeo. O vídeo, por mais que se tenha várias câmeras e seja editado, vira um registro para termos uma vaga ideia do que é. O processo que é mais importante nisso, pois criamos a narrativa através de uma imersão, e isso é impossível de passar para o vídeo. Mas eu gostaria muito de ver uma releitura de um artista que não tivesse preso a esse registro, mas sim que criasse a partir da experiência em um outro resultado. No HOBBO o registro foi realmente cena a cena do filme, a gente quando editou o vídeo colocou os nomes das cenas para também ajudar a organizar e entender o que queremos com aquela cena, mas ao vivo queremos uma compreensão pessoal.

MuepEptmo: Fora isso tem a parte técnica, tem que achar uma pessoa que tenha uma câmera específica, com lentes específicas e que saiba o que esteja fazendo, porque senão a qualidade do registro ficaria muito ruim, são coisas muito escuras.

Mirella: E tem coisa muito escura que não se consegue registrar de jeito nenhum, é impossível ter um vídeo integral da performance com essas situações, e tem muitas coisas que são importantes, com uma intensidade mínima de luz ou com um blackout, e isso não se consegue reproduzir no vídeo.

MuepEptmo: Mas a parte boa disso é que caso alguém queira ver terá que levantar ir lá ver, irá ao teatro, sem se apoiar em ver um filme para se decidir se vai ou não e vai. Isso nos transforma em algo raro o que é incrível nesses dias, e depois desaparece, não é possível vivenciar aquilo. Os nossos trabalhos são ao vivo e o registro é apenas para que se tenha uma vaga ideia de como é.

Vic: Vocês têm alguma coisa para comentar? Algo que eu poderia ter perguntado e eu não perguntei?

Mirella: Muep você não contou a sua trajetória.

MuepEptmo: A gente se conheceu porque o Raimo Benedetti colocou a gente em contato, antes disso eu estava tentando fazer uma carreira como músico. Eu tinha a ideia de que sairia da faculdade e iria fazer música da vida, mas é muito difícil, mas permite ir conhecendo gente e se juntando com uma ou outra pessoa, e entrando nos festivais. Assim acabei conhecendo o Raimo e o duVa, o Raimo gostou do meu trabalho e a Mirella estava precisando de um músico e ele me indicou, e assim as coisas se desdobraram.

Mirella: Eu queria também falar a respeito da luz é que estamos muito acostumados a olhar as coisas como a primeira informação que a gente recebe delas. Quando olhamos para a luz a primeira informação que recebemos é que ela ilumina alguma coisa, mas a luz altera a nossa percepção de mundo, então o que seria de um mundo onde enxergássemos a luz fosse diferente da que temos ou se não tivéssemos luz.

É claro que numa cidade como São Paulo mal percebemos essas alterações, mas em um ambiente ideal de luz, desde o momento em que o sol nasce e chega a pino até ele se por a transformação toda de luz que vai acontecendo em nós e nos objetos que estão sendo iluminados pelo sol ou em um dia nublado, não é só a situação em si que altera a percepção das coisas, mas a maneira como enxergamos essas coisas. Então porque que um dia cinza é muito mais intenso do que um dia claro de sol que é muito mais feliz? Essas são as primeiras informações da luz. Mas se você prestarmos atenção e observarmos com cuidado e cada detalhe e todas essas pequenas transformações que podem ser feitas com a luz começamos a enxergar um novo universo, a enxergar uma verdade no mundo através de uma outra percepção. Temos várias percepções possíveis, a que temos é mais uma, mas é importante pois ela vai te dando uma outra visão das coisas. Por exemplo, quando iluminamos demais limitamos essa percepção, e quanto mais nós diminuimos o índice de luz mais nós aumentamos a percepção. É uma contradição, mas isso nos obriga e força outras percepções dos corpos.

Essa questão também de explorar a luz como ferramenta artística para mim significa que podemos usar a luz para se comunicar com as pessoas. Até quando você usa o pigmento para pintar não é pigmento que vai comunicar com ninguém. Assim como não é a luz: ela pode ser entendida como ferramenta nesse sentido. O que faz diferença essa ferramenta é utilizada. Abrir esse olhar para essas outras percepções que essa luz pode trazer, perceber que a luz é uma forma de comunicação e conseguir dialogar através dela é uma pesquisa muito importante para mim.

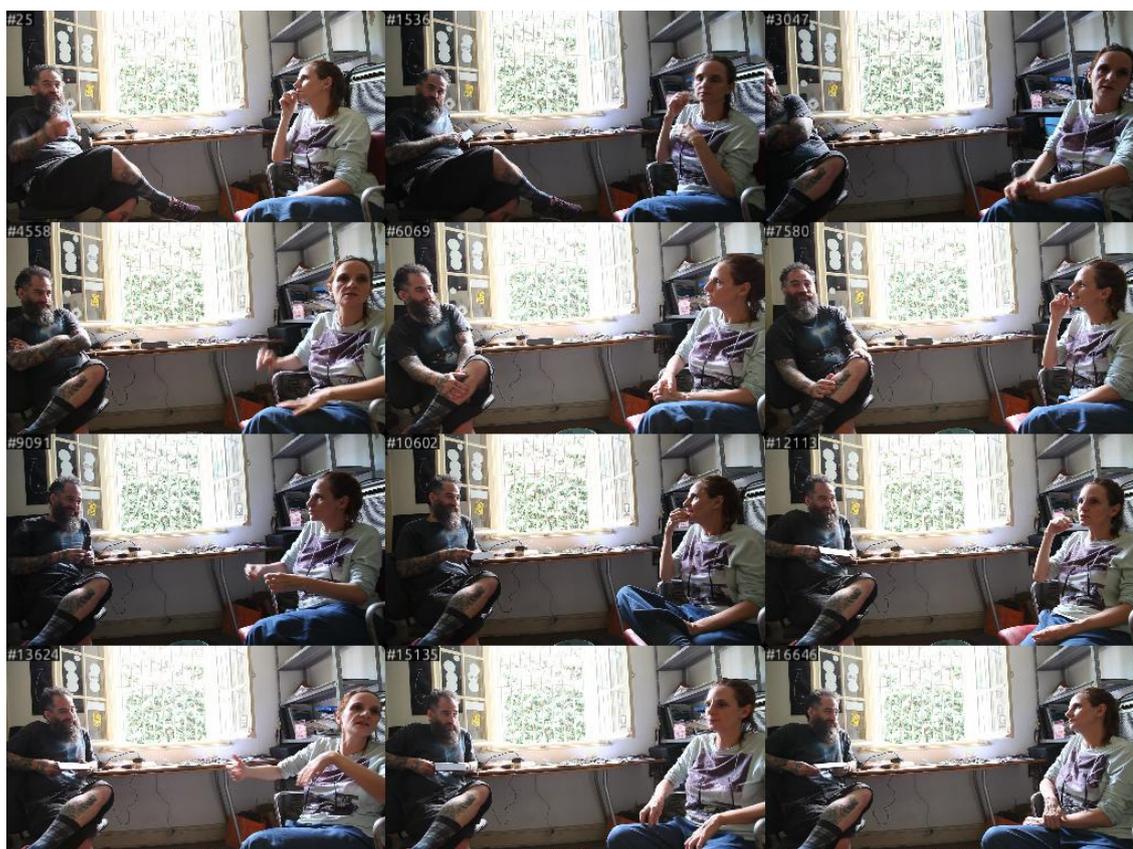
Anexo B - Mirella Brandi x MuepEtmo II

Transcrição da entrevista #2

Tempo da entrevista: 1h 40min

Data: 04/11/2016

Local: Ateliê dos artistas, coletivo Da Haus – São Paulo/SP



Sequência de frames da entrevista gravada em vídeo – Mirella Brandi X MuepEtmo

Vic: Gostaria de começar esta segunda conversa sobre a trilogia das cores e sobre “propor sensações aos espectadores”. Vocês acham que os espectadores entram em contato com apropriada consciência em suas performances?

Mirella: Para mim tem um pouco disso. Eu trabalhei muitos anos com teatro, gostava da produção, o como fazia a luz eu gostava muito da história que acontecia através dos ambientes. Era muito interessante quando eu conhecia um texto novo, mas a palavra e a repetição de sempre o mesmo texto, essa certa prepotência de textos saber as palavras e parecer que estamos querendo ensinar alguém sobre alguma coisa que ele não sabe.

Mas quando aconteciam esses momentos como um pôr do sol incrível, e ver todas as coisas relacionadas à fenômenos naturais, nesse pôr do sol pude ver a transição da coloração que vai mudando, e me senti abençoada por essa dimensão toda. Não só esses momentos que me acalmam que são lindos, uma vez eu peguei um temporal, e estava em cima de um penhasco olhando para o oceano, estava um dia lindo de sol e de repente ficou tudo muito preto, não dava nem tempo de sair correndo, e fiquei lá, vi o mar que estava super calmo se revoltar inteiro, as ondas batiam e chegavam quase no lugar que estava, e era alto. Era uma violência,

mas de uma beleza única. Fiquei 1 hora olhando os raios no mar. A sensação ficou muito em mim, tenho muito essa vontade de conseguir fazer isso artificialmente, de poder fazer as pessoas sentirem essas sensações sem terem que estar num lugar como aquele. Nesse sentido acho que tem alguma coisa espiritual mesmo. É inexplicável, ninguém me falou sobre isso, é uma sensação que aconteceu para mim de uma forma, porque naquele momento aquele temporal aconteceu e eu estava em um período peculiar da minha vida, então aquilo teve um impacto maior.

São histórias mais subjetivas, e eu aprecio muito. Uma estava numa viagem muito longa e peguei o trem noturno que tinham uma triliche. Eu entrei na cabine e ela já estava ocupada, só tinha a minha caminha, e não pude acender a luz. Entrei no escuro, já tinham as pessoas dormindo, e fiquei horas vendo que de vez em quando o trem passava por alguma luz e entrava um rastro de luz correndo. Através desses rastros de luz eu ia tentando identificar quem que estava ali nessa cabine, comecei a escrever para um amigo contando as viagens que eu estava fazendo que achava que a pessoa que estava no segundo andar era Construí histórias dos passageiros. Quando chegamos no lugar de manhã a luz acendeu e vi que “nossa não é nada disso”. Essas percepções de um lugar escuro, que mexem com a imaginação, são muito interessantes e eu gosto muito de explorar isso nas nossas performances. Dessa forma mostramos para as pessoas que aquilo que elas veem todo dia pode ser diferente. A minha história no teatro foi essa, se acontece todos os dias, por mais que sejam histórias diferentes, o teatro é sempre aquele já conhecido. O público senta ali e é levado por situações que o levam a imaginar coisas. Se retirarmos a luz daquele lugar, ou se mudamos o foco de observação das pessoas tudo muda.

MuepEtmo: A gente começou com uma dramaturgia. Mas agora são sensações, e sentimos que vamos indo intuitivamente. Não tem uma história, como já teve

Mirella: Algumas têm história e outras não, algumas têm mais, mas o foco é sempre a sensação. Por exemplo, o FOBIA é bem focado, ele tem um tema bem específico, não tem uma história. Depende do projeto. A no começo precisávamos criar uma história para nós mesmos, para termos uma base de condução dali.

MuepEtmo: Por isso, que a gente transcendeu isso, porque agora não precisamos mais (como por exemplo no BRANCO ou no CHUMBO). No começo precisamos nos achar, ter um chão. Não que não iremos mais voltar para esse chão.

Vic: E como é agora?

MuepEtmo: Agora tem uma estrutura. Mas não é focado em uma narrativa, é o que sentimos isso como a ponte para uma nova sensação. É super aberto.

Mirella: Tenho a impressão de que elas acontecem cada vez de uma maneira diferente acredito que o que mudou de antes para agora foi que temos mais domínio do que fazemos. Antes não sabíamos muito o resultado que teria para as pessoas. Criávamos uma história para nós e combinávamos de não revelar essa história para ninguém para não limitar. Isso era necessário para criar essa partitura de sensações, isso nos primeiros trabalhos. Agora temos um tema, ou uma sensação que queremos explorar, uma técnica, mas não precisamos mais da história para traçar essa curva de sensações, são as sensações que no final fazem a conexão para as pessoas formarem uma história, para não ficar aleatório, para não ficar apenas uma sensação atrás da outra. As coisas se alinham. Depende muito do projeto.

MuepEtmo: É que eu acho que depois que a coisa termina para mim eu perco isso e me esqueço, eu já não preciso mais. Não lembro mais, e assim eu fico achando que não tem.

Vic: Então vocês partem de uma história concreta?

Mirella: Às vezes sim, às vezes não

Vic: E para fazer a TRILOGIA?

Mirella: O BRANCO teve uma história. O CHUMBO foi diferente por que ele veio bem depois, mas o CINZA e o BRANCO foram meio colados quando eles começaram. Como disse o BRANCO tinha uma história, e no CINZA começamos a querer ligar essas coisas a partir do resultado que tivemos no BRANCO. As coisas são um pouco confusas.

MuepEtmo: O CINZA não veio a partir dos quadrados, os quadrados vieram depois, o CINZA foi quando decidimos eliminar o vídeo, percebemos que o vídeo não tinha mais importância nenhuma.

Mirella: Foi isso o aspecto experimental do CINZA. Foi a primeira experiência em que testamos uma condução sem a presença do vídeo, sem saber se daria certo ou não.

MuepEtmo: A gente apostou nisso, sem saber se seria um problema.

Mirella: A gente achou que não ia dar certo, mas no final foi super legal.

MuepEtmo: A gente fazia residência com um outro grupo que tínhamos no MIS durante o dia, e de madrugada ficava só a Mirella e eu fazendo outra residência. A gente fez uma dupla residência, os meus pais têm uma habilidade com a palavra para convencer as pessoas, e eu usei isso naquela época. Por isso não tinha hora para ficar ou para ir embora, por que as portas eram abertas para mim. Fizemos assim uma residência no MIS à noite.

Mirella: É mesmo um lugar cheio de regras, aonde precisávamos de uma autorização para tudo, mas aí o Muep fez amizade com todo mundo, e nessa residência criamos uma instalação fazendo ela no formato da sala real. Foi feita em MDF, e dentro tinha uma instalação feita com luz, vídeo e som. À noite usávamos aquele espaço como laboratório, não tínhamos espaço e nem equipamento nosso, não tínhamos a Da Hause. Ficávamos mudando as coisas de posição, buscando possibilidades. Foi ali que ‘caiu essa ficha’ de que eu realmente nunca havia dominado muito o vídeo, e desistimos dele. Fizemos testes com luz e som, e ali percebemos que poderíamos explorar um caminho apenas com eles por causa do ritmo. O vídeo contava uma história mesmo, e (até onde a gente conseguiu explorar) ele faz o papel do ator, ele faz o papel do bailarino, ele vira o objeto central. Olha-se para o vídeo e o resto vem meio que para ilustrar, a parte principal da história é sempre contada pelo vídeo, e ele impõe também um ritmo mais frenético, pois fica-se esperando qual será próximo passo. Ainda por cima tem o projetor aceso com luz, e quando estávamos fazendo essas experiências com luz e som vimos que chegamos em outro ritmo....

MuepEtmo: ... O nosso ritmo, não é mesmo?

Mirella: Que achamos no CINZA, quando estávamos fazendo os experimentos.

MuepEtmo: Depois que achamos o nosso ritmo no CINZA a coisa fluiu. Não foi imposto por nada, pelo vídeo ou por outro artista, criamos uma coisa muito mais forte quando passamos todo o tempo juntos, achando o nosso tempo, e quando colocamos os nossos elementos, que são a luz e a música. Foi quando realmente dominamos.

Mirella: Têm coisas que são nossas, como o nosso tempo. Existe também o tempo da própria ferramenta. Quando trabalhávamos a luz e o vídeo sempre havia uma relação direta mais gráfica, mais estética de como eles poderiam se relacionar. Na hora que experimentamos as coisas só com luz e som vimos - principalmente para mim que estava acostumada a sempre correr atrás de uma cena ou de um texto- que quando estamos livres de todos os outros elementos conseguimos prender a atenção das pessoas. Se o subir ou descer de uma luz pode demorar 7 minutos (o que no vídeo é muita informação), com a luz vc podemos simplesmente acender essa luz em 3:30 minutos e descer em 3:30 minutos. Isso faz com que a pessoa transforme o seu ritmo interno e comece a entrar em uma viagem imagética. Não vem com uma coisa clara, mas pode ser induzido. Vimos que isso poderia ser algo muito legal de ser explorado, e resolvemos fazer, por exemplo, experimentar um projeto que seria só com luz, sem vídeo e sem performer, por que até então a gente só tinha feito coisas com performer e com vídeo. Aí fomos para o Live Cinema e fizemos essa primeira experiência do CINZA, morrendo de medo achando que não iria funcionar.

MuepEtmo: Não estava funcionando até um minuto antes de começar, lembra?

Mirella: Nossa passagem técnica foi um terror, só confirmou que iria dar tudo errado. Quando fizemos a primeira passagem técnica ficamos desesperados, e tínhamos 10 minutos para começar por que era a nossa primeira performance. Quando foi o tempo de entrar o público a gente falou: ‘não, vamos parar tudo e tomar um café, que não dá para fazer isso do jeito que queremos’. Nesse café combinamos algumas coisas para assim o terrível não acontecer. resolvemos fazer outra coisa, mas não tínhamos testado os equipamentos. Na hora eu não sabia o que ia fazer. Por sorte deu liga, deu certo, as pessoas deram um retorno já o primeiro dia, em função de uma coisa que a gente não tinha planejado. Não iríamos contar uma história, tínhamos planejado conduzir o tempo interno das pessoas, e fazer elas transitarem por sensações, a proposta era mais ou menos assim. Achamos que iria dar errado, e quando terminamos espontaneamente ouvimos de algumas pessoas umas histórias que elas criaram na cabeça. Nessa hora começamos a ver o potencial narrativo dentro dessa linguagem.

Junto com o CINZA no Live Cinema a gente ganhamos o Projeto Rumos, e fomos fazer o BRANCO. O Rumos era um processo mais longo, que tinha um ano de pesquisa envolvida. Pegamos essa coisa da narrativa e pretendemos criar algo com luz e som que tivesse uma narrativa, tanto que era uma proposta de cinema e vídeo. Fizemos umas propostas mais convencionais e uma delas era de cinema expandido, assim tínhamos essa obrigação de criar com a luz e o som uma linguagem cinematográfica. Nesse momento nos prendemos nessa história, pois achamos que para as pessoas criarem uma história elas precisariam partir de uma que nós criamos. Eu lembro dessa história bem claramente. Todos os quadros dela conduziram a essa história que criamos na nossa cabeça e depois acabamos esquecendo, pois esse era o propósito e ninguém nunca havia feito a leitura que fizemos dessa narrativa. Para mim era uma coisa muito clara e nítida, as pessoas iam se relacionar com isso e ninguém nunca deu esse retorno para gente, o que ótimo. Os quadros entraram no meio dessa pesquisa quando estávamos pesquisando bloco a bloco como desenvolver cada um, e qual que

se ligaria de um para o outro. Fizemos o teste dos quadrados que viraram uma cena inteira. Os quadrados fizeram parte de uma pesquisa técnica.

Vic: E como foi esse momento dos quadrados?

MuepEtmo: Quando eu os vi foi a luz para mim. Ele estava impresso num pano todo torto.

Mirella: É bom ver como as pessoas são diferentes. Para mim foi uma descoberta interessante, mas como qualquer outra.

MuepEtmo: É que ela faz luz e eu faço musica. É diferente, foi a primeira vez que eu estava tendo uma experiência assim.

Mirella: A gente comprava vários tecidos e usava várias luzes diferente, fazendo testes com elas, vendo os resultados da luz afinada de um jeito em determinado tecido, ou afinada em outro. Trocávamos a lente, e íamos testando as possibilidades. Numa dessas surgiu esse quadrado, que virou uma cena inteira do BRANCO, que desdobrou em um cubo no CHUMBO.

MuepEtmo: Literalmente ele existe e se torna tridimensional, como um cubo, no CHUMBO.

Vic: E foi assim que surgiu o cenário do BRANCO e do CHUMBO?

Mirella: o cenário do BRANCO surgiu porque precisávamos imprimir os quadrados, e que os tecidos em formatos quadrados e se replicassem pelo espaço. Tínhamos esses quadrados, mas precisávamos de alguma coisa que interrompesse o caminho da luz, pois do contrário só iríamos conseguir imprimir esses quadrados no final, aonde ele bateria na parede ou na tela. Assim interrompemos o caminho para que esses quadrados fossem se somando e se estabelecendo no ar, a idéia das telas no BRANCO surgiu por isso, para poder imprimir as imagens por cima das pessoas e não só no final.

MuepEtmo: E no CHUMBO as telas e o quadrado se somaram, as telas viram um cubo, o quadrado esta lá junto, mas não é o principal da história.

Mirella: A história principal é que resolvemos fazer uma trilogia com três cores que não são consideradas cores. Tentamos achar cores que não remetessem a uma imagem direta como o ciano azul que transmite calma, ou o vermelho que inspira a ira ou o amor. O Lucas Bambozzi diz que é a trilogia das não cores. Aí a idéia de usar o branco, o cinza e o chumbo é que elas deixam a mente mais aberta e menos relacionada a imagens diretas, criando sensações diferentes, o que o cinza, o branco ou o cinza transmitem, nunca será o mesmo para cada um, pois elas não têm um significado direto. Para mim o cinza não transmite tristeza, eu fico super cheia de energia em um dia cinza. É uma trilogia que conduz história a partir de sensações, com a base de uma cor.

MuepEtmo: Ela começa a partir de um lugar sinistro, dando a impressão de que talvez vá acalmar e não acalma, é uma partitura de sensações dividida em 3 pedaços e que reflete como nós vemos as coisas.

Mirella: Por exemplo, o BRANCO foi a primeira que a gente estudou de fato, precisávamos da história para nos apoiar. Quando refizemos o CINZA (refizemos o CINZA em um segundo

momento mais planejado e estudado) já tínhamos nos livrado da história, ela já não era o mais importante, fomos descobrindo a sua condução no meio do caminho, e o mesmo aconteceu com o CHUMBO.

MuepEtmo: Que é soma as duas, o BRANCO e o CINZA viram o CHUMBO.

Mirella: Sim, mas cada tem coisas da outra, algumas coisas que se repetem, mas vão para lugares completamente diferentes.

MuepEtmo: No quesito da música no CHUMBO ele já perde totalmente a musicalidade, ele é uma anti-música, ele pode ser como uma pós-música, tem buracos enormes. Conseguimos perceber a violência em uma velocidade máxima, temos total controle para conduzir a plateia, então a coisa foi crescendo e tomando um corpo. Foi inevitável que o CHUMBO acontecesse porque a platéia, que sempre teve lá conosco, uma hora tinha que fazer parte da coisa.

Mirella: Na Trilogia das Cores eu acho que foi onde realmente mergulhamos em todas as possibilidades. Não todas, porque ainda tem muitas, mas mergulhamos em nós mesmos, nos apropriamos e dominamos a linguagem, e por isso escolhemos as cores, pois elas te permitem algo muito mais amplo do que um tema bem focado. Foi com a trilogia que a gente conseguiu ter esse domínio que temos hoje em dia, de poder conduzir isso sabendo mais do retorno que vamos ter da pessoa que está assistindo o que queremos provocar, tendo um controle maior do que realmente vamos conseguir como retorno.

MuepEtmo: E na minha cabeça eu acho que a Trilogia é absolutamente interdependente, porque ela quebra a anterior. O CHUMBO é pesado, isola, deixa cada um sozinho consigo mesmo, já o BRANCO coloca-nos em outro lugar, ele é mais contemplativo, zen, mas o CHUMBO coloca cada um de volta no lugar, tirando essa coisa romântica e boazinha de que ‘tudo vai dar certo no final’.

Mirella: Isso também depende muito de como a gente está no dia da apresentação, por exemplo, fizemos um dia no Coventry que foi super relaxante, algumas pessoas dormiram durante a apresentação, dormiram de estar relaxadas, de serem transportadas mesmo.

MuepEtmo: Mas isso foi por que chegamos um dia antes, dormiu e acordou, tomamos um super café e daí montamos. Tudo isso faz diferença.

Mirella: Não interessa saber como estávamos no dia, mas na condução, quando conduzimos ao vivo, a mesma coisa que um dia foi super Zen em Coventry, exatamente a mesma performance, com a mesma estrutura e tudo igual, em Dussendorf ela foi superagressiva, as pessoas ficaram em pânico, foi agressiva mesmo. Teve um cara que compartilhou conosco (com influências da situação atual dos refugiados) que se sentiu num barquinho muito pequeno lotado de pessoas e ele se viu ali , e foi interessante que ele veio para conosco como se ele tivesse entendido a narrativa toda e não sobre a viagem dele, ele compartilhou que a gente tinha transportado eles por esse barco e em um momento esse barco transbordou , foi todo mundo para o mar e era de noite e ninguém se via, ele ouvia gritos de criança e ficou em pânico.

MuepEtmo: É por que com a luz a sala perde a dimensão, ela pode ficar enorme ou muito pequena

Mirella: Conclusão: depende de como a gente está.

MuepEtmo: É, naquele dia eu queimei todos os equipamentos, tive que fazer uma super correria com pessoas que não estavam no contrato para fazer isso, e só havia equipamento para alugar. Eu tive de convencer um técnico alemão para trabalhar para mim ‘por amor’. Um super dia tenso. Antes disso a gente havia ido para uma outra loja que alugou equipamento para a gente, o entregador não falava nada de inglês, atrasou meia hora e estávamos muito nervosos. Nossa energia estava muito tensa nesse dia, igual ao CHUMBO que é muito forte, um murro na cara. O BRANCO é mais calmo, Mais gradual, mas o CHUMBO não, ele entrega a violência. E nesse dia foi ainda mais agressivo para mim.

Vic: Então vocês não partiram desde o começo nessas performances só de luz e som com o foco no público?

Mirella: Não, a gente foi descobrindo. Antes tínhamos uma preocupação de colocar o público em um lugar diferente do original, se o lugar original era um teatro a gente queria que o público esquecesse que estava naquele teatro e que fosse transportado para um lugar imagético, que ele não conseguisse mais diferenciar o espaço do palco. Queríamos que ele esquecesse do lugar, para poder ser transportado para um lugar que ele imaginasse, que ele perdesse as referências iniciais. Aí à medida que a gente foi fazendo começamos a perceber que ao fazer isso as pessoas se sentiam dentro do que estava acontecendo.

MuepEtmo: E mais que isso, fomos percebendo que criávamos um desconforto. No BRANCO ou no HOBBO, por exemplo, brincávamos com as pessoas. Como é ficar uma hora olhando outra pessoa na sua frente? Ninguém ficaria em paz. Outros artistas já fizeram isso, mas nunca em massa como nós fizemos.

Mirella: Em alguns momentos eles se viam e outros momentos não. Percebemos que ao jogar com isso colocávamos, sem querer, o público como personagem central daquela história. Quando ele via uma pessoa que estava sentada na frente dele e passava uma luz rapidamente, na hora que se vê uma pessoa na frente, essa imagem fica presa na retina e isso já vira um elemento para a história, não tem como ser evitado. Então começamos a jogar mais intensamente com isso, encarando o público intencionalmente como um personagem da obra, naquela obra.

MuepEtmo: Agora fazemos isso com todos.

Mirella: Agora fazemos intencionalmente, é o que eu estava falando de ter domínio. Não começamos tendo domínio, começamos experimentando.

MuepEtmo: Isso foi se manifestando e fomos manipulando essa manifestação, criando vida, é o que acontece e vamos só adaptando. Não foi intencionalmente

Mirella: E mesmo porque é um caminho ainda tão pouco estudado ou elaborado que não existem referências concretas. Vamos descobrindo as referências e testando, é como os erros todos que a gente assumiu, se acontece um erro durando a performance, várias coisas que não prevíamos e que te deixam na mão a ponto de ter vontade de parar tudo, pedir desculpas e começar do zero novamente, mas não podemos fazer isso, por que senão quebramos completamente o clima das pessoas, e se quisermos recomeçar não vai ser a mesma coisa.

Temos uma certa obrigação de fazer aquilo que deu errado funcionar dentro do trabalho, convencer as pessoas que aquilo é o certo.

MuepEtmo: É igual no Live cinema. Teve uma atrapalhada no Rente. Eu sempre faço uma trapalhada, faço tudo certinho, sei tudo que tenho que fazer, mas sempre acontece um nervoso que é mágico, que me deixa louco e me faz esquecer de tudo que tenho na minha frente. As vezes é algo simples como subir um *fader*, mas às vezes me pergunto o que está acontecendo. É estranho. No início do Rente eu não achava o botão do *fader*, demorou 5 ou 6 minutos no Live cinema, tudo estava preto, então nós colocamos isso para a gente.

Mirella: Todo os erros que acontecerem acabaram sendo oficializados na performance. Esse erro aconteceu começo da performance, apagou a luz e tinha que entrar a música, depois alguma coisa começava a acontecer (eu já não lembro o que eu era). Apagou a luz e a música não entrou (isso por 5 minutos), aí eu pensei: ‘gente vai acender a luz e falar para o público que nos vamos começar de novo’. A música não entrava por que ele ficou nervoso e subiu o *fader* errado e a música não entrava. Ele ficou em pânico sem saber o que tinha acontecido, e eu pensando, ‘vou ficar tranquila, por que isso é o máximo que eu posso fazer para ajudar’, e uma hora entrou.

MuepEtmo: Não, muito pelo contrário, você disse: ‘agora o que vc fizer tem que fazer como se fosse de propósito, sobe o som bem lentamente e a gente começa’. Nós recriamos na hora, recalculamos e fomos, foi uma conversa: ‘não mostra o erro’. E no final deu super certo.

Mirella: Assim nós começamos o Rente com 7 minutos de silêncio, sem luz e sem nada, e isso partiu de um erro total. Têm várias coisas que acontecem na hora, coisas que na passagem a gente descobre que estão montadas errado, mas a gente assume. Quando fizemos o Rente no Spectro em Berlim descobrimos que o lugar que a gente ia se apresentar era um lugar dedicado a arte e tecnologia, e havia sido um antigo matadouro de porcos. Queríamos referenciar isso de alguma maneira, aí então, criamos uma cena nova em um lugar que a gente achava que faltava uma cena intermediária. Havia uma transição muito rápida de cenas, então entre elas preenchemos esse lugar com uma cena relacionada à porcos. Começamos por causa dessa referência, mas depois ficou tão incrível e tão perfeitamente encaixado no que estava faltando entre as duas cenas que a gente resolveu manter essa cena dos porcos.

MuepEtmo: Mesmo lutando contra tudo que eu acredito. Por serem porcos, a gente *sampleou* e eu não *sampleio* nunca. O que fizemos então fez a gente descobrir uma outra cultura, descobrimos que lá no Colorado têm formas de chamar os porcos, então a gente fez uma super pesquisa, contou uma mini história e ficou muito surreal, entre cenas que já eram absolutamente imagéticas. Conseguimos pegar essas coisas absurdas que já são de natureza surreal e conseguiu deixar ainda mais surreal.

Mirella: E foi essa cena dos porcos que esse cara em Dusseldorf leu como o momento em que o barco com os refugiados virou e as crianças gritavam na água, ele não leu como sendo porcos, ninguém ouviu, as pessoas ouvem outras coisas.

MuepEtmo: Talvez só a gente escute como sendo porcos

Mirella: Talvez esteja bem claro, mas dependendo do contexto que foi criado na cabeça dele naquele momento ele ouvia crianças gritando no escuro, e não conseguia ver aonde essas crianças estavam na água, todos naufragados. Foi bem forte a história que ele contou.

MuepEtmo: Mas a cena dos porcos ficou para sempre por que é bem surreal.

Mirella: E cada vez que a gente apresenta é também um processo em si, acrescentamos algum elemento ou mudamos alguma coisa que não estávamos bem satisfeitos e testamos de uma outra maneira... é sempre um processo criativo.

MuepEtmo: A tecnologia muda, então não podemos negar que isso também afeta a gente. O lugar aonde estamos nos afeta, tudo afeta. Por exemplo, o Live Cinema nasceu no Rio de Janeiro com uma máquina de fumaça da Oi Futuro que fazia um barulho, então para disfarçar criamos uma musica em cima da máquina de fumaça, mas ela não era o que era para ser. Sabíamos no fundo que a tecnologia iria evoluir, lançaram uma máquina de fumaça que não fazia barulho e então refizemos a cena.

Mirella: Trocamos a música e encontramos uma coisa que fazia muito mais sentido para o trabalho.

MuepEtmo: As técnicas também mudam. Não vou apresentar o mesmo arquivo de som do show anterior, por mais que tenham semelhanças e que seja o mesmo espetáculo aquele arquivo é para aquele show, para o próximo será um outro. Não é o mesmo fonograma, se eu fizer o mesmo fonograma não terá mais graça para mim pois eu já mudei, já descobri técnicas novas. O som estéreo para mim não significa mais nada, agora consigo manipular o som por todas as direções, não sabia fazer isso em 2011. Eu mudo e o som muda comigo, não importa aonde eu esteja eu estou mudando e a música vai mudando junto, não é nada muito fixo, são coisas bem orgânicas. Digo a mesma coisa do piano, seria enfadonho tocar sempre a mesma música, sempre igual com a mesmas notinhas, é Jazz sabe? Se o músico quer improvisar ele improvisa, ele sai de um lugar e não necessariamente segue para um lugar certo. Isso deixa a música viva.

Mirella: Nessa última vez que viajamos e fizemos as apresentações seguidas na Alemanha e na Inglaterra- acho que nunca fizemos tantas tão juntas, tão seguidas. Ficamos exaustos por que parece tranquilo fazer várias vezes, por que tudo já existe e já fizemos várias vezes, então estamos 50 % tranquilos. Todos esses elementos como um novo espaço, o tamanho do espaço. O tipo de público, como que o público vai estar sentado, tudo isso muda a performance inteira, então temos que rever tudo. É super exaustivo pois parece que sempre estamos recomeçando um projeto novo, não é só mandar o *raider*, chegar lá e montar e apresentar sempre a mesma coisa. Se não temos esse cuidado de realmente recriar a cada espaço essa mágica não acontece, ele fica técnico, pode ficar bonito visualmente, mas sente-se que ele não toca as pessoas, não faz que elas criem essas histórias, não entramos em uma sintonia- na verdade não toca nem a gente.

MuepEtmo: A gente falou do público latino e do saxão, de culturas diferentes. Aqui as pessoas são mais atrapalhadas e às vezes até derrubam as luzes, e lá não (na Europa). Aqui quando nos contávamos nossas historias, se sumirmos do placo depois que formos embora, o público entende que acabou e aplaude, mas em outros lugares o público não entende que acabou, eles ficam lá parados até a gente voltar ao palco e falar que acabou. Foi muito interessante na Alemanha no primeiro dia (No cinema em Berlim) nos apresentamos, depois sumimos, fomos para o camarim ficamos lá tranquilos, quando eu saí para ver as pessoas, tomar uma água, ir para o bar, vi que as pessoas continuaram sentadas! Voltamos

agradecemos. É muito interessante observar isso em diferentes culturas, cada cultura tem um comportamento.

Mirella: A cada apresentação, (mesmo que seja na mesma cidade), as pessoas vêm de uma forma diferente e nós estamos diferentes. Quando isso é somado à uma cultura totalmente diferente muda tudo, temos que nos adaptar. Em Berlim percebemos que a cidade era muito calma e muito acostumada a uma linguagem experimental, então nós radicalizamos muito mais a questão dos tempos, por que a platéia ficava, eles não ficam desconfortáveis, ansiosos. Dependendo do lugar, por exemplo, aqui em São Paulo a gente é muito frenética, então a gente já puxa sempre a questão do tempo dilacerado, a gente sente que aqui ela tem um limite e se a gente passa desse limite a coisa degradingola.

MuepEtmo: Em Berlim ficou tanto tempo no escuro e no silêncio que eu achei de novo que tinha tudo quebrado.

Vic: Agora vou tratar de 3 assuntos que ficaram da última entrevista, uma é sobre a recepção das pessoas e outro diz a respeito à não luz. O que vocês entendem como ‘não luz’?

Mirella: Eu vejo a ‘não luz’ de diferentes maneiras. Uma, que é a mais óbvia, é a ausência de luz. Temos uma percepção do mundo como ele é por causa da luz que revela ou objetos da forma como eles são. Quando retiramos a luz ou incidimos pouca luz acontece aquele efeito do trem que contei: entra-se em um lugar que não tem luz nenhuma, então se começa a fantasiar e criar uma situação para aquele espaço. Temos essa necessidade de sempre querer entender o que está acontecendo à volta, pois a nossa percepção acaba sendo completamente diferente, é uma percepção pelo toque, pelo pouco que é visto, às vezes, ao passar um rastro de luz, ou então sem ver nada, a própria pupila vai se acostumando com aquela escuridão e vai criando sombras e coisas. No momento em que simplesmente acende-se a luz e esse espaço é revelado do jeito que é temos uma percepção completamente diferente. Eu gosto de explorar essa ‘não luz’ por que ela mostra que existem outras percepções possíveis além daquela que estamos acostumados a ver. Assim podemos ir do claro para o escuro, que são dois momentos opostos, mas no meio desses dois momentos opostos se tem um universo inteiro para ser explorado, com outras percepções. Outra característica da não luz é que por estarmos habituados a ver a luz como uma forma de iluminar um objeto ou uma coisa, então pode-se deixar esse objeto mais bonito, ou mais escuro, ou mais claro, ou mais laranja, mais branco, o que for. Como estamos lidando com aquele objeto e não a sensação (que apenas essa luz pode te passar), então observamos só a luz e não o objeto. Essa ‘não luz’ - eu chamo de ‘não luz’ por que ela não está iluminando nada- também cria uma outra percepção na cabeça. Dessa forma, nos tirar do lugar de onde estamos acostumados é o que eu chamo de ‘não luz’, é tentar explorar uma percepção que achamos que não existe, porque nunca tivemos contato com ela. É isso o que as drogas fazem com a cabeça das pessoas, elas mostram uma outra percepção, mostram as cores de uma outra maneira. Não precisamos das drogas para isso, temos maneiras de observar isso na própria natureza. Vivemos em uma cidade urbana concreta, os dias parecem todos iguais, o que muda é se um dia está chuvoso, outro ensolarado, o outro cinza ou claro, mas os nuances não existem. Dentro de um dia nublado, ou um dia ensolarado muitas cores e luzes acontecem. Como o dia começa, como é ao meio dia como ele termina? Como ele entra na noite? Se conseguirmos observar tudo isso em um ambiente mais natural, que permite a observação dessas coisas, isso tudo nos leva a ter outra percepção da vida, diferente do que acreditamos. Nos leva a observar as coisas de outras formas, muda a visão de mundo. Não é só uma coisa sensorial que relaxa e depois passa e

acaba, ele realmente muda a visão de vida, a visão de mundo, a percepção das coisas. Para mim tem essa importância esse **não lugar**, essa ‘não luz’.

MuepEtmo: ‘Não musica’? Eu quero ser mais prepotente nisso, é pós musica, esses grandes compositores tinham habilidades, mas o tempo deles era outro, agora no nosso tempo, a gente já explorou tudo. É igual a esses computadores que executam tudo que quisermos. Não se faz mais música, quebramos tudo mesmo são tantas partículas e pedaços e a distância que queremos entre eles que o cérebro não entende mais isso como música, mas já foi música um dia, tinha um campo harmônico, notas, acordes e refrãos, tudo o que podemos imaginar vem da musica. A partir do momento que quebramos isso e cérebro se desconecta do ritmo que é conhecido como música. Chamamos de música o que tem um ritmo, se eu fico produzindo um ritmo apenas isso é musica. Um ritmo, as batidas do coração. Se fizemos outras batidas, se fizemos não musica hoje, não é nada prepotente, na verdade é extremamente fácil. Meu ritmo sempre foi outro. Não tenho muita dificuldade de explorar o que se chama de ‘não música’, ainda mais pois andava absolutamente bravo com a música mesmo. O CHUMBO é uma super pós música/ não música. No CHUMBO, as musicas que não entraram na performance, são músicas que não têm tempos, parecem meio jazz, mas tudo foi feito com coisas modulares, tudo influencia tudo Aquilo me parecia um sax, e se for tratado com cuidado realmente fica mágico. É isso o que eu chamo que não música e não é som também. É algo meio híbrido, entre algo que uma vez foi música e que agora ainda são só ruídos. O CHUMBO saiu disso, fomos chegando nos timbres que a gente queria, puxando os harmônicos, eles ficaram falsos, eles uma vez foram reais mas deixaram de ser. Tudo hoje é falso. Vivemos num mundo falso, emulando tudo, mesmo quando não estamos emulando, estamos, por que o meu hardware é um hardware de efeitos, e esse sintetizador é real, mas esses harmônicos que ele está puxando são emulados, ou nem isso, são digitalmente criados. Mas isso tudo passou e agora eu voltei para o piano.

Vic: Conversamos muito aqui sobre narrativa e o MuepEtmo entende muito o trabalho de vocês como sendo não audiovisual.

MuepEtmo: É audiovisual com certeza, mas é um lugar novo, eu não aceitava ser audiovisual por uma questão pessoal.

Mirella: O audiovisual nada mais é do que som e luz, não? Acho que fizemos um audiovisual na base mesmo. A gente usa a luz na sua forma pura e o áudio que é musica, ruído, tudo junto, até silêncio.

MuepEtmo: Vejo muitos VJS são frenéticos, mil coisas repetem mil coisas, mas se eu já contei uma história não vou repetir jamais. Um tema tudo bem, todos os compositores fazem, mas eu não gosto de mostrar essa imagem depois de outra forma como um *remix*. Eu adoro as pessoas, mas continuo bravo com a arte de algumas pessoas, não gosto desse tipo de arte. A gente conta histórias e por isso eu acho que é audiovisual

Mirella: E sua música é super-frenética.

MuepEtmo: É frenética por que eu sou frenético. Mas eu conto a história. O corpo é frenético, mas ele desacelera contando uma história até o final.

Mirella: Entendemos os trabalhos como áudio e luz na essência, a gente entende nossas coisas como uma forma de cinema mesmo, mesmo as que têm performer ou um momento de

dança envolvidos, mas não vemos como um espetáculo teatral. É como um filme imersivo, tanto para quem esta assistindo quando para gente. É uma experiência que conta uma historia que começa, e acaba. Isso é audiovisual

MuepEtmo: Isso me deixa um pouco mais tranquilo. Quando entramos em cinema expandido e assumimos isso com o HOB0 fiquei mais tranquilo, pois conta uma história de um lugar que eu consumo, eu gosto de todo mundo da arte e de todo o mundo. Uma coisa é que também nunca achamos um artista de vídeo que entendesse a gente, eles sempre querem ser o primeiro plano, e a luz deles roubam a cena, nunca conseguiram dialogar com a Mirella, que tem *ancilumens* que vc pode abaixar e acontece um diálogo. O vídeo rouba a cena em um lugar que é essencialmente coletivo. Nunca deu certo, nós tentamos de diversas maneiras e no fundo a gente se entende com as nossas artes que são as que a gente domina , ela domina a luz e eu domino o áudio , ela já domina um pouco de áudio e eu um pouco de luz, ficamos muito tempo juntos e conversamos sobre tudo , é inevitável , mas está na nossa essência , realmente dominamos, e nunca encontramos um artista de vídeo de conseguisse conversar com a gente porque...

Mirella: ...porque eu acho que é muito mais fácil a gente entender como pode funcionar a relação da luz com o vídeo do que uma pessoa que faz vídeo entender o mesmo. É muito mais difícil entender como funciona a luz do que como funciona o vídeo. As pessoas que a gente encontrou e que fizemos experimentos nunca funcionaram muito por que nunca tivemos uma produção de luz gigantesca, com muitas coisas. Trabalhamos sempre com poucos elementos, gostamos da luz fraca. Isso também entra numa relação com o uso do vídeo, que tem um projetor potente. Se a intensidade do projetor não for controlada, tanto na luminosidade quanto na entrada de imagens. Não é preciso ter imagens o tempo todo, muitas vezes pode-se tirar essas imagens e tanto usar o escuro quanto elementos de luz, para depois entrar de novo como o vídeo e ele se relacionar. No momento que os dois estão juntos é preciso equilibrar a luminosidade do projeto, do contrário morre o que esta acontecendo com a luz. Esse equilíbrio é difícil às vezes por uma questão de ego, por achar que uma linguagem tem que estar na frente da outra, sem entender mesmo como misturar essas linguagens.

MuepEtmo: o que me desagrada também é a escola deles é muito imediatista, do agora. Nós viemos da escola do teatro que tem que ter um tempo, estar lá e perceber o lugar. Minha briga com o audiovisual vem muito antes de eu conhecer a Mirella. Tudo dá errado, queremos ligar os equipamentos e eles não ligam, queremos passar um vídeo e o vídeo não passa, quebra, não funciona, dá pau. Aí quando eu vejo, temos 8 horas de teatro e 5 horas foi consumido pelo vídeo. O meu equipamento eu ligo e funciona, o dela ela liga e funciona, por que então fazer uma mídia que esta tão ligada e dependente dos hardwares e softwares e da tecnologia do computador?

Mirella: A gente tem usado cada vez mais menos, e descobrimos um caminho possível da projeção que usamos. Alguns projetos usam vídeo, mas aí projetamos formas de luz.

MuepEtmo: Para mim a melhor artista de vídeo é a Mirella por que é simples, ela sabe a potência que tem um risco, um traço. Com um risco ela consegue contar uma história. O que enerva mesmo são essas coisas referentes ao mundo digital, o computador quebrar. A placa de vídeo quebrado de Ryoji Ikeda é incrível, é possível consumir uma outra linguagem de vídeo que não faz parte do *mainstream*, é só uma mídia que eu não quero ter perto de mim, dá muito trabalho e as pessoas não querem mexer, eu gosto mais de ter o controle. E não é só o audiovisual, eu sinto isso no áudio também, ter que chegar na minha casa e ligar a caixa de

som, o computador, aí as coisas não ligam, tem que arrumar, e quando eu vejo não tenho mais vontade de fazer musica, por que demorou tanto para ligar tudo. O que faço é o seguinte: eu tenho um piano, eu sento e toco. Eu estou nessa fase, tem que ser rápido e tem que funcionar perfeito.

Outra coisa que faço e concordo totalmente com o Keith Richards é o seguinte: o efeito é uma bobagem não tenho que saber o efeito, o efeito é comprado, tenho que saber as notas. Tem-se que saber o que a luz faz, a Mirella não gosta do LED por que em um segundo antes de desligar ele pisca e desliga, e ela não usa por causa disso. São escolhas pessoais.

Vic: Vocês acham que tem muito do pessoal de vocês no trabalho?

MuepEtmo: Tem só pessoal, até o fundo da alma.

Mirella: Eu acho que o funciona muito é que somos muito diferentes. Quando reunimos as duas diferenças numa performance ela acontece. Eu gosto muito desse lado sensorial e onírico da luz e isso cai sempre num lugar muito contemplativo e ‘bonzinho’. Na hora que colocamos esse lugar ‘bonzinho’ com uma musica muito agressiva perturbada (como é o característico do trabalhado do MUEP) ela vai muito mais fundo, e eu gosto de chegar nesses lugares. Eu não gosto dos lugares ‘bonzinhos’, eu gosto desses lugares que são estranhos, tensos e que a gente não entende. Se eu fizesse só luz eu acabaria caindo nesses lugares que são apenas prazerosos, não que eu não goste disso, mas eu tenho curiosidade, eu gosto desses lugares que eu não compreendo, eu gosto de sentir medo, eu gosto do desconhecido. Quando a gente junta essa vibração que é completamente oposta ao que eu crio na luz ela magicamente chega nesses lugares, pois ela não é nem totalmente agressiva, nem totalmente onírica, mas sim é onírica, agressiva, encantadora, sinistra: ela une todos os interesses.

MuepEtmo: Ela é a pessoa desde o começo. O CHUMBO não teria saído se eu não tivesse pensando num equipamento específico (o *Bripobox 7*). Esse equipamento me lembra sax, e sax me lembra o John Coltrane, ou seja, se não fosse pelo John Coltrane não haveria o CHUMBO. São os artistas lá na raiz. Eu passo isso para ela, ela passa para mim e a gente vai trocando. No meu caso tem que ser muito pessoal, tanto que não são 5 músicas, no CHUMBO foram 88, pois quando ela for escolher vai ser pessoal para ela também, ela tem um leque de opções. Mesmo no BRANCO quando a gente tão tinha esse numero enorme de música ficamos um dia inteiro no estúdio, numa sala que era o máximo, testamos vários equipamentos como o *Melotrom*, testamos amplificadores, ficamos lá a tarde toda testando. Até a hora em que tocou em um lugar pessoal nosso. Enquanto não chegar nesse lugar não funciona.

Mirella: E o Muep trás tudo isso de ser hiperativo o tempo inteiro, então isso é ótimo, de precisar de uma música e ele fazer 80 versões diferentes dentro de cada música. Tem um universo inteiro porque o Muep é muito intenso. Nas relações pessoais com o mundo, as coisas irritam muito ele, como nessa coisa do vídeo. Não é só o vídeo, ou ele ama ou ele odeia qualquer coisa até o ponto de detestar, se irrita e põe essa energia toda para fazer música, canalizando para uma energia boa.

Eu por outro lado sou o oposto, sempre compreendo todos os motivos de todo mundo achando que todos têm suas razões, todo mundo cabe, ao mesmo tempo venho dessa educação bem mais disciplinada que vem do bale clássico e depois do teatro, onde se estuda durante um ano para depois decidir se é o momento de colocar uma peça em cena, ou se a peça está pronta.

Por outro lado, eu tive esses momentos sozinha de viagens que foram transformadores. Eu fazia luz e ficava contando histórias, mas sempre histórias fechadas que ficavam se repetindo. Num momento eu estava nesse lugar que era totalmente subjetivo e eu falava, ‘isso é luz também, por que eu não posso fazer artificialmente e criar essas sensações ao invés de ficar contando historinhas?’. Então isso também é muito pessoal para mim, eu tinha um sonho de conseguir traduzir essas sensações que eu senti em vários momentos, mas de conseguir fazer as pessoas sentirem isso através de uma linguagem que fosse a arte, que não fosse ter que colocar essas pessoas naquele dia e naquele momento. Eu estava ali, o universo foi bom e me deu de presente uma performance, como eu poderia dividir isso com os outros?

Muep: É tudo pessoal, a Mirella é super generosa dividindo tudo com todo mundo.

Mirella: Eu adoro trabalhar com pessoas

MuepEtmo: Para ela tudo é super importante, se alguém disser alguma opinião ela vale, ao contrário de mim, eu não ouço nada de ninguém. A gente é muito diferente, então dá esse sabor maluco.

Mirella: A gente se irrita muito um com o outro por causa das diferenças, mas elas são super úteis, são os opostos que trazem raiva e trazem amor, todos os opostos com muita intensidade.

MuepEtmo: mas também tem outras pessoas que trabalham com a gente e merecem crédito.

Mirella: Eu sempre gosto de agregar outras pessoas por que elas trazem novos olhares, mudam o rumo que estamos fazendo. O FOBIA que estamos fazendo agora descobrimos que ele é realmente pesado para quem performa isso em cena, por que são sensações bem pesadas, e a pessoa que esta em cena com o corpo presente está trabalhando com o principal dela. Se ela não tiver essas sensações dentro dela fica falso, fica como um ator interpretando, e não é o que queremos, e para a gente não ter que ficar sacrificando tanto as pessoas pois é realmente intenso a gente convida artistas e isso é muito legal, por que cada artista que entra com seu corpo em cena entra com uma situação diferente por que tem uma reação diferente, um corpo diferente. Começamos de uma coisa que estava mais ligada à dança, que era mais perto do universo que estávamos e tiramos o corpo e o vídeo, ficou só com a luz e com o som. Depois conseguimos recuperar o vídeo fazendo de uma forma mais simples. Agora com a necessidade de uma comunicação começamos a chamar pessoas, trouxemos o corpo de volta, agora já com mais domínio, conseguimos experimentar bastante e ver a reação do público. O público também entra como elemento, o corpo, no momento em que a gente tiver mais domínio de como lidar com essas linguagens ficaremos mais abertos e a engessar menos coisas, mais abertos a intuição. Assim não precisamos mais de uma história inicial nos apoiar e desenhar, é um mix de intuição e técnica, intuição e bagagem, intuição que vem através de uma experiência.

Anexo C

Entrevista #3 Cedida por Mirella Brandi por e-mail Data: 16/04/2017

[AUTONOMIA DA LUZ] Mestrado Vic MACK x

 **Vic von Poser** <vicvonposer@gmail.com>
para mirella ▾ 6 de abr ☆ ↶ ↷

 **mirella brandi x ...**
mirellaxmuep@gmail...
Mostrar detalhes

mirella querida !!

estou super feliz que o Plano Works foi um sucesso e estou louca para conversar mais sobre ele :)

finalmente minha dissertaçao esta saindo, e junto com ela mais algumas perguntas, dessa vez mais especificas heheh

1 - sobre o universo da dança e da luz para teatro:
quanto tempo vc estudou balet ?
e em qual década vc começou a trabalhar com luz cênica? anos 90?
depois que vc encerrou seus estudos com dança, porque resolveu ir para a luz? algo especial aconteceu nesse momento e te encantou ?

2 - sobre o op1, vc considera que ele foi bem sucedido? quais as suas opiniões sobre ele e porque talvez ele não tenha sido do jeito que esperavam..

3 - sobre o inicio do cinza, o muep comentou que vcs estavam numa residencia no MIS fazendo o D. l certo ? ai vcs aproveitaram o espaço para experimentar a luz e o som , certo ? por de falar mais sobre esse projeto, ele teve a parceria de uma CIA de dança não teve ? me conta mais sobre isso ??

4 - trilogia das cores
os nomes são dados pois cada uma se refere a experiencia de uma sensação certo?
mas lembro que no branco e no chumbo vc usa cor nas performances não usa ?
ou será que foi a minha percepção que viu uns tons de verde ? hehehe

pode me explicar um pouquinho sobre o uso da luz colorida no seu trabalho ?
e o porque de usar ela no chumbo (não lembro se tambem tem no cinza e no branco)

Nos Hds que vc me emprestou tem bastante coisa dos projetos, como mapas de luz e material grafico, posso usar na minha dissertação ?? se não puder sem problemas :)

Eba, acho que por enquanto é isso ... :)

acho que vou chamar o trabalho de:
autonomia da luz: a luz pelo o olhar de Mirella Brandi X MuepEtmo e Luiz Duva

estou diponivel para quando vc quiser marcar um skype :)

muitos e muitos beijos
muito obrigada <3

 **mirella brandi x muepetmo** <mirellaxmuep@gmail.com>
para Vic ▾ 17 de abr ★ ↶ ↷

 **mirella brandi x ...**
mirellaxmuep@gmail...
Mostrar detalhes

Vic amada mil desculpas pela demora!!! Espero nao ter atrapalhado seus planos pq me sinto muito honrada por vc se interessar pelas nossas coisas e querer escrever sobre elas. demorei mas caprichei muito nas respostas!! me dediquei...foi quase um artigo [NOVO](#).
qq coisa a mais q quiser perguntar pode abusar que eu me sinto super grata por isso.

vamos lá!

Vou responder abaixo em azul

1 - sobre o universo da dança e da luz para teatro:
quanto tempo vc estudou balet ? Estudei Ballet por 12 anos e foi a minha primeira formação profissional na vida. Achei que seria a única porque era muito apaixonada completamente obcecada pelo que fazia além de ter uma facilidade natural para dançar mas com o amadurecimento comecei a me sentir sufocada pelo egocentrismo, pela rigidez e pela falta de perspectiva deste meio em relação aos outros meios artísticos e a minha curiosidade começou a trilhar outros caminhos.

e em qual década vc começou a trabalhar com luz cênica? anos 90? Sim fiz minha primeira experiência com luz em 1991 quando soube que procuravam alguém para fazer a luz de um espetáculo de um grupo de teatro chamado "Boi Voador". Foi assistir ao espetáculo e fiquei totalmente fascinada tinha uma luz complicadíssima de realizar mas eu fiquei cega, convenci as pessoas a me aceitarem, passava dias e mais dias estudando e memorizando o roteiro de luz que tinha perto de 500 movimentações realizadas ao vivo em mesa de luz analógica. Foi uma experiência marcante na minha vida. Um grupo de teatro que tinha propostas muito vanguardas, um grupo de pessoas que criou um elo de amizade fortíssimo que mesmo à distancia se preserva até hoje e esta peça de teatro que foi produzida para ficar em cartaz, durante duas semanas mas fez tanto sucesso que a temporada acabou se estendendo e ficamos um ano em cartaz com a mesma peça. Depois continuei por mais alguns anos com esta cia e realizamos várias outras peças juntos.

depois que vc encerrou seus estudos com dança, porque resolveu ir para a luz? algo especial aconteceu nesse momento e te encantou ? Na verdade não resolvi ir para a luz de imediato e nem imaginava que existia alguém que pensava na luz de um espetáculo, achei que ela já estava sempre pronta... Quando resolvi parar de dançar fui sendo levada por onde a minha intuição me guiava e resolvi entrar na faculdade de belas artes para estudar artes plásticas. Sempre gostei muito de arte e por ser italiana as artes visuais clássicas sempre estiveram muito presentes na minha vida, muito mais do que as artes cênicas que vieram muito tempo depois. Não achava que poderia pintar ou desenhar porque não era boa nisso mas achei que na faculdade de artes plásticas poderia encontrar alguma outra coisa que eu me identificasse, achava que seria algo mais apontado para a restauração porque sempre achei magico encontrar aquelas pessoas penduradas em andaimes fazendo reviver aqueles afrescos magnificos e com tantos anos de história. Era muito fascinada nessa época pelas pinturas do El Grecco, do Goya, do Velazquez e do Caravaggio e só muito tempo depois consegui relacionar que o que me atraia neles era a sua dramaticidade, seus contrastes carregados, seu jogo de luz e sombra coisas que admiro até hoje e que sempre estiveram presentes no que eu crio.

Enquanto estudava artes visuais na faculdade fui assistir a uma peça de teatro do Boi Voador e pela primeira vez na vida percebi que a luz era especialmente linda... a peça era genial mas a luz me chamou muito a atenção e fui falar com o grupo para saber como eles tinham feito aquilo e foi quando descobri que tinha uma pessoa especifica para pensar sobre a luz de um espetáculo e foi nesse momento que eu finalmente percebi que isto era algo que eu gostava muito, pintar cenas vivas e ao vivo...quadros que se formavam e se desfaziam permanecendo apenas na memória...pintar com a luz! Antes mesmo de terminar a faculdade de artes plásticas me matriculei na faculdade de artes cênicas para entender melhor esse universo

Vic: 1 - sobre o universo da dança e da luz para teatro:
Quanto tempo você estudou balé?

Mirella: Estudei Balé por 12 anos e foi a minha primeira formação profissional na vida.
Achei que seria a única porque era muito apaixonada completamente obcecada pelo que fazia

além de ter uma facilidade natural para dançar, mas com o amadurecimento comecei a me sentir sufocada pelo egocentrismo, pela rigidez e pela falta de perspectiva deste meio em relação aos outros meios artísticos e a minha curiosidade começou a trilhar outros caminhos.

Vic: Em qual década você começou a trabalhar com luz cênica? Anos 90?

Mirella: Sim fiz minha primeira experiência com luz em 1991 quando soube que procuravam alguém para fazer a luz de um espetáculo de um grupo de teatro chamado "Boi Voador". Fui assistira ao espetáculo e fiquei totalmente fascinada tinha uma luz complicadíssima de realizar, mas eu fiquei cega, convenci as pessoas a me aceitarem, passava dias e mais dias estudando e memorizando o roteiro de luz que tinha perto de 500 movimentações realizadas ao vivo em mesa de luz analógica. Foi uma experiência marcante na minha vida. Um grupo de teatro que tinha propostas muito vanguardas, um grupo de pessoas que criou um elo de amizade fortíssimo que mesmo à distancia se preserva até hoje e esta peça de teatro que foi produzida para ficar em cartaz durante duas semanas mas fez tanto sucesso que a temporada acabou se estendendo e ficamos um ano em cartaz com a mesma peça. Depois continuei por mais alguns anos com esta cia e realizamos várias outras peças juntas.

Vic: depois que você encerrou seus estudos com dança, porque resolveu ir para a luz? Algo especial aconteceu nesse momento e te encantou?

Mirella: Na verdade não resolvi ir para a luz de imediato e nem imaginava que existia alguém que pensava na luz de um espetáculo, achei que ela já estava sempre pronta.... Quando resolvi parar de dançar fui sendo levada por onde a minha intuição me guiava e resolvi entrar na faculdade de belas artes para estudar artes plásticas. Sempre gostei muito de arte e por ser italiana as artes visuais clássicas sempre estiveram muito presentes na minha vida, muito mais do que as artes cênicas que vieram muito tempo depois. Não achava que poderia pintar ou desenhar porque não era boa nisso mas achei que na faculdade de artes plásticas poderia encontrar alguma outra coisa que eu me identificasse, achava que seria algo mais apontado para a restauração porque sempre achei magico encontrar aquelas pessoas penduradas em andaimes fazendo reviver aqueles afrescos magníficos e com tantos anos de história. Era muito fascinada nessa época pelas pinturas do El Grecco, do Goya, do Velazquez e do Caravaggio e só muito tempo depois consegui relacionar que o que me atraia neles era a sua dramaticidade, seus contrastes carregados, seu jogo de luz e sombra coisas que admiro até hoje e que sempre estiveram presentes no que eu crio.

Enquanto estudava artes visuais na faculdade fui assistir a uma peça de teatro do Boi Voador e pela primeira vez na vida percebi que a luz era especialmente linda...a peça era genial mas a luz me chamou muito a atenção e fui falar com o grupo para saber como eles tinham feito aquilo e foi quando descobri que tinha uma pessoa específica para pensar sobre a luz de um espetáculo e foi nesse momento que eu finalmente percebi que isto era algo que eu gostava muito, pintar cenas vivas e ao vivo...quadros que se formavam e se desfaziam permanecendo apenas na memória...pintar com a luz ! Antes mesmo de terminar a faculdade de artes plásticas me matriculei na faculdade de artes cênicas para entender melhor esse universo tão desconhecido para mim naquele momento. Fazia faculdade de artes visuais de manha, trabalhava como restauradora no teatro municipal a tarde e fazia artes cênicas a noite. Naquele momento, ainda não era completamente claro para mim, que a luz seria meu caminho mas tinha certeza que descobriria algo que estava entre as Artes Visuais e as Artes Cênicas e que fazendo estas duas faculdades ao mesmo tempo eu descobriria algo que seria a minha profissão, estar entre essas duas áreas virou a minha nova obsessão. Neste mesmo período,

enquanto fazia as duas faculdades, foi quando soube que estavam procurando alguém para operar ao vivo a luz de um espetáculo novo do grupo Boi Voador e foi quando larguei o trabalho como restauradora no teatro municipal e me joguei de cabeça, corpo e alma nesse caminho artesanal que é a criação de luz para mim, até hoje.

O balé neste período todo, foi afastado radicalmente e acabou ficando distante da minha vida porque não conseguia mais ver, nem falar nem acompanhar nada sobre ele, acabei criando um bloqueio que durou ainda por muitos anos e que iniciou especialmente quando comecei a ver minhas amigas adoecendo com dietas absurdas, e quando comecei a perceber a falta de liberdade e de criação que nos davam, a rigidez e pouca flexibilidade com que éramos tratados e de como o mundo era pequeno ali dentro e como ninguém percebia que o mundo ao redor era preenchido de tantos outros sabores. Me deixar levar pela minha intuição e pela minha curiosidade me fizeram ver a arte e a vida por outros ângulos e me fizeram chegar até a luz.

Vic: 2 - sobre o op1, você considera que ele foi bem-sucedido? Quais as suas opiniões sobre ele e por que talvez ele não tem sido do jeito que esperavam.

Mirella: O OP1 foi muito bem sucedido e foi graças a esse sucesso repentino e totalmente inesperado para nós, que conseguimos consolidar uma linha de pesquisa que amadureceu com o tempo, se desdobrou em novos formatos e se transformou aos poucos no desenvolvimento de uma linguagem autônoma para a luz, na descoberta de como áreas mais subjetivas como a imagem e o som comunicam e são capazes de conduzir narrativas que se conectam por lugares diferentes do que estamos habituados, mas nem por isso menos potentes.

OP1 foi meu primeiro projeto como artista de luz. Quando você realiza projetos de luz você normalmente é convidada para participar de um projeto de teatro, dança, show e contribui para traduzir do melhor modo possível as necessidades de cada proposta, mas você sempre participa e se adapta aos projetos de um diretor ou de um artista específico.

OP1 foi a primeira vez que senti a necessidade de escrever um projeto meu que exploraria a luz com um olhar peculiar e que pela primeira vez retomou a dança na minha vida com um olhar totalmente renovado. A idéia deste projeto era criar um processo de criação coreográfica que partisse da integração e fusão de quatro linguagens diferentes: Luz, vídeo, corpo e música. A hierarquia presente na criação coreográfica que coloca o bailarino e o coreógrafo no topo desta pirâmide, cedia lugar para um processo coreográfico colaborativo e interdependente entre linguagens distintas e que o resultado desta coreografia seria uma fusão criada pela interferência de todas estas linguagens e visões distintas dentro da arte. Foi neste momento que por indicação de um artista amigo conheci o Muep Etmo e que seguiu comigo nesta pesquisa intensa até hoje.

Sempre me intrigou muito o fato das áreas artísticas não se comunicarem de fato e quando trabalham juntas elas se sobrepõem em camadas ilustrativas sem se misturar, deixando sempre o protagonismo para uma área escolhida. Trabalhar com luz me possibilitou transitar muito por estes "mundos específicos e herméticos " que são as áreas artísticas. O teatro considera o texto, o ator e o diretor como foco central e inabalável de importância dentro da sua forma de comunicação assim como a dança elege o bailarino e o coreógrafo para esta posição, a música elege o músico e o diretor musical, a ópera elege o compositor, o diretor artístico e os inatingíveis solistas e maestros e assim por diante....a luz é sempre algo que contribui para ambientar, iluminar e acentuar esses protagonismos e também para contribuir na condução narrativa destacando momentos importantes ou ajudando a conduzir o olhar do público. A

integração real e horizontal entre todas estas áreas na criação de uma obra única e interdependente resultante da fusão destes pensamentos e áreas distintas e a capacidade de observar a luz como linguagem autônoma na condução narrativa subjetiva é algo que foi se intensificando muito com o tempo até virar uma necessidade real que se transformou no meu primeiro projeto pessoal, que foi o OP1.

Foi com o OP1 que eu consegui reestabelecer novamente uma relação renovada com a dança e que consegui pela primeira vez, experimentar a criação coreográfica que não partia do coreógrafo com o bailarino, mas sim da fusão e da criação colaborativa e horizontal entre 4 artistas de 4 linguagens distintas.

Acredito que por pura sorte, pois apesar de já sermos artistas com cv e um histórico individual dentro de nossas linguagens, não tínhamos nenhum histórico nem currículo para este tipo de projeto que não possuía um espaço e não era aceito pelo meio da dança pois para eles surgimos do nada e o fato de não partir da coreografia não partir do próprio corpo mas da utilização de outras áreas para a criação de um processo coreográfico o tornava menos importante e talvez superficial aos olhos da área da dança, que era o único espaço onde poderíamos nos colocar naquele momento por termos uma bailarina entre os artistas envolvidos e por não termos outro espaço naquele momento que contemplasse um projeto que não fosse considerado dança mas sim uma criação entre multilinguagens.

O OP1 me fez conhecer o olhar desviado para a música peculiar do Muep Etmo, me fez experimentar a possibilidade de criação através da fusão com multilinguagens e tatear os primeiros passos para a autonomia da luz enquanto linguagem artística e ferramenta de comunicação subjetiva. Sem nenhuma experiência prévia nesta pesquisa fomos contemplados pelo Rumos dança do Itaú Cultural em 2006, logo depois fomos selecionados pela Caravana Seis de dança contemporânea e fizemos uma turnê por 12 cidades durante 6 meses, fomos contemplados pela Caixa Cultural e fizemos uma temporada no teatro Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro, fomos selecionados para participar de um Festival de dança em Montreal, Canadá e em NY. Participamos do Motomix em São Paulo, nosso primeiro espaço mais híbrido, pois até então só conseguíamos nos apresentar em espaços destinados à dança. Conhecemos o Fernando Velazquez que como curador do Motomix nessa época foi a primeira pessoa que viu em nós um processo híbrido de linguagens e que até hoje é um grande incentivador do nosso trabalho.

Foi com o OP1 que começamos a desbravar um longo percurso de pesquisa e de abertura de um novo olhar na criação de uma área não específica, a encontrar e contribuir para a existência de novos espaços abertos a experimentos híbridos. Foi com o OP1 que começamos a perceber nosso espaço nas artes visuais, no audiovisual, no cinema expandido, na música visual. Foi com o OP1 que descobri o que é mais autêntico dentro do meu caminho como artista de luz e artista multimídia. Foi com o OP1 que descobrimos a real possibilidade de criar uma obra única como resultado da fusão interferência horizontal entre linguagens distintas.

Tenho a total convicção de que por sorte, destino ou pura determinação o nosso primeiro projeto OP1 não poderia ter sido melhor sucedido.

O que acontece hoje, quando olhamos para ele, é que apesar dele começar a apontar este caminho mais híbrido que o Fernando Velazquez foi capaz de perceber, fica evidente para nós, que foi apenas um primeiro passo nesse longo caminho que já dura dez anos. Apesar da certeza de querer criar um processo colaborativo horizontal, que diluísse as fronteiras entre

cada linguagem a ponto de não mais se reconhecer como dança, vídeo, etc. o que aconteceu, é que estávamos apenas engatinhando neste processo e que apesar de ter agradado bastante a ponto de ter sido contemplado por tantos editais e festivais tendo trabalhado com este projeto durante dois anos seguidos sem parar, é evidente que a diferença entre cada área ainda estava muito demarcada...a parte dança ainda estava muito presente, assim como o vídeo, a luz e a música...todos tentando se relacionar entre si mas de um modo ainda muito formal e preso em suas camadas distintas de atuação. Olhando hoje para o OP1, conseguimos ver a dificuldade desta relação entre as áreas e entre o entendimento, não só do mercado artístico para com os projetos híbridos de criação, mas também entre nós, os próprios artistas envolvidos. Neste sentido ele não saiu como esperávamos se olharmos para ele com a nossa visão de hoje, porque temos uma compreensão e um domínio muito maior sobre o que fomos amadurecendo e nos apropriando com o tempo. Sou infinitamente grata a este primeiro projeto que nos abriu um universo completamente novo pela frente que nos proporcionou tanta história além de um mundo totalmente novo para ser descoberto e desbravado. OP1 não é o que seria se fosse realizado hoje, mas foi imprescindível para começarmos a traçar e entender o que fazemos hoje.

Vic: 3 - sobre o início do cinza, o MuepEtmo comentou que vcs estavam numa residência no MIS fazendo o D. I certo? Aí vocês aproveitaram o espaço para experimentar a luz e o som, certo? Por de falar mais sobre esse projeto, ele teve a parceria de uma CIA de dança não teve? Me conta mais sobre isso?

Mirella: Depois que fizemos o OP1 achamos que o fato de ter um performer em cena, automaticamente direcionava a atenção e o protagonismo para este corpo o que poderia tornar impossível a real fusão entre áreas distintas, a ponto delas se transformarem em uma obra única sem a delimitação que distingue uma linguagem da outra. Foi quando resolvemos aprofundar o caminho e a experimentação apenas entre o vídeo, a luz e a música. Foi com a proposta desta pesquisa que fomos selecionados para esta residência no MIS. A proposta da residência era pesquisar a fusão destas 3 linguagens (luz, projeção e música) que culminaria em uma instalação imersiva onde os visitantes, ao entrar nesta instalação seriam transportados para um "não lugar" definido pelo resultado da fusão destas linguagens como condução que despertaria uma nova percepção de tempo e espaço. Este foi o projeto D.I. (Digital Interruption) que foi desenvolvido para esta residência no MIS e a instalação ficou aberta ao público durante um mês.

Durante este mês tivemos a liberdade de frequentar o MIS durante as madrugadas (fora do horário de abertura do museu) e aproveitamos a instalação com toda a intensidade que nos pertence, como laboratório de pesquisa. Eu e o Muep íamos diariamente ao Museu durante as madrugadas, levando novos equipamentos, acessórios e tudo o que na parceria interessante de ser explorado junto com a estrutura que de luz e som que tínhamos à disposição dentro da instalação e ficávamos horas e horas ali testando coisas novas. A artista de vídeo que participou com a gente desta residência tinha um outro ritmo de criação e envolvimento então não ia nestes laboratórios de pesquisa durante as madrugadas e por esse motivo, não usávamos a projeção nestes experimentos o acabou nos apontando mais um novo universo quando percebemos que a luz e a música sozinhos, poderiam caminhar sozinhos e melhor, poderiam nos conduzir por uma nova percepção e uma nova forma de comunicação.

Até este momento não considerava possível que a luz pudesse ser considerada uma linguagem autônoma pois achava que ela dependeria sempre de um objeto ou alvo a ser iluminado senão ela não se estabelecia como linguagem ou como narrativa. Quando pensei na fusão da luz com

o vídeo, considerava os recursos de luz mais limitados, porque são se levamos em consideração que cada refletor de luz é capaz de apenas um único efeito e que dependemos de muitos refletores para a composição de uma imagem única, então neste sentido, o vídeo que era livre para captar milhões de imagens, editar, usar muitos recursos e ferramentas para modificar e recriar imagens, poderia ser o casamento perfeito com a luz para criar uma reação mais profunda sobre uma possível condução narrativa autônoma sem a necessidade de algo a ser iluminado.

Mas a luz caminha por um lado muito mais subjetivo do que a imagem editada e projetada que por si só, já cria inúmeros códigos por mais abstrata que seja essa imagem. Isso só foi possível de entender quando eu e o Muep mergulhamos noites e noites adentro destas experiências em que não tínhamos o vídeo como uma opção.

Estes experimentos nos levaram à criação do primeiro projeto de condução narrativa só com luz e música que foi o projeto Cinza que foi levado ao público graças à aposta do Live Cinema que apostou neste tipo de experimento não convencional que apresentava a luz e o som como proposta audiovisual e que viria a ser o primeiro projeto do que se transformou mais tarde na Trilogia das Cores, formada pelo CINZA, pelo BRANCO que foi contemplado e realizado com a ajuda do Rumos Cinema e Vídeo do Itaú Cultural e pelo CHUMBO realizado pelo On/Off também do Itaú Cultural.

Tal descoberta durante a instalação realizada no MIS nos levou a uma importante constatação: precisamos aproveitar ao máximo todos os momentos que temos para criar laboratórios de experimentações pois a gente nunca possui as condições ideais para isso e nosso processo se passa todo através de discussões, pensamentos, rascunhos e esboços no que se relaciona à luz, porque precisamos de equipamentos que só estão disponíveis em teatros ou no momento em que realizamos a montagem dos nossos projetos então aprendemos a aproveitar ao máximo cada momento em que temos um teatro disponível ou uma instalação montada como aconteceu durante a residência do MIS.

Outra descoberta fundamental que fizemos para o que realizamos hoje, e que aconteceu depois de nos aprofundarmos nessa pesquisa que chegou a reduzir ao máximo a utilização de linguagens artísticas chegando a explorar apenas a luz e o som como condução narrativa é que ela poderia sintetizar os elementos de base do cinema podendo ser usada para contar histórias sim, mas histórias que se definem através da percepção do público e através do inconsciente...isso foi a descoberta de um universo infinito de descobertas e do que consideramos audiovisual expandido!!

E a outra descoberta inacreditável é que conseguimos finalmente perceber com essa síntese de luz e som que é possível construir um processo criativo colaborativo envolvendo multilinguagens sem que nenhuma precise assumir um protagonismo...que a fusão entre outras áreas pode acontecer como obra única e resultante de uma fusão específica de artistas e olhares...e com isso retomamos os projetos de multilinguagens que envolvem dança, vídeo e tantos outros projetos futuros de idéias que temos inclusive para envolver circo e teatro. :-)

Vic: 4 - trilogia das cores. Os nomes são dados pois cada uma se refere a experiência de uma sensação certo?

Mirella: Sim, a idéia da trilogia é transitar por sensações diversas, que são reforçadas pela existência da cor ou pela ausência dela.

Assim como a influência sensorial que recebemos em momentos distintos do dia, nas estações... dia ensolarados ou chuvosos, por exemplo e uma gama infinita que existe entre esses polos. Sensações que nos influenciam de fora para dentro e vice-versa. Fazemos parte da natureza apesar de nos excluirmos dela cada vez mais, o movimento das cores nos influencia e se intensifica na medida que se cruzam com as nossas "cores" pessoais. Como estamos nos sentindo em um determinado dia pode ser reforçado ou amenizado pelo estímulo sensorial externo e nisso temos toda uma paleta de cores e nuances que podem gerar uma partitura enorme de sensações. Com a Trilogia da Cores exploramos como as nuances das cores externas e suas conduções podem conduzir nossas sensações interiores.

Vic: em lembro que no branco e no chumbo você usa cor nas performances não usa? Ou será que foi a minha percepção que viu uns tons de verde?

Mirella: Tudo é possível...com certeza a percepção quando estimulada de outros modos, nos leva a ver coisas e cores que são "reais". Assim como não acreditamos que a realidade que vivemos e que julgamos "real" é a mesma para todos e é vista e entendida da mesma forma por todos. A realidade que acreditamos é resultado da percepção que temos em relação aos estímulos que recebemos, assim como na Trilogia. A percepção que temos do nosso mundo esta diretamente ligada ao que vemos e ouvimos através dele.

Se não tivéssemos a luz do sol ou a escuridão a noite, entenderíamos nossa realidade de outro modo. Essa luz, assim como a escuridão revelam uma paleta de cores impossíveis de definir selecionando algumas cores artificialmente. Queremos fugir dos arquétipos que o homem tanto se esforça para definir. O vermelho não precisa ser uma cor agressiva ou ligada ao amor, assim como os amarelos e laranjas não precisam necessariamente definir um estado de alegria e a cinza tristeza. As cores possuem influencias diferentes nas pessoas e a percepção é pessoal tanto na vida real quanto em uma situação imaginária como criamos nas performances.

Para nós tudo na vida é uma questão de percepção mesmo o que acreditamos ser real de fato, parecendo ser uma mesma realidade para todos ela é percebida e entendida de modos diferentes. Eh isso que tentamos mostrar com a Trilogia das Cores.

Respondendo sua pergunta mais diretamente, não me lembro de ter usado tons de verde em nenhuma performance (risos) mas eventualmente algumas cores aparecem mais no branco e de modo mais leve no chumbo, mas sempre como essa intenção que tentei explicar acima.

Vic: pode me explicar um pouquinho sobre o uso da luz colorida no seu trabalho? e o porque de usar ela no chumbo (não lembro se também tem no cinza e no branco)

Mirella: Acho que já acabei respondendo isso na resposta acima. Não escolhemos as cores pelo seu arquétipo. Utilizamos as cores assim como utilizamos o que julgamos de "não cor" como na paleta de cinzas, o branco e o preto (ausência de luz). Tudo isso para nós pertence ao mesmo lugar...um lugar de sensações intensas, indefinidas e potentes que podem nos conduzir por novas percepções quando utilizados de um modo diferente do que estamos habituados e desta forma podem nos conduzir por outras percepções internas e sobre o mundo que vivemos.

Anexo D

Relato de Victória Boni von Poser cedido, via Facebook, aos artistas Mirella Brandi X MuepEtmo após presenciar as performances Branco e Chumbo no Festival ON-Off no Itaú Cultura em 2015 e a Instalação Murk montada na Glaeria Rabieh em São Paulo

Mensagem enviada dia 12/10/2015 as 18:25

Olá Mirella tudo bem?? Nossa, perdão pela demora por responder sua mensagem, a vida está tão atropelada que só agora eu consegui parar para formular minhas impressões e te escrever. Até achei interessante a espera e reflexão tardia das performances Branco e Chumbo que vi em julho no ON OFF pois mesmo depois de tanto tempo essas narrativas audiovisuais ainda reverberam em mim.

Bom, segue algumas impressões pessoais que tive ao experimentar essa imersão. Vivenciando as duas performances no mesmo dia muitos sentimentos que não necessariamente são agradáveis de lidar apareceram. O ambiente esfumaçado, com a sequencias de luz e sons ativaram lembranças e sentimentos ocultos, o que gerou um medo, mas ao mesmo tempo uma excitação de entrar em um mundo individual diferente. Nesse mundo em que ao tentar aplicar os padrões anteriores saí frustrada, assim rapidamente tive que reaprender a pensar e reconstruir outras historias.

É uma experiência desconfortável e inspiradora. Para mim o Branco começou como um prólogo aonde exigia uma atenção e contemplação do que acontece ao redor, o que no dia-dia está cada vez mais difícil de conseguir, para mim ele é uma preparação e um convite para emergir ambiente.

A Chumbo veio para trazer o estranhamento e me tirar da zona de conforto levando-me a encontros que talvez não sejam agradáveis, porém necessários para o crescimento. No meio da performance tive a vontade de fechar os olhos e isso trouxe uma outra percepção e percebi que a narrativa que estava tentando formular se complementava quando entrei em mim mesma. Assim, o trabalho me afetou não apenas no sentido visual, mas mais sutilmente em outros pontos do meu corpo, me levando à uma viagem pessoal. Em alguns momentos o ambiente se torna favorável para isso em outros as sequências me jogaram para um estado de alerta e angústia que também fazem parte do nosso corpo. A importância do corpo presente esta clara para mim pois cada pessoa da plateia ajuda na construção de uma história.

Os movimentos dos espectadores que “brincam” com as luzes e fumaças alteram o ambiente, tornando a performance única. Eu fui ver esse trabalho junto com meu namorado que também é a artista e instrutor de meditação, eu em vários momentos de angústia e deslumbramento meu o vi meditando imerso em outro ambiente e narrativa próprias dele. Dessa forma percebi que a performance funciona como um “guia” ou um convite para nos adentrarmos em nós mesmos e ativar nossa criatividade gerando histórias próprias.

Quando saímos do Itaú Cultural demoramos um tempo para nos readaptar ao tempo cronológico e convenções sociais. Mas depois disso conversamos muito sobre as experiências que tivemos e acho que isso ajudou também na compreensão e absorção geral do trabalho. Hoje, depois de alguns meses, entendo essa experiência imersiva como uma capsula de suspensão de tempo e realidade.

Eu fui também na instalação MURK na Galeria Rabieh, mas naquele ponto para mim a imersão foi diferente, não sei se porque o ambiente estava com outras pessoas conversando ou por estar com outras preocupações, não estava 100% com a cabeça imersa naquilo. As performances foram, para mim, muito mais potentes. Eu não tive a oportunidade de ver o Cinza, mas ouvi falar muito a respeito ...

Gostaria de ver a trilogia inteira em sequência, acho que seria uma experiência de imersão e autoconhecimento muito forte. Estou acompanhando pelo facebook que vocês estão em Berlin montando uma performance nova, HOB0, certo? Ela vem para o Brasil? Eu gostaria muito, se possível, de conversar mais com você a respeito do seu processo criativo e das construções de narrativas audiovisuais sem vídeo (eu vim do cinema e documentário e agora estou muito interessada nessa outra forma de contar histórias) poderíamos tomar um café quando você estiver aqui por São Paulo? Muito obrigada pelo seu trabalho e por toda a inspiração,

Beijos Vic

Anexo E - Luiz duVa

Transcrição da entrevista #1

Tempo da entrevista: 40 min

Data: 12/04/2016

Local: Residência do artista – São Paulo/SP



Sequência de frames da entrevista gravada em vídeo – Luiz Duva

Vic: Atualmente, você considera luz com matéria-prima do seu trabalho?

duVa: Na verdade a luz sempre foi a matéria-prima no trabalho porque eu sempre trabalhei com a luz mesmo quando trabalhava com vídeo. O meu interesse inicial foi sempre o de criar uma imagem, e usei e o vídeo porque essa era a ferramenta que eu tinha à disposição na época quando comecei a fazer isso e era uma ferramenta do meu contemporâneo, estava próximo a mim. A maneira com a qual eu usava o vídeo para captar imagem na época era o VHS. Sempre tive um pensamento que era como se eu fizesse uma escultura de luz, porque eu escolhia naquela época o tipo de câmera e o tipo de tecnologia para captar a imagem em função do tipo de acabamento que eu queria dar na imagem. Obviamente com o digital, depois de 20 poucos anos, isso se tornou parte do dispositivo. Nas próprias câmeras do celular, depois de gravar você tem filtros para poder fazer a manipulação em função da luz nesse sentido.

Os corpos (o corpo físico, o corpo mental e o corpo psicológico) na verdade sempre foram a base do meu trabalho, e para trabalhar com ele sempre usei imagem, a imagem eletrônica que na verdade é luz. Dentro dessa trajetória eu acho que tem algumas coisas que eu acho que são

interessantes. Ao mesmo tempo que eu trabalhei com esse dispositivo, pois o vídeo que estava contemporaneamente perto de mim, eu sempre achei ele meio limitado porque é uma imagem que precisa de um suporte, se trata um dispositivo que vai gerar uma imagem dentro de uma superfície 2D. Ele até possui uma profundidade ou uma perspectiva que são próprias do meio, mas fisicamente ele gera uma superfície dupla: uma superfície plana aonde eu estou projetando, numa tela ou em uma parede, que fica sobre uma superfície que é fixa, que existe. Ou seja, uma imagem está se adaptando a essa superfície, mas ela a é a imagem, e não essa superfície.

Se trabalho com um objeto, por exemplo, a tela de tv ou um monitor, aí sim é exatamente uma imagem que é 2D, num suporte que é 3D, em perspectiva no interior do meio eletrônico, do meio físico. Eu sempre achei isso muito limitado. Comecei a pensar formas de trabalhar com isso, de expandir isso. Meus trabalhos sempre foram trabalhos com esse pensamento de tentar amplificar um pouco os limites do nível geográfico. Em 2008, fiz um trabalho chamado *Preto Sobre Preto*, nesse trabalho tratei da cor preto do meio do vídeo que não é preto, é cinza. Por exemplo, se eu tenho uma variação de um preto sobre uma parede no ambiente escuro é luz e essa luz não é preta, não existe um preto, e daí para o trabalho eu tive que fazer vários testes e comecei a entender que para ter o preto presente no vídeo temos que ter luz, então o ambiente tem que ser muito claro. Esse trabalho surgiu em função da área gráfica, eu estava numa vivência artística no Le Fresnoy (Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, França), eu vi uma impressão gráfica na cor preta e fiquei com vontade de traduzir isso para o vídeo. Enfim, mas esse é só um dos exemplos.

Acredito que o principal do meu trabalho é o uso do AfterImage, que é aquele freme branco da luz estroboscópica que está presente no vídeo e no ambiente. Passei a trabalhar com a imagem descolada do dispositivo ou do suporte, fazendo com que eu tenha uma imagem marcada na retina de quem está vendo. A pessoa tem uma imagem branca na retina dela e outra na tela, assim crio esse espaço que é um espaço que permite que a imagem saia da tela do dispositivo, que na verdade é um espaço que não existe. O cérebro que está sendo “enganado”, e eu estou trabalhando com as limitações de percepção do cérebro do corpo físico, do corpo biológico, para poder propor um outro espaço. Isso vai de encontro na verdade com a pessoa que está assistindo, o telespectador da imagem eletrônica e a imagem eletrônica que não está mais no dispositivo. Isso é o mais simples de tudo que eu estou falando... Depois eu comecei a fazer isso e a usar nas performances, principalmente a frequência dos frames dos pulsos brancos da imagem que eu estava trabalhando. Ao vivo fui experimentando com os pulsos, bate mais, bate menos, e com a luz estroboscópica no ambiente fui criando esses espaços.

Depois fui ter o entendimento de que na história da arte isso já obviamente era usado. Os pintores no começo do século XX trabalhavam olhando para o sol. William Turner, várias vezes trabalhava ao ar livre, mas olhando o sol, e a luz que ficava na retina, depois ele olhava para a tela e pintava luz. Depois eu fui descobrir um artista chamado Brion Gysin que construiu a Dreamachine, criando um dispositivo que trabalha com isso e induz quem está diante dela a entrar em um estado Alfa de expansão de consciência. Com essas pesquisas eu comecei a criar coisas mais consistentes, trazendo esse tipo de trabalho e de pensamento para dentro desse meu contexto e de criar uma imagem dentro de um espaço, fazendo com que essa imagem na verdade toque fisicamente a pessoa. Então na verdade os trabalhos nos últimos dois anos se tornaram trabalho que só tem luz, não tem mais vídeo porque é a luz que me interessa, quero realmente que a pessoa diante do trabalho sinta a luz no corpo, no próprio corpo, e que a leitura do trabalho seja realmente subjetiva, pessoal. Então é uma obra que não se repete, é uma obra realmente única, pois cada vez que a pessoa a presencia vai ter uma

leitura nova do trabalho. Ao mesmo tempo é um questionamento sobre a tecnologia, porque eu sempre utilizo a tecnologia, como um trabalho de novas mídias. Vamos dizer que é um trabalho que é a tecnologia. Nesses trabalhos de luz não usei mais computador, porque eu queria ir em outra direção, mas aí me deparei também como a situação que mesmo usando computador ele precisa de energia elétrica, me levando para um questionamento meio infantil, mas ao mesmo tempo foi interessante.

Vic: Como que contexto você chegou a trabalhar só com a luz?

duVa: Eu já vinha fazendo trabalhos que tinham em comum o uso da luz estroboscópica, e a partir da discussão disso fui para a residência artística rural.scapes em 2014. A minha proposta foi levar a luz estroboscópica e tirar ela do ambiente fechado, usando a luz nas estruturas naturais, destacando algum pedaço da paisagem, ou seja, das paisagens grandes do espaço rural. Fui fazer um teste, não tinha a menor ideia do que isso podia me trazer e foi interessante assim, porque as dificuldades existiram. Estava no meio de um pasto aberto, mas precisava de energia elétrica, essa energia tinha que chegar de algum lugar porque o equipamento não tem bateria. Mas na realidade nada disso importou, e o que foi interessante foi que conforme eu ia destacando esses elementos, por exemplo, uma árvore, colocando as luzes e passando o batimento de uma para outra, foi como se a árvore virasse um personagem em movimento, porque os quadros do batimento da luz estroboscópica fazem o cérebro entender também como sendo um tipo de Stop Motion. Em um certo sentido você pode construir um objeto que está parado e fazer ele se movimentar através do movimento da luz. Lá também fiz outros experimentos que foram interessantes, trabalhei com LED, também com luz que piscava, mas fazendo o contorno das montanhas. Foi bacana porque o que mais interessava num certo sentido era esperar para que abóboda celeste girasse e se completasse com os pontos que eu tinha deixado nas montanhas. E isso deu certo, e foram se abrindo mais possibilidades para usos da luz.

Sáimos de lá com a demanda de fazer uma exposição. Fiz um protótipo com uma projeção de luz estroboscópica dentro de um cubo branco. Depois disso eu fui fazendo outras coisas e tendo oportunidades de mostrar trabalhos, numa dessas oportunidades evolui a pesquisa e fiz o primeiro teste valendo, que foi no sistema Ecos (2014), que era uma instalação pensando num lugar que tivesse uma tela branca que refletisse a luz no olho da pessoa.

Vic: Como se deu o processo criativo dessa instalação?

duVa: Não me lembro... eu sabia que eu tinha que trabalhar luz com um ambiente fechado, mas em detalhes não lembro. Lembro do por quê de ter escolhido fazer no ambiente e usar uma tela de *metacrilato*, que foi uma escolha em função inclusive da história da arte e da fotografia, pois esse tipo de material é usado por fotógrafos para fazer as suas ampliações. Mais do que isso eu precisava de uma tela realmente que fosse brilhante. O uso dessa tela foi interessante porque ela é branca, e o branco é a cor mais difícil de você fazer impressão é a mais cara também, pois gasta muita tinta. Esse tipo de desenvolvimento e do processo é interessante para mim porque isso sempre acontece, na verdade. Eu trabalhava com o meio do vídeo e tentando expandir um pouco os limites dele, e aí quando eu fui fazer a impressão em quadros dos frames do vídeo tive que fazer a mesma coisa, porque o que eu fazia no meio eletrônico não era possível de fazer quadros impressos. Depois quando eu fui fazer no metacrilato foi a mesma coisa. Mas sobre o processo criativo da obra em si, os trabalhos, e as instalações especificamente sempre partiram de imagens, eu vejo a uma imagem, sinto a imagem e aí vou construir a instalação para fazer imagem. Durante anos eu falei que meu

trabalho propõe a transcendência, porque era o que eu sentia quando eu vi uma imagem dessas e trabalhava para refazê-la em vídeo. Quando eu comecei a trabalhar só com a luz eu não tenho mais esse registro de ter visto uma imagem. O que acabou acontecendo com esse trabalho é que ele deixou de ser só um trabalho artístico, ele existe dentro das performances, que são vivências, que acontecem dentro do museu ou usando prédio do museu. Mas ele também migrou para o estudo específico das frequências sonoras e das luzes, porque é constituído por duas telas brancas e luz colorida. Cada vez mais eu entendo que o trabalho com a luz é um trabalho que eu tenho que realmente me aprofundar, e cada vez que eu faço eu tenho um entendimento diferente do que é esse aprofundamento, porque não pode ser simplesmente um aprofundamento de fundamento técnico, não pode ser apenas científico, ele é um trabalho baseado muito mais na intuição do que na prática técnica, embora eu tenha o entendimento da física e da química das cores. Quando se junta e faz tudo ao vivo, dando os estímulos da luz piscando, quando eu estou com a frequência da luz batendo e dou a inserção de luz colorida dentro deste conjunto de luz, ainda temos todo o estímulo das frequências sonoras. Com as bases de som juntas temos muitos estímulos, e é a orquestração dessa quantidade de estímulos no momento adequado que vai construindo trabalho. São como chaves, como por exemplo quando a frequência de uma terça de três notas específicas é tocada, sabendo que essa uma chave sonora vai abrir e proporcionar as pessoas um relaxamento profundo. Junto com isso percebe-se uma outra chave de luz.

Vic: Para você então fazer as performances e fazer as instalações são coisas completamente diferentes?

duVa: Na verdade fazer a vivência dentro da instalação no espaço expositivo é na verdade a continuação, eu sempre quis fazer isso desde a primeira que participei no sistema Ecos, só que lá era uma sala muito pequena. Eu fiz com duas pessoas. Eu sempre tive interesse de criar um ambiente expositivo e nele fazer a vivência.

Então esse trabalho que se chama Espaço Alterado foi decorrente da própria residência artística porque ao iluminar essas paisagens naturais eu entendi que tinha que trabalhar com duas luzes estroboscópicas batendo em frequências diferentes uma do lado da outra. Quando eu fiz esse teste dentro do Paço das Artes eu já tinha usado isso, duas luzes estroboscópicas, projetando uma imagem no meio. Aí eu tirei as imagens e deixei só a luz. Tive a ideia de usar uma tela branca, mas na verdade meu processo criativo foi nesse fazer, todo esse processo se liga à prática porque esse trabalho também teve uma coisa que eu achei interessante, pois não queria usar a tecnologia, não queria usar computador ou fazer uma programação de máquina, não queria usar sensores ou nada disso. Então eu trabalhei com peças, duas luzes estroboscópicas, e uma colorida. Fiz vários testes para entender o refletor, a estroboscópica e a superfície para rebater essas luzes. Eram peças, mas meu trabalho não existia. Na hora da montagem do trabalho foi nessa primeira vez que fiz isso, nos sistemas Ecos da Victor Civita. Lá tivemos 2 dias para entender o trabalho e programar as luzes. No site específico que foi feito no lugar a programação foi passada para uma mesa de luz ao invés de computador, e foi feita a programação. Passei 2 dias entendendo o que a luz fazia com o corpo, então é uma experiência que só faz sentido no físico. O físico de quem recebe é o que faz o trabalho, são experiências, na verdade são etapas. Eu gosto muito disso de ter o audiovisual vivo, o audiovisual ao vivo parte de uma idéia. Quando temos um conceito do que vai ser desenvolvido fazemos um roteiro, a produção da gravação, mas não temos nada, foi gravado, mas ninguém viu. Aí temos toda preparação desse material que foi captado em função do pensamento do que queremos desenvolver através do uso de um software específico, ou criamos um software para isso, preparamos e ensaiamos tudo, mas ninguém viu nada. Chegou

no dia da inauguração da *première* e vamos apresentar, daí temos as peças todas à disposição, e é feita a articulação ao vivo desse material como se fosse a primeira vez. É uma primeira vez e cada vez que uma peça audiovisual é repetida estamos novamente articulando essas peças, colocando umas e tirando outras, e com isso vamos tendo mais controle sobre esse conteúdo. Para mim isso sempre foi uma parte motivacional muito grande. Quando eu vou para o ambiente expositivo para fazer uma vivenciam uma performance dentro dela também é uma série de peças que eu tenho à disposição. Penso no ambiente, no espaço, penso como imagem vai se dar através de várias escalas diferentes dentro desse espaço. Já fiz muito uso de imagens e atenção para as pessoas e geralmente ela tem uma leitura inicial que tem que ser impactante, isso é importante pois depois diante da obra ela tem outras leituras do trabalho. Com a luz ainda é proporcionado mais do que isso, porque a luz não é uma imagem realista, ela é uma imagem por natureza subjetiva. Conseguimos ver a luz porque temos o sistema perceptivo, através dos sentidos vemos a luz, que não é a mesma luz para mim ou para você. A cor percebemos e estabelecemos, por exemplo, verde e vermelho, esse vermelho para mim é de um jeito e para você é um outro sistema de percepção. Então faço um trabalho pensando nisso, pensando em lidar com essas diferenças de percepção entre as pessoas, sempre para mim foi uma meta e assim eu gosto.

Além disso, as pessoas diante do trabalho, de olhos fechados, começam a ver padrões dentro dela, dentro da mente. Assim esses padrões são totalmente subjetivos e têm a ver com o sistema perceptivo da pessoa e do seu sistema todo de fundo mental. A junção dessas peças todas estão todas disponíveis. É essa realmente a força desse trabalho, o que é interessante é a pessoa ver o trabalho pela primeira vez e ter uma leitura, sem se dar conta dessas diferentes camadas de informação que estão disponíveis. Quanto mais imagens a pessoa vê através de uma vivência dessas dentro de um ambiente expositivo em cerca de uma hora uma hora e meia e se deixar levar aí ela começa a ter a leitura dessas quantidades de camadas. O meu estudo tem que ser nesse sentido agora, em como fazer encadeamento disso, porque é uma luz que tem ritmo, que tem frequência e intensidade, então como conduzir essa luz de uma maneira que não seja dentro de um padrão de um formato já existente ou como um concerto de uma peça só, que seja relativa ao que as pessoas estão vendo ou sentindo.

Vic: Como você vê a luz nessa relação com o espaço e com o tempo?

duVa: O espaço, tempo e o som são partes dessas peças que estão disponíveis. Não temos apenas a luz nesse espaço e nesse tempo, o som também está lá, e a junção do som com a luz faz a manipulação do tempo e do espaço. É muito frequente assim você fazer um trabalho de uma hora e meia e as pessoas falarem que se passaram 10 minutos. É a condução da pessoa para um outro espaço-tempo. O espaço interior não é só o espaço expositivo, físico, mas ocorre principalmente em função da luz nos espaços interiores do espectador quando ele fecha os olhos. As coisas não estão separadas, são peças juntas.

Vic: Você enxerga espectador também como parte dessas peças?

duVa: O trabalho só existe porque tem alguém diante dele. Isso é importante porque todo o sistema perceptivo que é corpo, os cinco sentidos e a mente é o que vai perceber o trabalho. O trabalho só existe porque tem alguém diante dele. O trabalho é pensado para que a pessoa sinta na verdade o seu próprio corpo, e sair do estado de dormência. É a própria consciência: a consciência que quanto mais afinamos mais conseguimos sentir melhor o que o trabalho proporciona. Isso nesse tipo de trabalho com a luz batendo no corpo da pessoa.

Vic: Por último, uma pergunta mais técnica sobre o registro desse trabalho. Você tem dificuldades?

duVa: Não só desses trabalhos, mas de todas as performances. São trabalhos muito difíceis de serem registrados porque é impossível reproduzir o que aconteceu ali no momento, e registrar a luz com esse nível de batimento sobre os corpos. As câmeras não conseguem dar conta do batimento, então a documentação é um mero registro do que aconteceu, mas não consegue nem de longe chegar perto de transmitir para quem está assistindo a documentação o que o público que estava lá sentiu fisicamente. Para que isso acontecesse a pessoa que fez essa documentação teria que fazer um trabalho de arte, pensando em recuperar esse sentimento e essa sensação da pessoa diante do trabalho e passar isso, ou seja trabalhar com a linguagem do audiovisual de uma maneira que quem tivesse depois assistir a documentação sentir o mesmo. É difícil de ser feito, mas é possível.

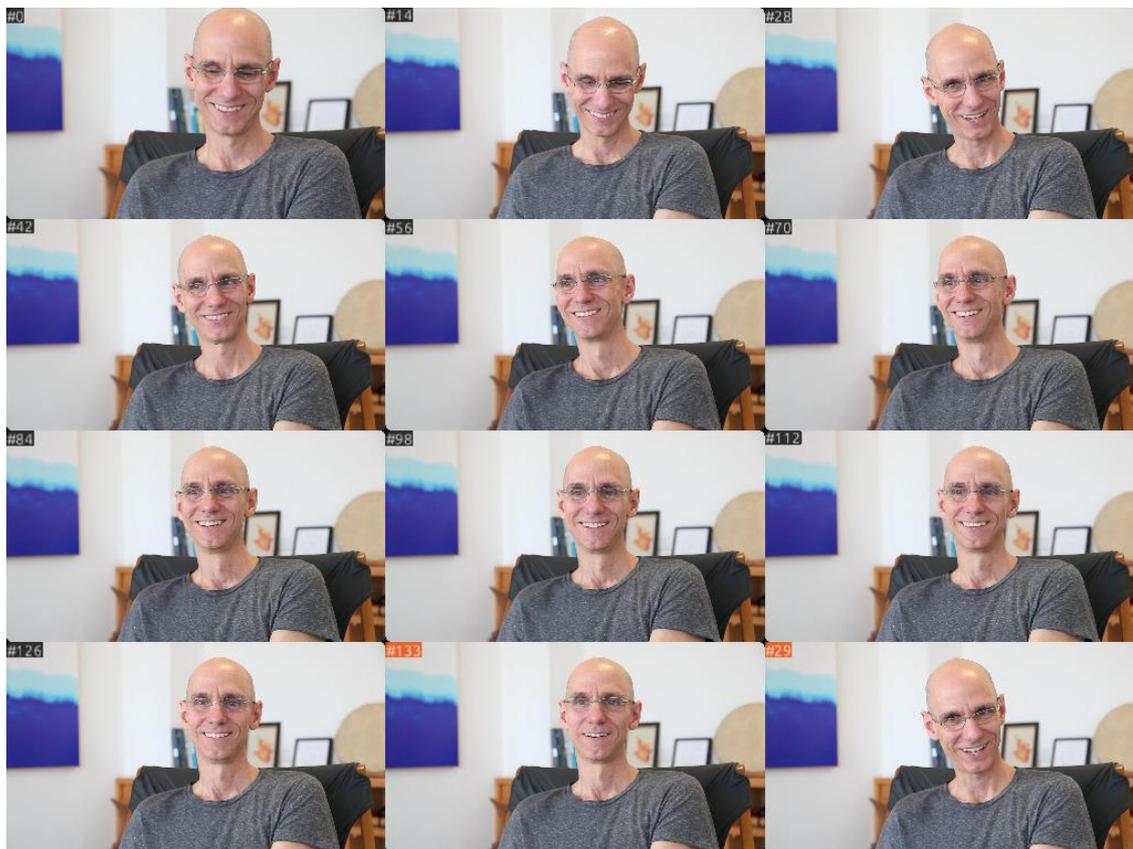
Anexo F - Luiz duVa

Entrevista #2

Tempo da entrevista: 35 min

Data: 08/12/2016

Local: Residência do artista – São Paulo/SP



Sequência de frames da entrevista gravada em vídeo – Luiz Duva

Vic: A última vez que conversamos foi um março, antes de você ir para o Nepal. Falamos sobre a obra Espaço Alterado e das Vivências que começaram na Victor Civita - *Visualismo* no MAR – e depois no MAC, que na minha visão culminaram para outras pesquisas. Eu gostaria de conversar um pouco sobre isso, sobre o que aconteceu nesse meio tempo

duVa: Os trabalho de arte pararam aí, pois eu fui viajar e fiquei 3 meses no Nepal, fiz um milhão de coisas lá (nenhuma ligadas a arte), depois eu voltei e fiquei 3 meses no Peru fui para estudar som, o som curador, e voltei faz 1 mês.

Vic: Você não acha que esses trabalhos pós viagens se relacionam com o seu trabalho artístico?

duVa: a única coisa que tenho certeza é que, dentro da minha trajetória, dentro do meu caminho, o vídeo tinha fechado um ciclo antes de ir para o Peru. Quando eu voltei do Nepal eu sai da Mostra LIVE CINEMA formalmente, não iria ter a Mostra naquele ano, então eu senti que fechou um ciclo mesmo.

No Peru eu conheci um documentarista que me pediu para levar as tigelas para fazer uma trilha para o filme dele. A primeira coisa que eu falei era que eu não era músico, e ele falou, ‘ótimo, meu vídeo também não é um vídeo normal, é um vídeo medicinal’. Um vídeo que se passa dentro de um templo em um sítio arqueológico chamado “Chavín de Huantar”. Esse lugar é o berço da civilização peruana e de toda a cosmovisão peruana de 1500 anos a.C. Tudo surgiu dali, e o vídeo dele é sobre uma sacerdotisa iniciando uma jovem, ele só tinha o trailer e eu achei que tinha tudo a ver, quando ele falou para mim que era um vídeo medicinal e que esperava que as imagens do vídeo pudessem atuar nos corpos das pessoas (essa é mais uma interpretação minha do que a dele). Ele esperava isso, que como medicina o vídeo poderia atuar nas pessoas, aí eu me abri para essa experiência e foi realmente muito forte. Eu nem conhecia ele, conheci ele num dia e no outro eu já estava lá. Entramos às 4 da manhã no templo do Som e do *Achiuma* (*achiuma* São Pedro um cacto que é usado para a expansão da consciência). Lá é o centro de peregrinação que é considerado o maior até hoje de todos os Andes e as pessoas vão para lá por que acreditam que ele é como se fosse um oráculo. Tinham cerimônias, e o cacto São Pedro e a *miúca* (que é uma semente) são usados. Entramos às 4 da manhã, fizemos a cerimônia do *achuma* e eu toquei tigela em 2 lugares do templo. Era só a gente numa parte externa e depois numa galeria interna, que é a uma parte que realmente tem uma acústica incrível. O filme se chama Peregrina e o diretor se chama Carlo Bressia.

Isso tem uma ligação com uma outra história que aconteceu no Nepal. Fui para um *ashram* (monastério budista de meditação) para ficar apenas um mês e fiquei 55 dias. Eles têm uma veia sonora e foi lá que recebi as tigelas e comecei a estudá-las, e no *ashram* na fiquei trabalhando com um guru. Uma das coisas que ele falou antes de eu ir embora foi:

- Você trabalha com audiovisual?

- Trabalho. Trabalhava ...- respondi

- Então da próxima vez que você vier vai fazer um audiovisual ligado ao divino.

Ele acredita que seja possível, e eu sempre acreditei nisso, na verdade meu caminho sempre foi esse. Ou seja, hoje em dia para mim não tem nada acontecendo, mas os mesmo tempo essas peças estão começando a se juntar. Eu não tenho a menor ideia de para onde vai meu caminho. Sei por exemplo que os assuntos das frequências tomaram um rumo mais terapêutico, que ao mesmo tempo também faz parte das performances. O interessante é que essas tigelas de metal são tigelas que existem como uma prática de mais de 4000 anos, se trata de uma ciência. O som é uma ciência, a curva sonora é uma ciência. Quando eu fui ao Nepal tive uma iniciação espiritual ligada ao som, tive o entendimento de que o som que conecta diretamente com a alma.

No Peru eu tive uma outra vivência com outro mestre, que é um maestro incrível dedicado ao som. Ele me falou claramente que o caminho do som é a busca da essência, e que meu caminho tocando o som é ajudar as pessoas a entrar em contato com a essência delas próprias. O que tem sintonia com o que o guru falou para mim sobre o que fazer da vida com o audiovisual.

Em uma seção particular do atendimento com as tigelas o que tem acontecido é que as pessoas não veem com uma questão física, ‘ah, eu quero tratar meu rim, meu fígado’- existem sim toques específicos para tudo isso- mas o que tem acontecido é que as pessoas veem para fazer esse aprofundamento mesmo. Nesse sentido, o tocar nunca é o mesmo para todas as pessoas, obviamente existe um protocolo de como fazer, como começar a sessão ou de pelo menos como dispor as tigelas, pois cada uma tem uma nota e uma frequência que é

dedicada a alguma coisa, é como uma alquimia de som, o que em certo sentido é próximo da manifestação artística. É interessante por que eu sinto que isso muito ligado ao uso da palavra que cura, que reequilibra, de reconecta.

Começaram a surgir novos experimentos com outras pessoas, tem uma pessoa que faz experiências comigo que toca gongo, que é outra frequência sonora e eu toco as tigelas, mas com ele a alquimia não acontece, com ele é um encontro sonoro que eu fico bem perdido, por que eu não sou músico, e não adianta querer ser, o nosso encontro não vai para esse lugar, não tem certo ou errado, é apenas outro lugar. Tem uma outra pessoa que faz *rebirth*, que é uma técnica que respiração consciente que está diretamente ligada a espiritualidade toda.

Vic: Agora seu trabalho está se transformando para a questão da cura? Antigamente seu trabalho artístico também era voltado a isso? Como você vê isso?

duVa: Em um certo sentido meu trabalho sempre foi esse, só que no começo era só voltado para mim. Eu comecei a fazer vídeos em 1986 (fazem trinta anos), o primeiro vídeo que eu fiz tinha 21 anos. Eu sentia na época que eu tinha que fazer os vídeos, não tinha como ser do contrário, era fazer ou morrer. Eu fazia e lidava com uma questão específica minha, daí eu sentia que essa questão era trabalhada, eram vídeos completamente inconscientes, eu não sabia nada sobre vídeos ou sobre audiovisual, eu simplesmente fazia uma imagem e criava aquela imagem, ou eu tinha visto aquela imagem antes e era como eu estava me sentindo. Só que depois de alguns meses depois de ter trabalhado aquela questão aquilo voltava, por que não estava resolvida. Era um trabalho superficial de sintoma mesmo. Sempre teve essa função, mas ao longo dos trabalhos e ao longo dos anos eu fui tendo mais controle, e aí deixou de ser um trabalho sobre mim para se tornar um trabalho universal, ou seja, cada pessoa diante daquele trabalho, da obra, da arte e da imagem tem uma interpretação própria, uma leitura e um impacto, cada um recebe aquela imagem de uma maneira. É isso o Carlos Bressia entende como vídeo medicina, e eu entendo dessa maneira, mas na verdade sempre foi isso. O que acabou acontecendo é que fui me afastando um pouco do circuito de arte, por que esse circuito para mim sempre foi um gatilho para se fazer um trabalho, era o que disparava, pensava “ali eu vou conseguir mostra a minha visão“. Nesse ano aqui no Brasil no circuito de arte deixou de ter, em função da crise econômica, um monte de coisas que existiam como exposições que fomentavam esse tipo de trabalho. Então a minha transição foi meio natural, e faz anos que eu sei que meu caminho é juntar essas peças.

Se falarmos sobre a arte podemos perguntar, ‘o que é arte o que é a espiritualidade na arte? o que é cura?’. Pode ser uma variedade de coisas. O meu trabalho e o meu caminho de vida é conseguir sair do abstrato disso e conseguir fazer algo com isso. Com o som tem sido assim nesse momento, e a luz tem se abrindo aos poucos para essa característica, mas são coisas que são muito misteriosas, não são conhecimentos disponíveis- muitas vezes são conhecimentos ancestrais que já tivemos e que e perderam. Não existe escola dessas coisas. Por um lado, podemos usar Arte e a História da Arte para ver que já teve uma série de pessoas trabalhando com isso, isso não é novidade, então o que é possível de ser feito é ver os exemplos de pessoas que já fizeram isso, como fizeram no contexto em que estavam. Hoje em dia nesse contexto da minha vida é isso, eu não tenho uma escola para me apoiar, mas eu posso ir atrás de um xamã, de um maestro ou de uma outra cultura que usou isso, e trazer um pedaço para a minha vida e para a minha manifestação, para as ferramentas artísticas que eu uso e para as outras ferramentas. Sempre foi o mesmo caminho em um certo sentido, você tem razão. Parei de fazer produtos de arte no momento é verdade, mas isso não quer dizer que daqui um mês 2 ou 6 meses eu não faça um trabalho novo, entendeu?

Vic: Eu queria perguntar sobre como você vê as performances se tornarem vivências, como ocorre no Suspensão.

duVa: As performances começaram a se tornar vivências, ou eu comecei a entendê-las como vivência na questão da duração. Ao fazer com que a pessoa que está diante da performance, que é uma manifestação completamente efêmera, possa não somente estar diante do trabalho, e sim estar voltada para ela. Isso já vinha com as instalações também, se pensarmos no ambiente de arquitetura de uma instalação para uma imagem, criando um espaço que consiga quebrar o que a pessoa é. Por exemplo, uma pessoa que vive em São Paulo, está vivenciando uma situação urbana, correndo para cima e para baixo, e fica apenas diante da obra de arte. Eu comecei a entender que só isso não bastava. Para mim sempre foi importante o impacto da imagem sobre a pessoa, então comecei a construir espaços que quebrassem isso, ou seja essa diferença entre estar no exterior e estar no interior. Esse foi o primeiro passo para se chegar nas vivências, foi uma coisa natural para chegar nessas situações, por que eu fazia a performance durar, 5, 30 minutos e acabou e era aquilo, começo, meio e fim e pronto. Foi natural assim começar a pensar no tempo estendido, o Suspensão é exatamente isso, não é nem ao vivo, é eletronicamente programado, mas tem essa proposta do tempo da imagem e do som estendidos, para que uma pessoa entre nesse tempo. Essa é a base do trabalho, e a idéia de uma vivência do tempo distendido, onde eu possa conduzir a pessoa durante um tempo e a pessoa também tem a autonomia para entrar e sentir. Os sons com suas frequências atuam de 2 maneiras, uma delas é simplesmente ofertando o som e a outra é que quem vai direcionar o som é a própria pessoa, é o corpo da pessoa que direciona o som para onde está precisando. Em cada pessoa o som vai atuar de maneiras diferentes. Isso não é uma coisa que eu estou falando sem conhecimento, eu estou usando frequências que partem de uma tigela que é de silício e oxigênio, e isso vai acontecer, é cientificamente provado. Com as tigelas de metal essa atuação ocorre de outra maneira, eu posso atuar positivamente, se eu quero trabalhar uma parte do corpo específica ou se quero criar tal situação, eu consigo fazer isso, eu consigo dirigir a pessoa, e tenho ferramentas para dirigir o que eu quero fazer. Queria dar um exemplo que aconteceu nessa viagem sobre vivências, mas eu esqueci.

Vic: Vivências e questões artísticas.

duVa: Lembrei. Por exemplo, tem esse templo no Peru que é o templo do Som. Os arqueólogos acham que é o templo do som pois lá foram achados nas escavações o que eles chamam de *contuto*, que são conchas que era usada. Teve um trabalho de arqueologia acústica de uma escola americana que mapeou toda a parte sonora do tempo, e tem uma parte do templo que durou 800 anos. O templo fica em um sítio arqueológico com vários outros templos, e um deles é enorme, com galerias que são subterrâneas. Essas galerias são totalmente acústicas, e dentro há um sistema de ventilação e de água, pois eles acreditam que o som na água é como se fosse um mantra, portanto ficava uma frequência em um lugar tanto da arquitetura quanto da sonoridade, que eram usadas para quebrar completamente o ego das pessoas. Era um oráculo. Existe ali uma peça que se chama Lanzón que tem 5 metros de altura e está em outro templo. É a única peça das Américas que foi achada e está no mesmo lugar até hoje. Após entrar numa série de galerias subterrâneas as pessoas ficam diante dessa peça, que é como uma aliança de pedra que tem a figura de um homem bicho, é uma divindade que faz a conexão com a terra e o cosmo. Eles tomavam a planta e faziam os rituais para ficar diante da peça. Só que para chegar na lança é preciso passar por essas galerias, eu entrei lá e me senti completamente claustrofóbico, sem ar e com medo, foi bem difícil chegar lá, era uma salinha pequena. Lá eu toquei de novo. Mais tarde depois eu fui ler sobre aquele lugar e vi que ele havia sido construído exatamente para isso, para podermos ter a vivência é preciso

passar por toda essa parte arquitetural do espaço do templo, que foi pensando para quebrar o que a pessoa é, e o que ela trás, ou seja, para ir quebrando a sua mente, a mente vai sendo perdida, e com ela os parâmetros que ela está acostumada de segurança, então se perde a noção de espaço e tempo, a noção física, até ao ponto em que cheguei diante da peça, que é esse eixo de conexão. Eu tive a vivência, e mais do que isso. O que a arte faz num certo sentido? Isso tem sido feito em um sítio arqueológico, para onde milhares de pessoas peregrinam para passar por essa experiência incrível.

Eu enxergo isso como uma experiência artística também. Entendo a experiência artística como sendo uma transcendência, transcender quem somos, transcender nossos corpos, transcender tudo. É estar diante do divino. É por isso que para mim a base do trabalho sempre foi a imagem. Eu nem tinha essa consciência, mas sempre foi a busca da imagem, uma imagem que proporcione isso. Por exemplo ao vermos um trabalho do James Turrel que é feito dentro do observatório dentro do vulcão temos isso... É deixar uma obra para o resto da humanidade. Porque para mim é fascinante. O templo Chavidio Muatata, tem 3 mil anos ninguém sabe o que acontecia lá. 3 mil anos não são nada. As pirâmides têm, 3.000, 4.000 anos e estão desaparecendo, daqui a 10.000 serão um monte de areia e acabou. A gente não sabe o que eles faziam há 4.000 anos atrás. O James Turrel fez o observatório dele que vai durar 5.000 anos, se durar, e depois sumiu. Isso é muito fascinante. As obras de arte, esses trabalhos que misturam arquitetura, astrologia, espiritualidade e medicina são ferramentas para a gente ter fagulhas de contatos com o divino. Quando uma pessoa que esta nesse contato com o divino 24 horas diz que é possível fazer um audiovisual que seja uma ponte para isso, é interessante, é um caminho. São caminhos de vidas, porque eu vinha pensando muito nisso.

Vic: A última coisa que eu anotei aqui é a questão de como trazer a luz de volta para as vivências das frequências. Você vislumbra isso?

duVa: Eu tenho usado a luz. A luz é uma coisa que eu tenho que aprofundar e estudar. Tem uma pessoa que trabalha com isso na Suíça que daria para ir para lá estudar se eu tivesse 10.000 dólares. Ele se chama Fabian Mama, e trabalha com frequência sonora e frequências luminosas para a cura. <http://tama-do.com/roothtmls/aboutfabien.html>

O que eu acabei entendendo é o seguinte: hoje nos trabalhos que tenho feito eu tenho usado luz, e consegui usar a luz de uma maneira que está afinada com a parte sonora. Antes eu estava sentido que eu não conseguia tocar as tigelas e tocar a luz ao mesmo tempo. Eu sei que é um caminho, que tem uma função, mas eu não tenho o domínio técnico, principalmente da luz estroboscópica. Existe o *flicker* em Cinema na História da Arte, mas essa parte científica unida à parte metafísica não tem estudos. Sei que se eu trabalhar de 8 a 12 hertz eu posso disparar epilepsia foto sensitiva na pessoa, mas eu quero construir e não destruir o espectador. Existe um trabalho em cromoterapia que é de difícil constatação sobre o que realmente está trazendo de benefício. Por exemplo quando dizemos que o 'azul acalma'. O que realmente aquela frequência daquele azul, daquela onda está trazendo para o corpo físico ou para o emocional e mental da pessoa não tem como sabermos. Não tive acesso a esse conhecimento por que eu estudei pouco, então eu comecei a usar isso de uma maneira diferente. Comecei a tocar as frequências e tenho usado a luz de uma maneira mais calma, com *presets* que eu tenho domínio. Principalmente nos trabalhos de respiração em sessões pequenas de 7 pessoas, todas falam que o som das frequências e as frequências da luz ajudam muito no trabalho de aprofundamento da respiração. Eu sinto a mesma coisa que senti quando eu fui para o Nepal. Fui para lá dizendo que estava estudando as tigelas de cristal há 2, 3 anos. Eles estão estudando isso há 4.000 anos. Que bom não saber nada e si mesmo. Sempre foi assim. Uma informação mais prática do que acadêmica é uma escolha, então é ótimo se sentir assim,

não sabendo de nada e redescobrimo tudo de novo. Mesmo com o vídeo tenho me divertido, eu achei que eu nunca mais fosse pensar em vídeo e agora o vídeo está voltando para a minha vida totalmente ligado a isso, e eu estou aberto, então se eu tiver que fazer , farei com outro olhar e de uma outra maneira. Com a luz é a mesma coisa, mas com ela estou mais no início ainda.