

---

## A luz como ferramenta da *mise-en-scène* <sup>1</sup>

Michely Ascari MANGUEIRA<sup>2</sup>

Rafael de ALMEIDA<sup>3</sup>

Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, GO

### RESUMO

Este trabalho visa compreender e analisar o papel da iluminação cinematográfica, utilizando-se do conceito de luz ativa proposto por Adolphe Appia nas artes cênicas, no qual a luz é vista como ferramenta essencial para a construção da dramaturgia da cena. Buscaremos identificar o papel artístico e dramático da luz, aproximando o pensamento da criação artística cênica e cinematográfica e pensando a iluminação como elemento estruturante e ativo na construção da *mise-en-scène* fílmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** luz ativa; luz cinematográfica; dramaturgia; *mise-en-scène*; cinema.

### A luz como ferramenta da *mise-en-scène*

Drama e luz se cruzam desde as primeiras tentativas de contarmos histórias. O fogo, elemento primordial na existência humana, acompanha o drama desde que os homens se reuniam ao redor de uma chama para dividir pequenas narrativas e/ou memórias entre si. Daí, um passo na evolução para passarmos a dominar não apenas as histórias, através da elaboração de roteiros, textos e apresentações dramáticas, como também para controlarmos a luz, através do domínio do fogo, da criação da luz a gás, da luz elétrica e da elaboração de traquitanas e aparelhos que controlassem sua direção, intensidade e potência.

O ato de iluminar as narrativas sempre esteve presente como forma de proporcionar não apenas visibilidade, mas também criando um ambiente seguro e confortável visualmente, oferecendo à plateia um foco visual. “A iluminação cria o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual, do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2019.

<sup>2</sup> Graduada no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás - UEG, e-mail: [michely.ascari@gmail.com](mailto:michely.ascari@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do Trabalho. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás- UEG, e-mail: [rafaeldealmeida.ueg@gmail.com](mailto:rafaeldealmeida.ueg@gmail.com)

---

ambiente para as narrativas [...]” (BROWN, 1996, p. 12, tradução nossa)<sup>4</sup>. Isso é, o papel da luz no drama perpassa seu caráter físico, de tornar possível a existência da imagem, para a ideia de que ela auxilia na construção de significados e sentidos que possibilitam a criação de uma narrativa visual mediante o modo como iluminamos determinada cena. O ato de iluminar se torna então linguagem, ele nos conta histórias.

Compreendemos a linguagem como a necessidade de comunicar ideias. Ela é “uma potência que depende da necessidade, da prática e da reflexão para se atualizar” (FORJAZ, 2013, p. 13), sua articulação é o que gera o discurso e o discurso é o que move o fazer artístico. Ainda que as diferentes linguagens artísticas contenham suas próprias especificidades todas têm em comum a necessidade do dizer, através de suas próprias ferramentas e especificidades. Cinema e teatro, que tanto diferem e tanto se inter cruzam, levam em comum a iluminação como elemento dramático e discursivo.

É claro que nem sempre o fazer luminotécnico foi visto como ferramenta narrativa. No teatro, antes do surgimento das vanguardas modernas, a iluminação se detinha na necessidade de reproduzir a natureza. “Desde as máquinas de Sabbattinni no Renascimento até a primeira lâmpada elétrica, os objetivos são quase sempre os mesmos: tornar a cena visível e reproduzir a natureza no palco, como um microcosmo da realidade [...]” (FORJAZ, 2013, p. 13). O rompimento vem se construindo a partir de 1880, com o advento e a popularização das lâmpadas incandescentes junto com a criação de sistemas que possibilitavam o controle de intensidade destas, os *dimmers*<sup>5</sup>.

Com isso a luz passa a oferecer aos diretores e encenadores novas possibilidades narrativas e de articulação entre espaço e tempo, não se reduzindo a um elemento de visibilidade ou reprodução do real, mas dialogando com a cena, escondendo elementos, induzindo olhares, criando efeitos e possibilitando movimentos através da variação de intensidades. A luz passa a trabalhar junto com a narrativa a favor do drama, e não mais a seu serviço.

Richard Wagner, encenador teatral, revoluciona os espetáculos com o apagar das luzes da plateia. Surge assim uma revolução entre a relação público e plateia construída

---

<sup>4</sup> No original: “Lighting creates the environment for storytelling [...]”, (BROWN, 1996, p. 12).

<sup>5</sup> Artefato destinado ao controle da intensidade de luz no palco, cuja tecnologia vem se modificando, desde o final do século XIX. (TUDELLA, 2017, p. 471)

---

até então, em que a última passa a estar imersa em completa escuridão.

Os olhos mergulham (sem nenhuma barreira ofuscante ou outro ponto de referência) dentro da cena. (...) a plateia mergulha no escuro, de modo a apagar também a referência da realidade exterior e transportar a visão (e com ela a sensação corpórea) da plateia para dentro do duplo quadro da perspectiva Wagneriana. [...] Nada será mais como antes. (FORJAZ, 2013, p. 18).

De fato, nada mais foi como antes. Em 1895, em um pequeno café em Paris, dois irmãos promovem a primeira exibição pública e paga de filmes: apagam-se as luzes, surge então o cinema como o conhecemos atualmente. O cinema em que a luz se faz visível não apenas ao filmarmos, mas ao projetarmos, ao concretizarmos a imagem sobre uma tela. A relação cena *versus* espectador que antes encontrávamos no teatro através dos palcos italianos se mantém no nascimento do cinema, a fronteira divisória entre o espaço da cena e o público é nítida e a luz é dispositivo que reforça o que deve ser visto e para onde nossa atenção deve ser levada.

Assim, durante a história, cinema e teatro se inter cruzam e mostram-se passíveis de existência não apenas na presença da luz como ferramenta do visível, mas também na falta dela, a escuridão. O claro e o escuro, o visível e o não visível, faz com que pensemos a luz como um movimento entre seus opostos complementares. É o contraste entre sua presença e sua ausência que dá forma às histórias, que define e delimita as relações entre tempo e espaço. É o contraste que nos possibilita criar sensações, pausas, transições e que cria determinado ritmo e cadência para as histórias “fazendo com que os seres e objetos apareçam não só em seus aspectos estéticos, mas também com coerência para cada filme” (LOISELEUX, 2005, p. 3, tradução nossa).

Tanto o designer de luz no teatro, quanto o diretor de fotografia no cinema, buscam iluminar espaços previamente determinados de maneira com que possam trabalhar seus quadros atingindo uma plasticidade estética. No entanto, com a intenção de valorizar a ação dramática, dialogando com os outros elementos presentes na cena (cenografia, espaço, figurinos, personagens), e criando um jogo com o espectador/plateia de maneira que sua atenção esteja direcionada e imersa na cena.

A maneira como os objetos são iluminados no quadro vai focar a atenção do espectador, a quantidade de sombras projetadas limitará a percepção e a mudança de luzes pode indicar mudanças em um personagem ou oportunidade (BROWN apud POLAND, 2012, p. 23).

É claro que, deve-se levar em conta os diferentes específicos de ambos os fazeres artísticos. Não buscamos aqui elencar diferenças ou tampouco horizontalizar duas artes cujas naturezas são tão específicas. O que nos interessa, porém, é entender que, por um lado, a comunicação com o público no teatro é direta, viva e sem intermédios; por outro, o cinema tem seu fazer mediado pela câmera e por todos os elementos que compõem a cinematografia (objetivas, quadros, planos, movimentos, textura, etc). Dessa forma, a luz, o fazer criativo da iluminação, as aproxima e compartilha de pensamentos teóricos no sentido em que em ambos os fazeres a iluminação adiciona camadas de conteúdo aos seus discursos.

A luz é no cinema e no teatro uma ferramenta narrativa, sua presença não se restringe apenas à sua efetivação na cena. Ela está presente na criação, nos primeiros esboços de textos, nos roteiros, nas intenções e nuances dos personagens. Desde as mais antigas tragédias gregas até as grandes óperas e textos contemporâneos trazem em si, nas rubricas ou diálogos, diversas indicações que conectam o personagem e a ação dramática ao que podemos identificar como a presença da luz.

Essa presença da luz enquanto elemento primário no texto nos faz perceber como o ato de “pensar luz” está diretamente ligado à capacidade de estabelecermos conexões e abordagens visuais durante o processo criativo. Isso é, nos parece que as imagens mentais que criamos ao pensar determinada cena já trazem um pensamento estético/poético ligado ao desenho de luz. Essa luz que “imaginamos” já vem carregada de carga dramática, de intencionalidades e provocações visuais relacionadas ao enredo da obra e uma das missões do iluminador está em investigar, interpretar e transpor para a cena essa visão prévia buscando estabelecer a melhor relação/comunicação possível entre o espectador e a obra.

É claro que devemos levar em conta que a percepção visual de cada pessoa é única e mediada por referências culturais, sociais e históricas que cercam cada indivíduo. Com isso, assim como na maioria dos fazeres criativos, toda nova informação servirá como objeto de estudo, referência e reflexão na concepção de um desenho de luz. Para criar, deve-se estar em contínuo diálogo com o mundo.

### **O conceito de luz ativa**

Ainda que hoje o entendimento da luz enquanto linguagem seja matéria de

---

pesquisa e discussão para diversos profissionais criativos e técnicos, houve um grande caminho na construção desse conceito.

Da descoberta tecnológica à incorporação das possibilidades de movimento dessa tecnologia no discurso e na prática do teatro, foi necessário, primeiro, uma mudança de paradigma do próprio teatro, para que a luz deixasse de ser pensada unicamente como instrumento da visibilidade ou “efeito especial” da ciência para arrebatador suspiros. Será necessária uma razão para que a iluminação cênica deixe de ser uma cópia cada vez mais precisa da natureza. Essa razão veio com as vanguardas modernas, que criaram a necessidade e o conceito da luz como verbo do olhar. Na medida em que o teatro se liberta da ideia da arte como imitação da realidade, a iluminação assumirá novas funções de articulação entre espaço e tempo [...]. (FORJAZ, 2013, p. 14)

Com a possibilidade do domínio da luz surgiu também a busca por uma iluminação que refletisse não só a reprodução da realidade, mas que possibilitasse a criação de representações simbólicas, que jogassem com a concepção de novos ritmos, tempos e espaços para um espetáculo. Adolph Appia (1862 – 1928), arquiteto, encenador e teórico, foi um dos grandes nomes responsáveis por essa mudança na compreensão da luz como componente estrutural e estruturante da cena, cunhando mais tarde o termo *luz ativa* ou *luz viva*.

Appia foi um grande pesquisador da cena, deixando em seu legado diversos desenhos, notas e manuscritos sobre seus trabalhos, além de diversas publicações teóricas. Seus mais conhecidos trabalhos são frutos de sua parceria na realização das óperas de Richard Wagner, em que era responsável pela criação dos projetos de cenários e iluminação. Appia tratava as artes dramáticas como um diálogo entre o que classificava como artes do tempo e artes do espaço<sup>6</sup>, trazendo sua compreensão de espacialidade, proporções e tridimensionalidade à favor da cena através da conciliação entre espaço e tempo.

Para Appia a articulação destes elementos tinha em comum um ponto unificador, o movimento. “O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática.” (APPIA, 2005, p. 11).

---

<sup>6</sup> Em a Obra de Arte Viva (2005), Appia divide as artes em duas classificações, as artes do espaço (pintura, escultura e arquitetura) e as artes do tempo (poesia e música). Levando em consideração que as artes do tempo são imóveis em relação ao espaço enquanto as artes do espaço são imóveis no tempo, Appia buscava compreender como seria capaz reunirmos todos essas artes em uma única, a arte dramática.

---

Onde então, nas artes dramáticas, poderíamos encontrar a articulação do espaço, do tempo e do movimento em um mesmo objeto? E como aplicá-lo à cena? Appia aponta duas respostas: no ator, elemento vivo e móvel; e na luz, elemento constituinte do drama, capaz de, através de sua mobilidade, agir diretamente na relação entre os elementos.

E aqui está nossa hierarquia constituída normalmente:

O Ator, que representa o drama,

O Espaço, com suas três dimensões, a serviço da forma plástica do ator,

A Luz, que vivifica um e outro. (APPIA, 1919, apud FORJAZ, 2013, p. 23).

A luz como elemento em potência, parte viva da criação, tem como característica especial o fato de que não se pode detê-la. Ela só é luz pois está em movimento, em sucessão, interagindo com a cena, com os atores, com uma sala vazia ou cheia de adereços, isso é, com o espaço. A luz transforma o espaço para que o homem o preencha através de sua ação, assim se fazendo participante ativa naquela construção, algo que Appia chama de luz ativa.

O movimento da luz transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornado móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira actante da cena [...] (FORJAZ, 2013, p. 23).

Isso não quer dizer, no entanto, que a luz perca sua função de servir como instrumento de visibilidade (função estrutural) e plasticidade. Ela ganha, porém, uma nova camada como elemento articulador e potencializador do drama, passando a ser um instrumento de ação (função estruturante) na cena.

A luz ativa, ou luz viva, é aquela capaz de criar, dar ritmo, transformar e até incluir ou excluir novos componentes na narrativa, servindo como instrumento de articulação entre os diversos componentes visuais do espetáculo. É uma luz que já não se reduz à mera representação ou tentativa de cópia do real, se tornando expressiva, por vezes abstrata e/ou simbólica.

Para Appia, luz e espaço são síntese e “uma vez que a arte dramática é, antes de tudo, uma arte da vida e que é, justamente, sobre a representação dessa vida, dada como ponto de partida, que nós devemos operar uma síntese.” (APPIA, 2005, p. 34). Faz sentido então que Appia tenha desenvolvido seu trabalho em um momento onde movimentos como o Expressionismo e o Simbolismo serviram como base para experiências formais.

---

No início do século XX a luz ganha o estatuto criativo, se desligando do compromisso com o real e promovendo a possibilidade de uma metamorfose no espaço e no tempo. Ferramentas como o uso das cores, sombras e altos contrastes estabelecem com o público novos caminhos de percepções sensoriais por meio de ações promovidas pela luz na cena.

Diferente do surgimento das lâmpadas incandescentes, a questão já não é apenas dominar a luz, mas entender como exprimir dela significados e utilizá-los a favor da *mise-en-scène*, interagindo com os diversos elementos que compõem a arte dramática. Desse modo, cabe a importância de entendê-la como elemento estrutural e estruturante na cena. Ou seja, para além de tornar a cena visível, a luz traz para a narrativa uma carga dramática, compreendendo, então, a importância de seu papel e observando não apenas seus aspectos técnicos, mas valorizando suas discussões teóricas e suas possibilidades artísticas.

### **A luz como parte da *mise-en-scène***

Foi no começo do século XIX que surgiu, no teatro, a presença do *metteur en scène*, o encenador. Seu papel era designado pela responsabilidade da organização e posta de todos os elementos em cena, algo que até então era função ligada ao diretor ou até mesmo aos atores. A importância dessa figura se fortaleceu nas artes dramáticas apenas no final do século, com a chegada das tendências realista e simbolista, quando a presença dos elementos visuais e plásticos passou a ser valorizada enquanto linguagem e elementos constituintes da cena. Ao ato de pensar esses elementos de forma prática e coordená-los chamamos *mise-en-scène*.

Em “O Cinema de Fluxo e a *mise-en-scène*” (2010), Luiz Carlos de Oliveira inicia seu texto citando uma frase síntese de Jacques Aumont: “Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de '*mise-en-scène*'” (AUMONT apud OLIVEIRA JR, 2010, p. 4). Advindo do teatro, esse mesmo termo é aplicado ao cinema desde seu princípio, utilizado em críticas e publicações teóricas e com uma notável variação e ambiguidades em sua definição.

Se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema? Devemos limitá-la às filmagens, ao que se passa no local de filmagem [*plateau*], (outro termo que assinala também a segregação do espaço da arte e do espaço da vida)? Será que a devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um

determinado resultado em imagem? Ou tratar-se-á ainda de outra coisa mais vaga e profunda, uma espécie de qualidade que estabeleceria a diferença entre filmes com encenação e filmes sem encenação? Na história da crítica, todas estas definições foram adotadas, por vezes com um surpreendente vigor polêmico. O termo tem sido visto ora como excessivamente negativo (a «encenação» assimilada a «artificial», «rígido» e até a «datado» ou a «alavanca»), ora como, pelo contrário, excessivamente positivo, numa reivindicação da encenação como virtude essencial, ainda que inefável. Hoje em dia o debate é menos fervoroso, pois desde há 30 anos que o cinema segue outros caminhos e, em muitos casos, esqueceu o teatro, a cena e, em geral, os condicionalismos da dramaturgia; mas o termo não deixou de ter uso, e até vários usos – sempre marcados pelo mesmo equívoco. (AUMONT, 2006, p. 12).

Por englobar aspectos da construção técnica da cena (cenografia, iluminação, figurino), articulando-os com elementos ligados a poética (o texto, os personagens e seus movimentos em cena) o encenador passa a trabalhar a *mise-en-scène* em busca da criação de uma plasticidade visual carregada de carga dramática. Ainda que por muito tenha sido considerada uma função ligada à prática<sup>7</sup>, ela passa a ser vista de um ponto de vista da criação, pois concilia-se com cada trabalho e suas especificidades, possibilitando a junção dos elementos da obra, incrementando a ficção e tornando-a possível de realização.

Tudo o que está em cena é *mise-en-scène*, ou no cinema, tudo o que vemos em quadro. É através da *mise-en-scène* que a noção de criação deixa de centrar o autor ou o texto, refletindo-se para diferentes áreas como o cenário, a possibilidade de uso de efeitos visuais, propostas de figurinos, iluminação e até a movimentação de atores e o experimento de distintos tons de diálogo.

Posto isso, a crescente importância da visualidade na cena torna o desenvolvimento das áreas “técnicas” mais ágil e complexo. Na iluminação, principalmente, vemos um avanço surpreendente no surgimento de novas tecnologias em maquinária, refletores e possibilidades de controle de luz. Mas em que momento a cena (seja ela na arte dramática ou na cinematografia) pede a presença da luz? Segundo Tudella (2017, p. 29): “identificar tal momento leva a duas problematizações: em primeiro lugar, por que a luz ingressa na práxis cênica num dado momento, e que luz a cena exige para se qualificar como manifestação artística?”.

---

<sup>7</sup> “Não se pode ser mais rigoroso e mais econômico: a encenação é uma questão de técnica, aprende-se, pratica-se e discute-se.” (AUMONT, 2006, p. 13).



---

Se, como vimos anteriormente, a luz se encontra já na criação dramaturgica, no “esboço visual” que imaginamos de determinado quadro, ela exige uma concepção premeditada, um processo de construção que a levará até o resultado final. Ela está em movimento criativo, é um corpo dinâmico que se move de acordo com os processos de criação de cada artista e com a busca por determinadas imagens visuais. A luz é, portanto, matéria intrínseca à criação e elemento fundamental a *mise-en-scène*, ela revela o que há de essencial no quadro.

Assim como a luz não existe se não tiver algo a que iluminar, dependendo da matéria para sua reflexão, ela só pode ser vista e criticada a partir da sua interação com um conjunto. Esses elementos não são jogados no filme, mas são dispostos, construídos, analisados, fazendo com que cada um encontre seu lugar na estrutura fílmica e se tornem juntos um alicerce, um conjunto organizado.

Mais do que uma ferramenta estrutural, a serviço do ator, seu papel é estruturante para a construção da *mise-en-scène* no sentido em que é, como disse Appia (2005), ela é uma parte ativa, capaz de unificar, organizar e se relacionar com os elementos outros da *mise-en-scène* fílmica. A luz, em ação na cena, comunica e por isso é linguagem.

Cibele Forjaz, iluminadora teatral, aponta alguns caminhos pelo qual a iluminação deve assumir ao se relacionar com a matéria, com o espaço. Ainda que Forjaz traga em seu texto um pensamento que advém da natureza teatral, quando pensamos a luz na cinematografia em sua relação com o espaço e com o tempo, enquanto ferramenta de discurso, suas pontuações podem ser perfeitamente transpostas para a linguagem cinematográfica.

[...] cabe à iluminação uma contracenação efetiva com a matéria de modo a: (i) criar um jogo de luzes e sombras que conferem relevo e profundidade à estrutura de volumes; (ii) manifestar e criar progressão dramática no jogo simbólico das cores da cenografia, dos figurinos e da própria luz; (iii) revelar e esconder regiões do palco, dando um movimento intrínseco ao conjunto; (iv) explicitar o conflito do drama através dos contrastes entre os elementos que o compõem como o claro e escuro, as linhas horizontais e verticais, peso e leveza, reflexão e absorção, brilho e opacidade. (FORJAZ, 2003, p. 25).

Nesse sentido, acredita-se que a luz no cinema, vista enquanto elemento ativo na cena, deve conferir em sua relação com o espaço as noções de estrutura, formas e volumes da cena; além disso, enquanto relação simbólica, a luz é capaz de criar curvas dramáticas

---

e se relacionar com os outros componentes da *mise-en-scène*, trazendo à cena novas camadas de informações e auxiliando no desenvolvimento da narrativa.

Já, se pensarmos a ideia de palco proposta por Forjaz (2003) enquanto o quadro cinematográfico, o velar e o desvelar da iluminação na cena também trabalha a noção de movimento e mobilidade da luz, articulando-se com os outros elementos a favor do conjunto fílmico.

Por fim, Forjaz pensa a luz como uma ferramenta capaz de explicitar o drama através dos contrastes dos elementos presentes na cena, assim, o jogo entre o claro *versus* o escuro, a dureza *versus* a difusão das luzes, tudo isso pode ser utilizado a favor da história, como elementos estruturantes da narrativa.

Diante do exposto acima, é possível perceber que o diretor ou realizador cinematográfico assume também o papel do encenador teatral, tendo como desafio articular dimensão e espacialidade. Enquanto busca traduzir o texto em imagens, dominando a arte da *mise-en-scène*, ele deve transpor o tridimensional para dentro de uma tela, em um plano bidimensional. Essa transposição implica em gerir ferramentas técnicas e assimilar como cada uma dessas (desde os elementos da cinematografia como lentes, câmera, enquadramentos e movimentos até o uso das cores, da edição e da pós-produção) se comportam na tela.

Para além disso, a criação de luz proposta pelo diretor de fotografia e trabalhada a partir das referências visuais do diretor devem possuir um olhar, um pensamento articulado que resulte em uma “assinatura” para aquela obra (ou para um conjunto de obras), que ofereça ao público uma experiência visual única, conectando-o ao que está assistindo. Essa ideia de criar uma “assinatura visual” se correlaciona diretamente à ideia proposta por críticos franceses como André Bazin e Serge Daney, que acreditam que a *mise-en-scène* no cinema está ligada a um cinema de autor, onde o realizador é o centro criativo da obra e que, por isso, subjetivamente, ela o reflete.

Na criação cinematográfica o diretor de fotografia trabalha lado a lado com o diretor, estudando o roteiro, analisando as possibilidades de enquadramento das cenas, os movimentos de câmera e qual a atmosfera preterida por ele para cada momento do filme. “O diretor escolhe, o fotógrafo melhora o que foi escolhido pelo diretor. Melhora em termos de enquadramentos, de movimentos de câmera e outros componentes visuais”. (MOURA, 2001, p. 249). Aqui é importante ressaltar que o diretor de fotografia é um parceiro do diretor, construindo sua proposta visual, trazendo novas referências e não

---

apenas impondo seu estilo imagético. Ele deve estar presente para ajudar o diretor a chegar no conceito visual que busca, trazendo sua experiência de maneira a ajudar a cena a alcançar sua potência.

Mesmo que o diretor de fotografia se orgulhe de ter um estilo, ele não deve tentar impor isso. Tente entender o estilo do diretor primeiro, veja o maior número possível de filmes (se eles existirem) e mergulhe no "seu caminho".<sup>8</sup> (ALMENDROS, 1990, p. 12, tradução nossa).

Em suma, ainda que o diretor seja o responsável final pelo projeto fílmico, por garantir que a linguagem e o conceito concebidos estejam de acordo com o previsto anteriormente, o fotógrafo também é responsável por essa construção da linguagem. Isso pois, luz, câmera e cena são fenômenos que trabalham juntos, em evolução, se comunicando e trocando informações constantemente.

Quando transpomos para a linguagem cinematográfica as teorias das artes dramáticas propostas e praticadas por Appia, percebemos o quanto as discussões referentes à ideia da *mise-en-scène* se encaixam perfeitamente ao que pretendemos explorar enquanto cinema. Pensar a construção da obra cinematográfica enquanto organismo vivo, que se conecta com seus outros elementos constituintes e que estes trabalham a favor de um corpo único, o filme, é um trabalho de domínio de linguagem, de exercício. Proposição e criação constantes que advém de todas as áreas e departamentos de criação. Sendo assim, ainda que a luz seja um único elemento entre tantos que compõem o trabalho do diretor de fotografia, pensá-la em suas mais diversas questões - físicas, técnicas, visuais ou poéticas - é parte fundamental para o diretor de fotografia, um artista propositor. Além de revelar os atores e o cenário, a luz - elemento vivo e ativo na cena - também faz visível o drama.

## REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. 3a ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*, Edição de Eugênia Vasques. Amadora, Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005

AUMONT, Jacques. *Cinema e Encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2006.

---

<sup>8</sup> “Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de "su manera". (ALMENDROS, 1990, p. 12

BROWN, Blain. *Motion Picture and Video Lighting*. Burlington, MA, Elsevier Science, 1996.

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem**. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” & Outras poéticas da luz. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOISELEUX, Jaques. **La luz en el cine**. Tradução: Carles Roche. Barcelona: Ed. Paidós Iberica, 2005.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos: luz, câmera e ação**. 2ª ed. — São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2010.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. — Salvador: EDUFBA, 2017.