

Trabalho de projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau Mestre em Ciências da Comunicação na especialização de Comunicação e Artes realizado sob a orientação científica da Doutora Cláudia Madeira.

Declaração

Declaro que este Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que este Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

aos meus pais, Francisco Jorge Elisbão Marinheiro e Maria José Silva Simplício

Marinheiro

Agradecimentos

Começo por apresentar o meu sincero agradecimento a todas as pessoas que, directa ou indirectamente, contribuíram para a concretização deste trabalho de projecto, estimulando-me tanto emocional como intelectualmente. Um trabalho de projecto de mestrado, apesar de individual, exige sempre a contribuição de diferentes pessoas que colaboram das mais diversas formas.

Deste modo, agradeço especialmente à professora Doutora Cláudia Madeira, orientadora deste trabalho de projecto. Agradeço por me ter dado a oportunidade de criar um projecto diferente, irreverente e especial. Acima de tudo, estou agradecido pelos conhecimentos que me transmitiu, pela sua leitura atenta, por todo o apoio dado e pela confiança que depositou em mim.

Agradeço igualmente aos meus pais e irmã pelo incentivo que me deram e por me terem ensinado que só se aprende verdadeiramente praticando e, ainda, aos meus amigos: ao meu grande amigo João Cruz, pelas sugestões e apoio que me deu, para que eu sempre fizesse o melhor trabalho, pelas “discussões” que tivemos quanto ao sentido deste projecto e por todas as críticas construtivas que fez. Ao Marco Caretas pela sua disponibilidade para me ajudar nas questões técnicas do projecto propriamente dito, ao Pedro Costa e ao José Rosendo pelo apoio técnico na concretização da instalação e, ainda, ao Marco Correia por todo o apoio prestado.

Gostaria também de agradecer aos docentes dos seminários do mestrado de Ciências da Comunicação na especialização de Comunicação e Artes, por estimularem o meu interesse pelas temáticas leccionadas, por toda a disponibilidade e pela oportunidade de crescimento académico e intelectual que me proporcionaram.

A todos, o meu sincero obrigado.

“[Certa vez, perguntando qual a definição de Luz]

A luz...é a sombra de Deus...”

Albert Einstein

Projecto “Darma”

Instalação e performance de luzes e sombras

Mário Luís Simplício Marinheiro

Resumo

O presente trabalho de projecto consiste na concepção e no desenvolvimento de um documento teórico, fundamentado e referenciado, justificando a componente prática, que é apresentada sob a forma de uma instalação artística, em contexto de *site-specific*, apresentada em espaço público.

O projecto “Darma” tem como objectivo criar uma interação de luzes e sombras com o espaço e o meio envolvente pretendendo, desta forma, que o próprio espectador possa intervir e tornar-se também ele um elemento constituinte da acção performativa.

Para a concretização deste projecto, contribuíram não só as variadas concepções cénicas e técnicas que fui adquirindo ao longo minha experiência profissional, o gosto e o prazer de trabalhar com criações de luzes em espectáculos, assim como referências várias que fui conhecendo, como por exemplo: o modo como os chineses apresentaram os primeiros teatros de sombras projectadas, as peças de teatro de *Adolphe Appia* e as de *Gordon Craig* ou ainda as marionetas de *Kantor*.

Palavras-Chave: luzes, sombras, arte, arte performativa, instalação arte, artes plásticas, espaço público.

Project "Dharma"

Installation and performance of lights and shadows

Abstract

This research project is the design and development of a theoretical document, reasoned and referenced, justifying the practical component, which is presented in the form of an art installation in the context of site-specific, presented in public space.

The "Dharma" aims to create an interplay of light and shadow with space and environment intending thereby, that the viewer himself can intervene and become a constituent he also in performative action.

For the realization of this project contributed not only the varied scenic designs and techniques that I acquired throughout my professional experience, the taste and pleasure of working with light creations in performances, as well as several references that I got to know as well as how the Chinese had the first theaters of projected shadows, the plays of Adolphe Appia and Gordon Craig or puppetry Kantor.

Keywords: lights, shadows, art, performance art, installation art, visuals arts, public space.

Índice

| | |
|---|----|
| Introdução..... | 11 |
| Capítulo I – A Luz e a sua contextualização histórica | |
| 1. Estudos da Luz | 14 |
| 1.1. Natureza da Luz | 14 |
| 1.2. Memórias – sinais e fragmentos materiais | 17 |
| 1.3 As Sombras..... | 19 |
| 1.4 O Mito | 22 |
| Capítulo II – A experiência estética e as definições morfológicas da obra de arte | |
| 2. Experiência, estética e arte na luz..... | 25 |
| 2.1. A função estética da luz na arte..... | 25 |
| 2.2. A obra de arte..... | 28 |
| Capítulo III – Projecto Prático | |
| 3. Projecto Darma e componentes estruturais..... | 32 |
| 4. Influências visuais, principais beneficiários e público-alvo..... | 35 |
| 5. Funcionamento técnico e modo de construção..... | 36 |
| 6. Movimento maquínico..... | 37 |
| 7. O espaço, lugar ou sítio | 38 |
| 8. Natureza na instalação Darma | 42 |
| Conclusão | 45 |
| Referências | 49 |
| Anexos | |
| Anexo A: Glossário | 53 |
| Anexo B: Imagens de Glossário..... | 55 |

Anexo C: Imagens do Projecto Darma 57

Introdução

“Olhar e interpretar o céu sempre foi um instinto primário do Homem sendo uma forma de se integrar no contexto do universo. A partir do momento em que estabeleceu relações entre a alternância do dia e da noite e o movimento dos céus, o fascínio pela astronomia desenvolveu-se, tentando perceber os movimentos regulares que aconteciam. As civilizações antigas, através da mitologia, construíram uma sabedoria acerca do céu que era muito mais avançada do que o mundo em que viviam. Durante milhares de anos, e em diversas culturas, a religião esteve intimamente ligada à astronomia formando um elo entre o céu e o homem, que foi expresso em diversos mitos, histórias, rituais, cerimónias, templos e lugares míticos.

A criação de mitos está entre as primeiras formas de a Humanidade tentar explicar algumas das questões mais profundas acerca da natureza e da origem do Universo. Na cosmogonia¹ de diversas culturas arcaicas, a dualidade primordial entre a vida e a morte sempre foi associada a duas ‘fontes’ de luz diferentes: o Sol e a Lua. Cada um exercia o seu poder sobre os diferentes domínios. Um controlava o dia e o outro a noite, no entanto, juntavam-se ciclicamente numa dança infinita”.¹

(Pedro Cabral e José Álvaro Correia, 2008, 15)

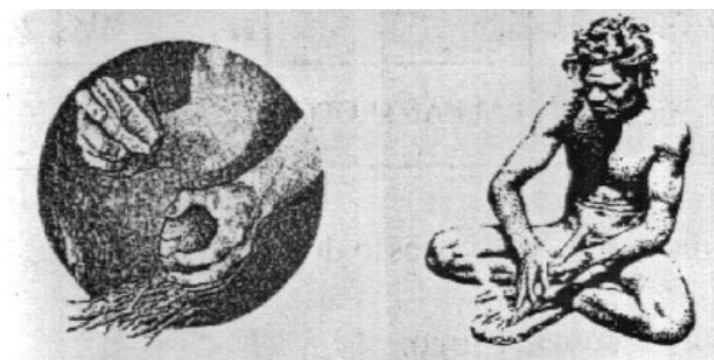


Fig. 1: A Descoberta do fogo²

¹ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos. *Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp.15.

² In http://www.fotolog.com/fah_69666/40392628/

O Homem desde sempre tentou aproximar-se da sua própria alma, adorando a luz do Sol e da Lua. Ao dominar o culto do fogo, acendendo fogueiras, deu-se início à vasta história da iluminação artificial. Ainda hoje, a luz é um símbolo de espiritualidade e misticismo³.

Deste modo, reflectir e trabalhar sobre a luz, fez-me pensar em criar algo que fosse material e palpável. Quis, desde início, que este projecto culminasse em obra acabada e não apenas no esboço que a originou. O pressuposto teórico vem dar conta do objectivo da obra, da sua criação e da sua inserção no mundo da arte conceptual, relacionando-a com as matérias leccionadas, estabelecendo um estudo de questão sobre os seus pontos mais pertinentes.

A instalação Darma começou por ser idealizada e concebida para a disciplina de Espaços Performativos. A concepção inicial consistia numa instalação de luzes e sombras alimentada pela ideia de *site-specific*, tendo em conta que tudo foi pensado e idealizado para o espaço comum de sala de aula. A vontade de dar continuidade a este exercício e torná-lo a base do trabalho de projecto final de mestrado, levou-me a repensar na sua exibição em novos espaços, de modo a manifestar a interacção das luzes e das sombras com o espaço acrescentando o público-alvo, tornando-o assim num elemento integrante do acto performativo.

Assim, nasce o projecto “Darma”: um objecto artístico, uma instalação artística, uma peça de arte plástica, proveniente de uma instalação arte, que é apresentada em modo performativo; uma ligação metamórfica de luzes e sombras com o meio circundante, exposto no espaço público.

³ Lionel Fischer in <http://lionel-fischer.blogspot.pt/2009/06/historia-da-iluminacao.html>

Capítulo I – A Luz e a sua contextualização histórica

1. Estudos da Luz

Para tornar este trabalho de projecto mais enriquecedor e atendendo a que este estudo implica, necessariamente, uma pesquisa a vários níveis científicos, surgiu a ideia de fazer uma reflexão sobre a luz e as sombras partindo de uma contextualização histórica, física e científica. Assim, fiz uma recolha de vários conceitos e formas de aplicação de luz ou formas de iluminação que acredito serem fundamentais para a percepção do projecto.

1.1. *Natureza da Luz*

Começo pela simples observação de que sem luz não vemos nada. Logo, sem luz, seja ela natural ou artificial, não somos capazes de captar de forma visível o que está à nossa volta.⁴ Ilustro com uma definição de *Camargo* que traduz o que é a luz e o que vemos:

“A luz é o que é: Luz. São raios luminosos que incidem na córnea, atingem a retina e transmitem informações aos foto-receptores que convertem a intensidade e a cor em impulsos nervosos que chegam ao cérebro e produzem a percepção da imagem.”⁵

(Ibidem, 2000, 56)

Perante os fenómenos luminosos que ocorrem diariamente, não é de admirar que o homem tenha manifestado desde muito cedo uma enorme curiosidade em saber a origem e a natureza da luz. Inicialmente, ele colocou-a entre as entidades sobrenaturais e, mais tarde, considerou-a um produto maravilhoso da natureza.

⁴ Andrés Araújo in <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000017/00001747.pdf>.

⁵ Roberto Gil Camargo, “Função Estética da Luz”. Sorocaba: Editora TCM-Comunicação, 2000, pp. 56

Na Pré-história, com a descoberta e o domínio do fogo, o homem tornou-se soberano perante o mundo animal e passou a poder controlar uma poderosa força da física. O fogo não serviu só para o auxílio alimentar e para o uso de protecção, mas também como uma poderosa e importante fonte de iluminação.⁶

Diversos autores procuraram definir o que é a luz: “os estudos de *Aristóteles* (384-322 a.C.) introduzem a ideia de que a luz é a actividade do que é transparente. *Empédocles* (490 – 435 a.C.) defendia que a luz era uma substância fluida, transmitida pelo sol e que por viajar tão depressa era impossível de ser vista. *Platão* (428/27 a.C. – 347 a.C.), por sua vez, defendia que os olhos emitiam um raio visual que tocava o objecto. Só depois é que o objecto era visto. Como se os olhos fossem uma lanterna. O filósofo árabe *Alhazen* (965-1039 a.C.) contrapôs que se tínhamos de fechar as pálpebras ou desviar os olhos quando olhávamos para o sol então era porque algo entrava e não porque algo saía, como pretendia *Platão*. *Isaac Newton*, entre 1670 e 1672, trabalhou incansavelmente em problemas relacionados com a origem da natureza da luz e, mais tarde, descobriu que a luz visível podia ser dividida em raios monocromáticos com direcções e cores diferentes, com o uso de um prisma. Ele defendia que a luz era composta por aquilo a que hoje chamamos de fotõesⁱⁱ e que podiam distinguir-se pela sua frequência”⁷. Anos mais tarde, esta “percepção” veio a ser confirmada com a descoberta dos raios infravermelhos e dos raios ultravioletas. Descobriu-se também que a luz é a parte visível do espectro electromagnéticoⁱⁱⁱ. Durante muito tempo pensou-se que a luz se propagava por ondas, ondas estas actualmente denominadas de ondas electromagnéticas. Estas chamadas ondas, são deslocamentos de partículas, conhecidas por “fotões”. Alguns anos depois, *James Clerk Maxwell* (1831-1879) deduziu, a partir de experiências de *Michael Faraday* (1791-1867) com electricidade e magnetismo, que a luz é uma onda electromagnética e que a sua velocidade de propagação no ar é cerca de 300 000 km/s.⁸

⁶ In <http://www.fc.unesp.br/~lavarda/procie/dez14/sandro/>

⁷ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos. *Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp.8.

⁸ In http://pt.wikipedia.org/wiki/Velocidade_da_luz

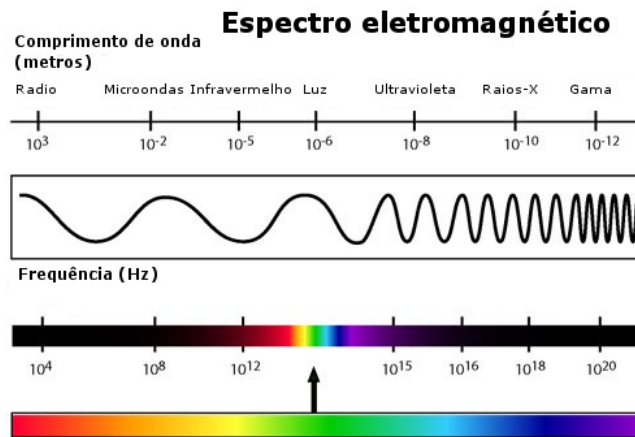


Fig. 2: Espectro electromagnético⁹

Hoje sabemos que a luz só se torna visível quando em contacto com a matéria, ou seja, com electrões. Um fotão mal se consegue deslocar sem embater contra alguma partícula sub-atómica, na qual se dispersa ou pela qual é absorvido e reemitido, provocando uma série de reacções que culminam na libertação e emissão do fotão em luz visível.¹⁰

O mundo existe enquanto é sentido e tocado na realidade mas, acima de tudo, através do olhar. A luminosidade das cores e a aparência das coisas é apenas o efeito produzido na retina por uma força energética conhecida por radiação ou espectro electromagnético. Aquilo que na verdade existe é a energia electromagnética. A luz, por sua vez, pode ser definida como uma criação dos órgãos de visão, nomeadamente olho-cérebro que, na captura de energia radiante emitida por um determinado intervalo de comprimentos de onda, a transforma em luz visível.¹¹

Neste cenário, o ser humano “vive a sombra” de uma luz “emprestada”, uma luz enviada pelo sol a milhões de quilómetros de distância, num universo obscuro. A luz natural é, então, o resultado dos raios solares que são directa ou indirectamente

⁹ In <http://sebentafq.blogspot.pt/2011/12/espectro-eletromagnetico.html>

¹⁰ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 16.

¹¹ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

reflectidos na atmosfera e assim transformam a luz do sol em luz difusa e luz reflectida.

Os estudos de *Mircea Eliade* introduzem a ideia de que “na nossa era de urbanismo e luz artificial, é difícil perceber a importância que o céu tinha para os nossos ancestrais. Já não é necessário olhar para o céu para perceber que horas são e em que altura do ano se está. Ao tornarmo-nos uma sociedade industrial, conseguimos tapar o céu, desvalorizando um dos componentes mais fortes da nossa história cultural...” (p. 15)¹².

E assim a luz quando “domesticada” converte-se num instrumento, que se transforma de luz causa em luz efeito, isto é: a luz passa de uma mera condição estética a ter uma verdadeira função - a de iluminar.

Para além dos atributos de “brilhante” e de “efeito” estético, ao longo do séc. XX, a luz torna-se num instrumento que possibilita a produção da fotografia - uma ferramenta fundamental na orientação de percursos, na caracterização de espaços e de ambientes, de sustento ou de objecto base das obras cinético-lumínicas, de ambientes psicadélicos e de ambientes multimédia. A luz funde-se com a arquitectura, com o design, com a escultura, com a pintura e com as performances nas obras de artistas. Deste modo é-nos permitido olhar para a luz de forma a que possamos controla-la no sentido de afectar directamente a realidade.¹³

A luz é algo que revela.

1.2. *Memórias - sinais e fragmentos materiais.*

A existência de luz ou a sua ausência, marcam profundamente a relação do homem com o meio ao longo da história. A descoberta do fogo foi determinante no desenvolvimento da capacidade do homem criar luz artificial, dando origem a um

¹² Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 15.

¹³ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

enorme conjunto de objectos de iluminação que vão desde as velas, ao archote, à lucerna romana^{iv} e ao candeeiro a petróleo, etc.

A luz natural, foi, no entanto, até ao aparecimento da luz eléctrica, determinante na iluminação interior dos espaços edificados. Assim, a luz deixou os seus sinais nas construções e artefactos produzidos pelo homem desde a pré-história até aos dias de hoje.

De acordo com Francisco Silva em *“Os vestígios da Luz”*, a intensidade e a forma com que a luz penetra na atmosfera terrestre é de uma intensidade e brilho sem igual. Exemplo disso é a forma como ela se introduz no interior dos espaços construídos e pela abertura de janelas. O valor e a especificidade de materiais como a pedra ou o vidro determinam que a iluminação natural interior estivesse principalmente associada aos espaços públicos ou monumentais.¹⁴

O simbolismo sagrado da luz influenciou a arquitectura religiosa na utilização de lanternins^v e rosáceas^{vi} que iluminam, de determinadas formas, o espaço sacralizado, enquanto que as velas associadas a estes espaços, ultrapassam a dimensão funcional, para adquirirem um carácter devocional na relação da luz com o divino.¹⁵

Outros fragmentos e vestígios materiais na relação da luz com a arquitectura, observam-se na forma como esta é reflectida nas paredes e nas fachadas, tanto pelas cores como pelas suas texturas.

A revolução industrial levou à criação de novos edifícios, onde a iluminação natural teve um papel decisivo, nomeadamente nos edifícios fabris que apresentavam grandes janelas resgadas ou sistemas de cobertura parcialmente transparentes.

Com o aparecimento da iluminação pública a gás, apareceu também uma nova era de objectos de iluminação, ao passo que a utilização da electricidade como energia de iluminação, é responsável pela maior quantidade e diversidade de artefactos destinados à produção e reprodução de luz.

¹⁴ Francisco Silva, *Luzboa: A arte da Luz em Lisboa*, Extra muros, Instituto Franco-Português, 2004, pp. 22.

¹⁵ Francisco Silva, *Luzboa: A arte da Luz em Lisboa*, Extra muros, Instituto Franco-Português, 2004, pp. 22.

A luz artificial, apesar da sua imaterialidade física, configura espaços, através do modo como os limita e lhes atribui carácter, para além do seu potencial na relação com o observador.

Na dualidade luz natural/artificial, interessa menos a fonte e mais o resultado. Seja em simultâneo, alternadas ou isoladas, ambas as fontes de luz estão sempre presentes na arquitectura. A luz natural é dinâmica, varia com o tempo, através da variação do dia para a noite, das estações do ano e chega mesmo a ser distinta em vários pontos do planeta. A luz artificial varia ainda consoante os conceitos específicos das mais variadas culturas. Temos o exemplo dos chineses, na cultura oriental, que utilizam a luz artificial para produzir sombras.

A luz solar é única e inimitável. A palavra luz remete sempre para a ideia de luz natural, uma vez que a luz artificial continua a ser vista como um mero instrumento de iluminação. Contudo, a luz natural tem a singularidade de não poder ser manipulada e comandada.

1.3. A luz e as Sombras

“(…) é apenas através da luz que se pode entrar na obscuridade.”¹⁶
(Lluís Hortalá, 2004: 168)

Desde sempre as sombras criaram imagens carregadas de simbolismo. São objectos de estudo, reflexão e de múltiplas interpretações. As sombras são regiões negras, provocadas pela ausência parcial da luz, contêm algo de inexistente, contudo é o nome que se dá quando existe falta de luz, provocada por um obstáculo à frente da fonte de luminosa¹⁷.

¹⁶ Mário Caeiro, *Luzboa: A arte da Luz em Lisboa*, Extra muros, Instituto Franco-Português, 2004, pp. 168.

¹⁷ In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sombra>

As sombras do dia-a-dia, as nossas sombras, são o resultado da luz reflectida ora pela atmosfera, ora pelo próprio solo da terra. Caso contrário seriam completamente negras.

Ao mesmo tempo em que a luz é “visão”, ela significa também, dentro desta percepção, a escuridão ou a ausência de luminosidade.¹⁸

Perceptivamente existem dois tipos de sombra – a sombra própria e a sombra projectada. A sombra própria é a parte integrante do objecto, é ela que cria a noção de volume e textura dos objectos. A sombra projectada é uma interferência de um objecto sobre outro. Um exemplo de sombra projectada é quando uma montanha tapa aos poucos uma aldeia no vale. As sombras projectadas obscurecem e tornam os objectos possuidores de uma força simbólica com qualidades muito próprias. Assim como as sombras próprias melhoram e definem a percepção dos objectos, as sombras projectadas ajudam a definir a percepção dos espaços.¹⁹

A imagem criada pela sombra é uma projecção invertida do objecto que bloqueia a passagem da luz, ou seja, é uma silhueta bidimensional que se apresenta de acordo com a posição exacta da luz. A sombra projectada numa superfície define-a como plana e horizontal ou talvez como curva e inclinada, definindo assim o espaço que rodeia o objecto. As sombras criam realmente espaço, definindo a diferença entre o horizontal e o vertical, por exemplo, e contribuem para a percepção de outros factores relevantes como a forma, o tamanho e a perspectiva.²⁰

“Mesmo em condições perceptivas muito favoráveis as sombras não são espontaneamente entendidas como um efeito da iluminação”²¹

¹⁸ Andrés Araújo in <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000017/00001747.pdf>.

¹⁹ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 12.

²⁰ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 12.

²¹ Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 12.

(Pedro Moreira Cabral e José Álvaro Correia, 2008: 12).

As suas formas instáveis e em constante mudança são um convite para o jogo imaginário e criativo, como um estímulo constante de fantasia. É por isso que as sombras estão frequentemente representadas nalgumas histórias fantásticas, sem revelar ou distorcer a realidade. As sombras possuem características únicas e, quando simplificadas, conseguem-se grandes feitos. Cito, uma vez mais, os chineses, que, desprovidos de altas tecnologias, conseguiam com grande eficácia passar a sua mensagem.

A verdadeira chave para criar a arte das sombras, não são as sombras em si, mas a luz e os objectos que bloqueiam a passagem da luz e que, eventualmente, se reúnem para criar uma imagem na escuridão.²²

Adolphe Appia e *Gordon Craig* foram dois dos principais revolucionários da luz e das sombras. *Appia* foi o primeiro a estudar verdadeiramente a arte da iluminação. Para ele, “a luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida.”²³ Opôs-se à estética realista e utilizou elementos expressivos, simbólicos e geométricos do teatro para criar sombras no espaço cénico de forma deliberada. Uniu a luz com a cenografia e com o performer, e tornou o espaço cénico num todo. Assim, a luz tornou-se um elemento de grande importância, pois através das sombras e dos volumes reais, alterou a visão do espectador sobre a dimensão do espaço.²⁴ Tal como *Appia*, *Craig*, opôs-se ao realismo e aproximou-se da estética simbolista. Revolucionou o espaço teatral, através da luz e das sombras das luzes criou profundidade e ambientes mais intimistas.

²² In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sombra>.

²³ Adolphe Appia, “A obra de arte viva”, Publicação desconhecida, 1921, Ed: Eugénia Vasques, Escola Superior de Cinema, 2002, p. 32.

²⁴ In <http://afonsopost.blogspot.pt/2009/10/luz-e-sombras-de-appia.html>.

1.4. O Mito

“A luz não é tanto algo que revela, como é ela mesma a revelação.”²⁵
(James Turrell)

A descoberta da luz promoveu diversos discursos no decorrer da história da Humanidade. Como vimos, muitas considerações lumínicas foram estabelecidas em escritos por diversos filósofos, religiosos e historiadores. Na Alegoria da caverna, Platão imaginou uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estendia a todo o comprimento dessa gruta. Estavam lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal forma que só lhes era dado permanecer no mesmo lugar e a olhar em frente; eram incapazes de voltar a cabeça por causa dos grilhões^{vii}; serviam-lhes de iluminação um fogo que se queimava ao longe, numa eminência, por detrás deles. Entre a fogueira e os prisioneiros existia um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, que separava os prisioneiros dos homens “robertos” (como Platão os chamava)(2001: 315), que transportavam toda a espécie de objecto: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor.²⁶ Para os prisioneiros, estas sombras bidimensionais eram a sua única realidade e a única coisa que tinham visto nas suas míseras vidas; estavam acostumados a pensar que a sua realidade apenas se resumia às sombras de pessoas e objectos. No entanto, um dos prisioneiros conseguiu libertar-se e, quando se viu no exterior da gruta, teve uma enorme dificuldade para se habituar à realidade, à luz do sol, às formas e às sombras verdadeiras do seu próprio corpo, pois estava encadeado com a luz natural do sol.²⁷

O mito é uma metáfora sobre a imposição do homem perante o mundo, relativamente à importância do conhecimento filosófico e à educação como forma de

²⁵ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

²⁶ Platão, “A república”, Livro VII, *A alegoria da caverna*, Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, 9, Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 315-359.

²⁷ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

superação da ignorância ou do desconhecimento, ou seja, é um ponto de viragem entre a passagem do senso comum, enquanto explicação da realidade, para o conhecimento filosófico, que é organizado, racional e sistemático. Para *Platão*, a realidade está no mundo das ideias – um mundo inteligível, real e verdadeiro – em oposição à crítica que faz à humanidade, que vive constantemente no seu “mundo à parte”, isto é, uma realidade muito própria e fechada – a ignorância.²⁸

Muita coisa mudou, a vida do homem contemporâneo mudou, e o factor fundamental nessa mudança e no processo de conhecimento do mundo físico foi a luz. Nesse universo repleto de sombras, a luz dá forma e sentido às entidades materiais e interrelaciona-as entre si. A luz cria e facilita a relação entre os espaços, torna perceptível o movimento e clarifica todos os fenómenos reais. A escuridão, a expressão escravizada dos prisioneiros dirigida para as sombras, fornecem ao homem uma visão deformada do mundo²⁹.

Platão utiliza a luz e a sombra para projectar a ideia de educação. A educação “funcionava” como uma espécie de “órgão” que utilizava a visão para encontrar a posição correcta para encarar a realidade (p. 21).³⁰ Para ele, a luz era a verdade, o conhecimento puro, o bem essencial, enquanto que a sombra era a destruição e a mentira, o mal e a ignorância. O fogo foi, para a construção lógica platónica, a base da consciência positiva e do engano³¹.

A luz invade e trespassa a realidade exterior definindo os contornos, tornando perceptíveis os espaços e os objectos com os quais as pessoas entram em contacto. O projecto “Darma” vive dessa entidade que pode ser justificada como aparentemente imaterial, define-se com ela e não só como realidade e razão, mas também como um “jogo” interminável de significados, sensações e conteúdos.

²⁸ In http://pt.wikipedia.org/wiki/Mito_da_caverna

²⁹ Paulo Marcos Mottos Bernabé, “A luz como directriz de projecto”, 2007, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

³⁰ Platão, “A républica”, Livro VII, *A alegoria da caverna*, Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, 9, Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 315-359.

³¹ Paulo Marcos Mottos Bernabé, “A luz como directriz de projecto”, 2007, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

Capítulo II – A experiência estética e as definições morfológicas da obra de arte

2. A Experiência, a estética e a arte no universo da luz

A admiração do belo e a beleza como qualificação de arte, têm sido objecto de estudo ao longo de toda a história das artes e da filosofia. A estética enquanto disciplina filosófica, emergiu na Grécia antiga, como uma reflexão sobre as manifestações do belo natural e do belo artístico. O surgimento desta reflexão intrínseca da vida cultural das cidades gregas, veio assim permitir atribuir uma fundamental importância aos espaços públicos e ao livre debate de ideias.³²

A modernidade pretende definir a expressão estética como experiência desmistificada do mundo, autónoma em relação à tradição, e fundamenta-la numa modalidade performativa de racionalidade.

Assim, ao nível estético, a luz é crucial na valorização das qualidades das obras artísticas, isto é, ela permite avaliar as suas potencialidades e características de modo a clarificar aquilo que, por bem, deve ser visto a olho nú.

2.1. *A função estética da luz na arte*

O principal estímulo perceptivo, que serve de alimento para o corpo e um dos elementos mais expressivos da linguagem visual é a luz. Neste sentido, a luz relaciona-se com a arte numa reflexão psicológica, que pode focar-se em diferentes níveis, desde o perceptivo ao simbólico, passando pelo psicofisiológico.

A utilização estética da luz reflete-se, então, na possibilidade de torná-la num meio perceptivo sensível, ou seja, passível de ser materializado como um instrumento expressivo no mundo das artes. Neste sentido, a luz pode assumir duas fisionomias: funcionar como uma linguagem artística e escrita fundamental da arte – em que ela assume na qualidade de arte, um instrumento de comunicação; e pode funcionar como uma própria criação artística, um elo de ligação entre a criação/ obra/ criador e o espaço/ espectador - em que existe uma boa comunicação, um sistema comunicativo

³² In <http://afilosofia.no.sapo.pt/histestetica.htm>

“luminoso”. Destas fisionomias liberta-se uma enorme quantidade de sensações, vibrações e pensamentos que compõem a particular dimensão da arte.

Criar espaços emotivos e interactivos é uma particularidade da intenção da luz natural que é mais óbvio nas artes da pintura, do teatro e do cinema. Na pintura, a luz é o elemento fundamental para classificar a obra, seja pelos seus conteúdos ou pela atenuação dos contrastes. É o elemento espacial, concreto e crucial na revelação dos valores cromáticos e nas tonalidades das obras. Até ao renascimento, a luz era essencialmente usada como um meio de modelar o volume e não enquanto efeito de iluminação; os objectos por si só já são luminosos e as sombras aplicadas servem para sugerir rotundidade. Na arte religiosa, as auréolas, os fundos dourados, as línguas de fogo, surgem aos olhos como atributos resplandecentes, reproduções simbólicas da luz divina e não como o reflexo de uma fonte luminosa. Ou seja, a luz é essencialmente percebida como uma particularidade dos objectos, uma propriedade que lhes é intrínseca e não como um resultado da iluminação.

Nas artes cénicas, a luz artificial tem sido, desde os tempos antigos, um dos principais meios de manipular a atenção do observador e de afectá-lo emocionalmente.

No teatro e no cinema, a luz é vista como um dos elementos principais e é utilizada para intensificar a acção dramática e para melhorar e modificar a relação dos actores com o espaço e assim constituir uma melhor acção performativa. A luz no cinema contribui para criar a impressão de realidade e para construir sentido.³³ O cinema “escreve-se” com luz, nele são criados ambientes e atmosferas que transformam as relações dos objectos com as pessoas.

No teatro, a luz não procura apenas iluminar as coisas mas, também, revelar a mais íntima natureza das coisas, o seu valor expressivo e a sua capacidade comunicativa, transformando-o, assim, numa performance mais completa, com mais intensidade dramática e profundidade cénica.

³³ In

http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/Pesquisa/as_cores_e_a_luz_no_cinema.pdf

Os primeiros teatros foram criados na Grécia Antiga, nos séculos XVI e XVII. Eram teatros de rua e tinham a finalidade de homenagear os deuses e entreter o povo. Os anfiteatros construídos nesta altura foram pensados e elaborados de forma a aproveitar a luz natural do sol³⁴, nascendo a leste e pondo-se a oeste, sempre às costas do público iluminando a cena.³⁵

Com a necessidade de conceber espectáculos teatrais nocturnos, os responsáveis pela luz começaram a desenvolver outras formas de iluminação – inicialmente compostas por pedaços de madeira envolvidos em piche^{viii} e, mais tarde, surgiram as tochas. No renascimento, a iluminação cénica era feita por velas e candelabros. Mais tarde, por volta do ano de 1780, começaram a utilizar as lamparinas como forma de iluminação teatral.

Na arte dos espectáculos, é certo que a luz artificial veio possibilitar criações mais dinâmicas e tridimensionais. A iluminação veio possibilitar a criação de novas estéticas como, por exemplo, a do naturalismo e a do simbolismo cénico.

Como nas outras formas de arte, a luz também é um elemento essencial na concepção fotográfica, não só na concretização do processo mas também na criação de texturas, climas e volumes.

A fotografia é uma ciência-arte que mistura sincronamente noções de Física e Química, com elementos naturais, de expressão plástica, e concepções de linguagem criativa, que sem a presença da luz seriam completamente inconcretizáveis. A luz tornou-se para o fotógrafo uma ferramenta indispensável, seja ao nível do fenómeno óptico, da visão, como ao nível do processo químico de registo da imagem. A luz é para o fotógrafo algo de determinante para a plasticidade da sua imagem, logo, sem luz não há imagem. A fotografia em termos filosóficos pode ser descrita como uma “escrita com luz”.³⁶

³⁴ In http://pt.wikipedia.org/wiki/História_do_teatro

³⁵ In <http://spescoladeteatro.org.br/cadernos-de-luz/a-luz-natural-e-o-teatro.pdf>

³⁶ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

2.2. A obra de arte

“Muito do que excita a nossa imaginação, ou a nossa vontade de conhecer, começa por se manifestar na incongruência obstinada de um pequeno ‘qualquer coisa’ que não conseguimos integrar no que pensamos saber: e muito do que assim nos excita é, de facto, o que mais drasticamente coloca em questão o que já sabemos.”³⁷

(Pedro Miguel Frade, 1990)

O termo “obra de arte” pode ser definido como uma criação humana com objetivo simbólico, belo ou de representação de um conceito determinado. São exemplos de obras de arte pinturas, esculturas, poemas, arquitectura, filmes, música, artefacto decorativo e novos movimentos de se fazer arte. Uma obra de arte distingue-se de um objecto comum. O objecto comum possui, essencialmente, uma função prática e útil na sociedade e é produzido em série por indústrias. Contudo, existem obras de arte que também podem apresentar uma utilidade prática.³⁸ Assim, o que é considerado obra de arte depende inteiramente do contexto histórico e cultural a que esta submetido e do próprio significado que a arte tem.

Segundo *Arthur Danto*, apenas são consideradas como obras de arte, aquelas que uma espécie de mundo da arte (instituições, museus, galerias) as considere como arte, ou seja, para que uma obra seja considerada como obra integrante na arte tem de ser submetida a esta espécie de aprovação por parte destas entidades supostamente reguladoras.³⁹

Schlesinger define a obra de arte como sendo: “um artefacto que, em condições padronizadas, proporciona aos seus receptores uma experiência estética”

³⁷ Pedro Miguel Frade, “A obra e os seus infimos”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 12-13 “A experiência estética”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1990, pp. 67-76.

³⁸ Stephen Farthing e Richard Cork, “Tudo Sobre Arte: os movimentos e as artes mais importantes de todos os tempos”, Sextante/ Gmt, 2010.

³⁹ Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The journal of Philosophy*, 61, 1964, pp.571-584, in “A Encenação da Arte”, Fernanda Maio, Textiverso, 2011, pp.43.

(p. 175).⁴⁰ Penso que, o que o autor quererá dizer com esta afirmação é que aquilo que torna “algo” numa peça de arte, não são necessariamente as propriedades e qualidades intrínsecas do objecto. Para ser considerada obra de arte, determinado objecto tem de estabelecer a relação apropriada com o receptor.⁴¹

É certo que toda a arte é uma forma de comunicação, transmite uma ideia, uma opinião, um estado de espírito, uma reflexão, um pensamento, um momento, uma vivência, etc., e esta forma de comunicação pode ser de carácter verbal ou não-verbal.

“Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as categorias desdobrando o seu universo onírico com essências carnis, com semelhanças eficazes, com significações mudas.”⁴²

(*Merleau-Ponty*, 1964: 35)

Merleau-Ponty caracteriza a arte, mais especificamente a pintura como um “pensamento mudo”. *Martin Heidegger*, por seu lado, escreve que: “toda a gente conhece obras de arte. [...] As obras estão tão naturalmente presentes como as coisas. Todas as obras têm este carácter de coisa. [...] O carácter de coisa é tão inabalável na obra de arte que se deve então dizer que: o monumento está na pedra, a escultura de madeira está na madeira, o quadro esta na cor, a obra de linguagem está no som articulado, a obra musical está na sonoridade. Mas, para *Merleau-ponty*, a obra de arte já não está na obra (como produto), mas no “sentir”.⁴³

⁴⁰ George Schlesinger, "Aesthetic Experience and the Definition of Art", in *British Journal of Aesthetics* 19, 1979, pp. 167-175, organização de Patricia Werhane, in *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs, N. J., 1984.

⁴¹ Douglas J. Dempster in http://criticanarede.com/est_dempster.html.

⁴² Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 35, citado OE.

⁴³ Eliane Escoubas, “A obra de arte como comunicação não-verbal”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º17-18 “O não-verbal em questão”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 55-60.

A arte é subjectiva e interpreta-la é um feito de grande sensibilidade. A arte é uma actividade humana ou uma manifestação, pode ser efémera e sua definição parte do estímulo de cada um. Muitos autores defendem a sua posição, mas nem todos chegam a mesma conclusão. A arte difere de obra para obra, de estilo para estilo e de cultura para cultura. Em virtude do que foi mencionado, a definição de arte não é mais do que uma definição cultural, variável e, julgo até, sem significado constante.

Capítulo III - Proyecto Prático

3. Projecto Darma e componentes estruturais

Este trabalho de projecto nasce do interesse pessoal pelas áreas da arte performativa^{ix} e da instalação artística^x aliada às luzes e às sombras como elementos unificadores e criadores de espaço e movimento no contexto do espaço público e do *site-especific*^{xi}. É uma união entre a minha formação profissional ao nível da iluminação cénica em espetáculos, musicais e teatrais, e o Mestrado de Ciências da Comunicação na especialização de Comunicação e Artes.

A ideia de criar uma instalação artística e de a exibir no espaço público, teve por objectivo explorar um outro lado da luz como forma de criação de um campo perceptivo, de sensações, de um discurso interpretativo e, de certo modo, um espaço unificador de características ambíguas.

A instalação foi idealizada, pensada e criada por minha autoria. É um mecanismo construído artesanalmente, assente numa estrutura giratória composta por “marionetes”, assente num sistema motorizado comandado manualmente, fixado num “pé” de madeira. Alimentando esta estrutura, encontram-se três projectores de luz, também eles concebidos artesanalmente (ver fotos em anexo). Para ilustrar esta reflexão, podemos comparar a minha fonte de energia ao sol e o mecanismo giratório ao movimento de translação do planeta terra.

O título “Darma” foi escolhido pelo significado científico de “Lei Natural” e de “realidade”, que pode ser entendido como a “luz”, o “percurso” para terminar com o sofrimento humano como foi abordado no mito da alegoria da caverna de *Platão*, em que a luz é o caminho a seguir para alcançar a verdadeira liberdade para aqueles prisioneiros. Todavia, a melhor forma de entender o seu significado espiritual e filosófico é entendê-lo como sendo “o caminho para a verdade superior”,⁴⁴ ou seja, um caminhar para a verdadeira luz^{xii}. Deste modo, surgiu a necessidade de associar o projecto em torno do mito, “A alegoria da caverna” de *Platão* pelo carácter enriquecedor sobre as questões do educação, da realidade e da razão porque, consciente ou inconscientemente, educamo-nos pensando e fazendo.

⁴⁴ In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Darma>

“Entre o Céu e a Terra assistimos ao espectáculo do mundo.”⁴⁵

(Carlos Drummond de Andrade, 2004: 146)

As “marionetes” apresentadas na instalação inspiram-se no mito – o *Mito da Alegoria da caverna* de Platão – são mãos concebidas com luvas de látex e fita cola que simbolizam as mãos dos prisioneiros da caverna, como se tivesse a pedir perdão ou a sua própria liberdade.



Fig. 3: “Marionetes” inspirado no mito da alegoria da caverna.

O projecto “darma”, por ter também como objectivo uma reflexão sobre o fenómeno em si e enquanto tema filosófico-cultural, pretende conduzir os fenómenos da luz e da sua percepção a possuírem um papel estruturante e excepcional no seio de acções com centros de interesse mais diversificados. Na verdade, a luz, como nunca, oferece-se como fértil no campo da descoberta, da investigação e da realização projectual.

No entanto, esta Luz que se pensa e inclui um conjunto de decisões projectuais, é um acontecimento que tanto ocorre à escala íntima e pessoal, muitas vezes como

⁴⁵ Mário Caeiro, *Luzboa: A arte da Luz em Lisboa*, Extra muros, Instituto Franco-Português, 2004, pp. 146.

experiência-limite de carácter óptico, como se torna num evento urbano, transfigurador do quotidiano das pessoas, revelador do território. E, em ambos os casos, confirma-se que a luz, pela sua “imaterialidade”, pela sua magia, ultrapassa a condição de matéria e de meio, para expressar uma essência inexplicável de profundo impacto psicológico. A luz aproxima e transforma.

No que diz respeito à instalação propriamente dita, a criação estética é, por isso, um acto de criação que é determinada desde a sua origem como uma unidade precisa e integrada de sentido, ao passo que a criação técnica é a criação e a concepção que se constitui, ao longo de um processo de concretização, como uma unidade de tomada de decisões.

O objecto artístico retira a sua natureza sintetizada e contrapõem-se, deste modo, em função da sua relação com a experiência de vida. O ser da arte, como aliás o ser vivo, é um modo integrado que foge à análise e à discriminação das suas partes.

O presente projecto recai sobre os mecanismos de percepção, de modo a manifestar a interação das luzes e das sombras. Mais do que a consciência de um novo mecanismo arquitectónico, o que também se adquire neste projecto é a noção de que a luz artificial tem uma maleabilidade própria, ao contrário da luz natural, que nunca se consegue controlar verdadeiramente, ela evolui temporalmente e valoriza esse princípio, o qual age sobre o espaço e o próprio meio.

O choque entre a proximidade e a distância, o limite e a ausência de limites, são produzidos na sucessão de imagens criadas pelas metamorfoses de sombras.

Poderei dizer, portanto, que esta instalação é uma obra artística e, nesse sentido, uma individualidade singular. Uma alternativa individual de lidar com a luminosidade, com os objectos, o espaço, as formas e o som, ou seja, uma cristalização do objecto.

Este projecto artístico (instalação e performance) torna-se, assim, estruturante da Arte como um acontecimento de comunicação. É um território de experimentação colectiva, de debate, em multi-fusão de públicos tal como acrescenta *Roselee Goldberg*:

“A performance permite comunicar directamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.”⁴⁶

4. Influências visuais, principais beneficiários e público-alvo

À medida que aumentam a complexidade das relações e das referências, cresce o número de decisões que precisam ser tomadas. Cada vez mais, os recursos disponíveis para análise referem-se a conhecimentos específicos que intervêm cada qual com um determinado peso e são dependentes do livre arbítrio de quem os concretiza. Esta circunstância confere um carácter subjectivo às decisões tomadas, justificando assim, o facto de não haver dois projectos iguais com a mesma diretriz e com o mesmo sentido. Por mais idênticos que possam ser os métodos e os parâmetros adoptados, as soluções e sínteses operadas são actos pessoais reflectidos na valorização de algumas premissas em detrimento de outras.⁴⁷

As mais variadas concepções cénicas e técnicas adquiridas pela minha experiência profissional, o gosto e o prazer de trabalhar com criações de luzes em espectáculos, o modo como os chineses apresentaram os seus primeiros teatros utilizando a luz e marionetes, criando sombras projectadas contando uma história, as primeiras peças de teatro ocidental de *Adolphe Appia* e as de *Gordon Craig*, que usavam as sombras de forma deliberada para dar mais concepção cénica e dramaturgia às peças, de certo modo eles criavam espaço num espaço cénico, e *Kantor* que, nas suas peças, utilizava marionetas em vez de figurinos pois considerava que os teatros deveriam ser com marionetas e não com actores vivos, remetendo ao teatro mudo, foram áreas onde me inspirei para a criação desta instalação artística, de certo modo complexa, que questiona a percepção da relação do objecto com o espaço.

Admitindo que esta instalação é uma peça de arte conceptual, única, individual e que se adapta a diferentes contextos (espaciais), podem ser aprovados como

⁴⁶ Roselee Goldberg, “A arte da performance: Do futuro ao presente”, Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 8.

⁴⁷ In <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>

possíveis beneficiários, galerias de arte, instituições de arte e museus. Este projecto pode ser facilmente inserido em qualquer espaço-público, e deste modo, apreciadores de arte, críticos de arte, professores e transeuntes, são também apontados como possíveis públicos-alvo.

Assim, o objectivo foi atingir o público que se deslocasse ao local por mim escolhido para exibir a instalação. Escolhi o átrio da Biblioteca Municipal de Sesimbra, por ser um local público, de fácil acesso, que é frequentado diariamente por todas as classes etárias e por ser um local escurecido que proporciona a aparição das sombras das mãos projectas na parede.

5. Funcionamento técnico e modo de construção

O projecto “Darma” é portador de um motor monofásico^{xiii} de sistema simples, alimentado por uma única fase de corrente alternada. Este motor pertencia a uma antiga máquina de costura. Foi adaptado e transformado de modo a permitir dar movimento à instalação.

A velocidade de rotação era controlada por uma pedaleira com uma mola bastante forte que impossibilitava o controlo delicado de rotação do sistema. Deste modo, a pedaleira foi substituída por um transístor manual de fácil controlo, que poderia ser manuseado com mais precisão. Assim a união dos meios tornou-se mais precisa.

Assentes em cima de uma mesa de apoio, estão três projectores de luz, criados artesanalmente. Inicialmente eram simples latas de tinta, que foram cortadas, furadas, pintadas e aos quais foram aplicados casquilhos, lâmpadas, cablagem e fichas. Neles foi adaptada uma base em madeira para que pudessem ficar estáveis e assim proporcionar um fácil manuseamento ora na vertical ora na horizontal. Estes projectores fazem ligação directa numa tomada de corrente doméstica normal de 220w.



Fig. 4: Projector protótipo

6. Movimentos Maquínicos

O ruído da máquina foi incorporado nas performances, geralmente como som de fundo. Contudo, assim como o manifesto *A arte dos ruídos* de *Luigi Russolo* (1913) propunha meios para mecanizar a música, o da *Declamação dinâmica e sinóptica* de *Fillipo Marinetti* (1909) formulava regras para acções corporais baseadas nos movimentos staccato^{xiv} das máquinas.⁴⁸

Dado o exposto, também no projecto *Darma* existem dois sons maquínicos, um pertencente ao som do ruído sinteticamente reproduzido como som de fundo – como que, para recriar os sons e ecos que se podia fazer sentir no interior da gruta na *Alegoria da caverna* (p.318)⁴⁹ – outro articulado geometricamente pelo objecto conceptualmente desenhado para ser movido como se de uma máquina se tratasse. Este instrumento aboliu os gestos corporais e utilizou a maquinaria para fazer performativamente esse processo.

⁴⁸ Roselee Goldberg, “A arte da performance: Do futuro ao presente”, Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 26.

⁴⁹ Platão, “A républica”, Livro VII, *A alegoria da caverna*, Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, 9, Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 318.

Geralmente, as performances eram ensaiadas para assegurar a exactidão mecânica dos movimentos⁵⁰ corporais do performer. Todavia, em 1908 *Gordon Craig* aboliu a acção do performer. *Craig* sugeria a substituição do performer por uma *Übermarionette*, mas na verdade nunca aplicou essa teoria às suas produções.⁵¹

Neste projecto específico, a acção do performer é substituída por um conjunto de elementos que formam um todo mecânico que é, sistematicamente, reproduzido com variações cíclicas, de maior ou menos repetitividade, causadas pelo manuseamento do controlador de velocidade (alusivo na imagem que se segue).

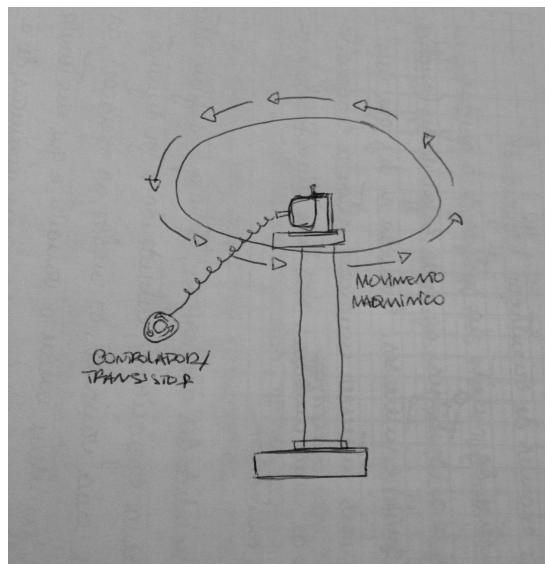


Fig. 5: Desenho esboçado do movimento maquínico da instalação.

7. O espaço, o lugar, o sítio

Utilizar a luz como base não implica desconsiderar outros parâmetros fundamentais ao desenvolvimento do projecto como, por exemplo, alguns aspectos importantes ligados ao local e à sua localização, às necessidades programáticas de disponibilidade do espaço, aos sistemas de construção e a todos os elementos que

⁵⁰ Roselee Goldberg, "A arte da performance: Do futuro ao presente", Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 27.

⁵¹ Roselee Goldberg, "A arte da performance: Do futuro ao presente", Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 27.

proporcionam uma adaptação ao espaço. Instrumentalizar a luz natural, implica sim, tornar esse elemento num “impulso” de propostas, tendo em conta todas as condicionantes que estão directamente relacionadas com o tema em concreto, como por exemplo, as características luminosas do sítio, do lugar, as características da envolvente – cores, texturas, ambiência, excesso de luz e ausência de sombras, etc. De modo a que a radiância luminosa provocada pela instalação possa ser obrigatoriamente manipulada de modo a tornar-se assim num verdadeiro e único material construtivo que naquele exacto momento reconfigura o volume e o espaço do mesmo, ficando assim imaterial e efémero, relacionando-se física e psicologicamente com quem os irá “usufruir”.

Muitas das relações que são percebidas da experiência com a luz são universais, são imagens vivenciadas que a humanidade compartilha. Alguns significados são culturais - são assimilados por rituais ou atitudes perante a vida, outros são pessoais – associados a eventos específicos vividos.

“O lugar, é a raiz arcaica, profunda. O meio ‘natural’.”⁵²

(*Anne Cauquelin*, 2005: 107)

Assim, procurou-se que o espaço escolhido e os seus elementos constituintes fossem interpretados não apenas como resposta às funções por ele desempenhadas, mas também como um espaço ambiental servido de luz, ar, calor e som, que seja personalizado, “vivo” e acolhedor.

Quando escolhi este espaço, tentei que fosse um espaço comum, livre e democrático, sem qualquer ideologia política e que fosse um espaço de palavra – onde cada espectador fosse livre de argumentar sobre a sua reacção a exibição da instalação. Não se pretendia que fosse um espaço de controlo, embora situado no enquadramento constitucional, sendo uma biblioteca pública, este espaço é muito

⁵² Anne Cauquelin, *Curadoria do Local: Algumas abordagens da prática e da crítica*. Trad. Gabriela Vaz-Pinheiro, ArtInSite, Transforma AC., 2005.

importante porque é, acima de tudo, um espaço de mediação, originalmente “universal”, que suporta uma actividade multifacetada, artística e cultural.

Dominique Wolton enfatiza a ideia de um novo espaço público no artigo: “As contradições do espaço público mediatizado” (1995) dizendo que “a evolução da democracia modificou o espaço público no sentido de um alargamento, que resultou, de forma conjugada, da democratização e do papel cada vez maior desempenhado pelos média. É por isso que o espaço público contemporâneo pode ser designado por ‘espaço público mediatizado’, no sentido em que é funcional e normativamente indissociável do papel dos média” (pp. 168-188).⁵³ Com as mudanças demográficas, tornou-se possível que os media tivessem um papel mais activo no seio do espaço público, de modo a que este espaço pudesse ser mais interventivo e “livre”, um espaço de opinião. Margarida Veiga vê “o conceito de arte pública passar a designação de arte no espaço público reflectindo uma verdadeira alteração no seu significado, que consiste não na decoração dos espaços urbanos com obras de arte, mas numa efectiva intervenção no espaço público, político, simbólico e discursivo” (2005: 66).⁵⁴ A arte é importante para o espaço público e, uma vez que o espaço Público é um lugar comum, sou da opinião que este deve adoptar uma política mais aberta aos cidadãos de modo a que eles possam contribuir para o seu melhoramento e que possam, acima de tudo, ter um sentimento de bem-estar.

Passo a citar um excerto de *Patrícia Brown*, no livro “Curadoria do Local”, intitulado por: “Criando Lugares – O papel da arte no desenvolvimento da cidade”, onde a autora questiona “porque é a arte importante?”, que ilustra bem esta minha ideia:

“As razões são várias, incluindo criar um ambiente de qualidade em termos de elevar o padrão de vida, oferecendo e acrescentando algo mais a um lugar. Falo de contribuir

⁵³ Dominique Wolton, “As contradições do espaço público mediatizado”, *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 21-22 “Comunicação e Política”, organização de Mário Mesquita, Lisboa: Edições Cosmos, 1995, pp.167-188.

⁵⁴ Margarida Veiga, “A Deslocação da Imagem”, in *Marte: “O ‘Novo’ na Arte de Hoje”*, n.º 1, Março 2005, pp. 62-69.

para que a qualidade da experiência da cidade e a qualidade de vida sejam convidativas, e frequentemente, e isto é importante, de forma subliminar: as pessoas não sabem exactamente porque se sentem bem num lugar, mas simplesmente sentem.”⁵⁵

(Ibidem, 2005: 36)

Este espaço está inteiramente ligado com a noção de novo espaço público e de política de mediação. Segundo refere José Bragança de Miranda no artigo: “Espaço público e Política de mediação” (1995), “o novo espaço de mediação moderno acabou circunscrito a um espaço de representação dos interesses particulares da ‘sociedade civil’, de modo a permitir, positivamente, a universalização dos interesses particulares e negativamente, a salvaguarda dos direitos individuais, das minorias, etc., limitando por aí o poder de Estado. [...] Correspondendo a um momento de universalização inevitável, o resultado acabou por ser a integração do espaço público, enquanto modelo de mediação, no ‘espaço público’ dominado pelo Estado, que se apresenta assim como um ‘centro’ de controlo que não deixa de afectar a chamada sociedade civil.”⁵⁶

Este trabalho, na minha opinião, serve também para dar ênfase e valor às coisas, nomeadamente às obras artísticas, ou seja, tive a oportunidade de conceber um projecto diferente, criando um novo espaço-luz, com variadas soluções, caracterizadas por momentos de luz cheios e vazios, relações de claro e escuro, densidades e transparências, de modo a valorizar também a mutabilidade do lugar. Pretende-se que a luz deixe de ser neutra e que abra ou feche os ambientes metamórficos à penetração visual, expandindo ou reprimindo os volumes, permitindo a experiência visual do objecto performativo e arquitectónico.

⁵⁵ Patricia Brown, *Curadoria do Local: Algumas abordagens da prática e da crítica*. Trad. Gabriela Vaz-Pinheiro, ArtInSite, Transforma AC., 2005.

⁵⁶ José Bragança de Miranda, “Espaço Público, política e mediação”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 21-22 “Comunicação e Política”, organização de Mário Mesquita, Lisboa: Edições Cosmos, 1995, pp. 129-148.

8. Natureza^{xv} na instalação Dharma

O termo performance é bastante amplo e muito utilizado em inúmeros campos. Portanto, aqui, o termo performance refere-se a uma linguagem artística:

“ A Performance ou Performance art, expressão que poderia ser traduzida por ‘Teatro das artes visuais’, surgiu nos anos sessenta (...). A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. (...) Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada”⁵⁷.

(Pavis, 1999: 284)

A arte performativa caracteriza-se pela fusão de expressões como o teatro, a dança, o cinema, a música, e as artes plásticas. Ela está também ligada a outras formas de expressão como, por exemplo, o *happening*^{58 xvi}, que tem como objectivo interagir directamente com o público.

O acto artístico da performance pode acontecer em qualquer lugar, local ou ambiente e por qualquer período de tempo. A única vida da performance dá-se no presente. Peggy Phelan no artigo: “A ontologia da performance” (1997), ilustra a ideia de que “a performance acontece num tempo que nunca mais será repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a performance como ‘diferente’ ”⁵⁹.

⁵⁷ Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 284.

⁵⁸ In

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647

⁵⁹ Peggy Phelan, “A ontologia da performance: representação sem reprodução”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 24 “Dramas”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, pp. 171-192.

O acto performativo da instalação é um acto efémero, acontece num presente e, apesar de poder ser repetido inúmeras vezes, a sua performance não se repete porque o local é diferente, porque os intervenientes são diferentes. Na minha opinião, a reprodução é um modo de valorização do acto artístico e de preservar na memória. Passo a transcrever um excerto de *Roselee Goldberg* no livro “A arte da performance” que sustenta esta minha reflexão:

“A performance pode consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou ser repetida diversas vezes, seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea ou de longos ensaios.”⁶⁰

A interacção que é apresentada entre o objecto e o espectador e o espectador e o objecto é, na sua essência, uma interacção performativa resistente às pretensões de validação e de verdade, sendo susceptível à reprodução.

“A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa a qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital. (...)”⁶¹

(*Peggy Phelan*, 1997, 171-192)

O projecto *Darma* valoriza as relações entre os diferentes objectos performativos e os espectadores, formando um todo entre as suas interacções e as diferentes formas de arte^{xvii}. Este projecto, em termos performativos, possibilita que

⁶⁰ Roselee Goldberg, “A arte da performance: Do futuro ao presente”, Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 9.

⁶¹ Peggy Phelan, “A ontologia da performance: representação sem reprodução”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 24 “Dramas”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, pp. 171-192.

os espectadores possam dirigir a sua atenção para todas as acções e objectos da instalação e não apenas como uma acção singular.

Passo a citar um excerto de *Erika Fisher Lichte*, intitulado de: “Performance e Cultura Performativa” (1998), relativo a uma performance de *John Cage* intitulada por “acontecimento sem titulo”, que ilustra bem esta minha ideia:

“A ‘união das artes’, a transgressão das fronteiras ou a dissolução dos limites que separam uma arte de outra, foi aqui alcançada porque todas foram realizadas de um modo performativo. Assim, a função performativa da instalação foi posta em primeiro plano, fosse por reduzir radicalmente a função referencial (na inter-relação das acções individuais) ou por se sublinhar enfaticamente a função performativa (pela distribuição das acções)”.⁶²

Portanto, acrescento que, tal como o “acontecimento sem titulo”, o projecto Darma procura integrar-se no acto performativo, uma vez que este é uma acção constituinte da cultura.

⁶² Erika Fisher Lichte, “Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 24 “Dramas”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, Janeiro de 1998, pp. 143-169.

Conclusão

A arte conceptual surgiu como um movimento vanguardista no fim da década de 60. Obras como “Fontaine” (1917) de *Marcel Duchamp*, serviram de suporte a este novo movimento artístico que defende a superioridade das ideias vinculadas pela obra de arte, deixando os meios usados para a sua criação para segundo plano. O artista *Sol LeWitt*, em 1967, definiu que a ideia ou conceito era o aspecto mais importante da obra, ou seja, que todo o planeamento e decisões são tomadas antes da execução da obra. “A ideia torna-se a máquina que origina a arte”.⁶³

Actualmente, muitos artistas tendem, utilizando este género artístico, a expressar a sua recusa em produzir objectos de “luxo”, como podemos ver em galerias e em museus. Contudo, existe quem a procure e esta instala-se cada vez mais no seio da cultura artística, entrando nas galerias lado a lado com a arte contemporânea. Passo a citar um excerto de *Roselee Goldberg*, que defende bem esta minha reflexão:

“Afinal, os artistas não se serviam da performance para, pura e simplesmente, alcançar notoriedade mas com o objectivo de pôr em prática as diversas ideias formais e conceptuais na base da criação artística. Aliás, as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.”⁶⁴

Penso que a arte conceptual, está muitas vezes associada e interligada a arte de rua (equivalente a *street art*, em Inglês), ou à arte de *site-specific* (ou “sítio específico”), que se refere a trabalhos criados ou concebidos para um determinado *lugar* ou local. Uma vez que a arte conceptual valoriza a superioridade da ideia da obra, na arte de *site-specific* o artista procura analisar as características do local, enquanto idealiza, planeia e desenvolve a obra. De um modo mais amplo, o termo *site-*

⁶³ Andrew Graham-Dixon. *Arte: o guia visual definitivo*. [S.l.]: Publifolha, 2012. 612 pp. 596. <http://oficinadeartes231.blogspot.pt/2012/10/arte-conceptual.html>

⁶⁴ Roselee Goldberg, “A arte da performance: Do futuro ao presente”, Orfeu Negro, 2ª ed, 2012, p. 7.

specific tem sido aplicado para designar também qualquer trabalho que seja (ou esteja) permanentemente vinculado a um determinado espaço ou local.⁶⁵

Como refere *Richard Serra*: “As obras *site-specific* lidam com os componentes ambientais de dados lugares. A escala, o tamanho, e a localização das obras *site-specific* são determinadas pela tipografia do sítio, quer ele seja urbano ou paisagístico ou uma área arquitectural. As obras tornam-se parte do sítio e reestruturam tanto conceptual como perceptualmente a organização do “sítio”. (1989: 41)⁶⁶

Cada vez mais, temos vindo a assistir a hibridização das artes, à sua metamorfose, à contínua união dos estilos artísticos. A performance, como forma de expressão, preza a constante procura de uma prática totalizante da arte nas mais variadas formas, tornando-se assim num elemento unificador das artes, usando as mais diversas técnicas e tecnologias para comunicar. É para estes aspectos importantes que se pretendia direccionar a investigação: para a metamorfose das relações de união das artes, das luzes e das sombras e para a sua forma pura de se expressar.

O projecto “Darma”, surgiu da intenção de reflectir sobre a importância da luz e das sombras, pensando na relação do espaço e na relação dos espectadores como partes co-dependentes que podem definir a sua participação como elementos integrantes da instalação. Investiguei estas relações atendendo sempre à posição do objecto no contexto público e social.

Concebi a obra como um objecto sensível, tanto à possível presença do espectador, como ao espaço e ao contexto em que foi realizada (tanto o pré-definido, como em possíveis mudanças e adaptação), com especial enfoque na relação da luz com o objecto, produzindo, deste modo, uma interação porosa de várias sombras no espaço circundante.

Esta pesquisa artística, na fronteira instalação artística/ performance, enfoca luz, objecto, espaço e espectador. As sombras foram “ensaiadas” para serem

⁶⁵ <http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/>

⁶⁶ Richard Serra, “Titled Arc Destroyed”, in *Art in America* 77, Nº 5, 1989, pp. 34-47.

reproduzidas por instrumentos artesanais, num movimento ortodoxo, circundante, resignificando os seus elementos numa performance-acção extraordinária, evidenciando no quotidiano formal, provocando estranheza e deslocando o espectador do lugar de mero observador para passar a participante integrante da obra performativa artística.

Este tema mostra-se actual e questionador, no universo das práticas artísticas. Perceber como a luz, assim como outros fenómenos artísticos, dialoga com tecnologias ou artefactos artesanais, possibilitando observar as suas modificações não só na própria arte mas também nas fronteiras que se estabelecem entre os seus elementos.

Assim, de acordo com a minha análise, penso que o trabalho de projecto foi de encontra ao esperado, mais especificamente no que concerne à instalação artística e ao acto performativo a que está inerente. Através deles tornou-se possível analisar a importância que a luz tem sobre os objectos, sobre as pessoas e sobre o espaço.

Importa salientar que a luz por si só é um elemento criador e unificador de vida e que, sem ela, nada existia. Neste sentido, acho preponderante lembrar a importância da “Alegoria da Caverna” de *Platão*, pelos significados que ela transmite de realidade, de conhecimento, de sensibilidade, de consciência, de ambição, de vontade de querer, do homem, do ser iluminado.

A exibição da instalação veio possibilitar não só divulgação do projecto, mas também dar-lhe uma maior visibilidade e reconhecimento, assim como obter *feedback* da comunidade espectadora.

Este trabalho de projecto não foi apenas concretizado para concluir o mestrado de Comunicação e Artes, mas sim com um pensamento sempre no presente e no futuro, podendo, ou não, tornar-se numa referência de informação ligada a intervenção da iluminação na arte e no espaço público. No presente o projecto sustenta ideias soltas a vaguear neste universo, alimentando a minha perspectiva e maneira de ver a luz; no futuro, pretendo continuar a intervir nestas áreas, aprofundando os temas e levantando novas problemáticas. A questão desvendada da luz permanecerá como uma eterna ciência mistério.

Em jeito de conclusão, espero que este projecto sirva de incentivo para surgirem novas ideias de trabalhar a luz, para que se intervenha mais no campo das sombras e que se possa aprofundar novos resultados.

Referências

AMADO, Guy, “Arte Abjecta”, 2009, disponível em <http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/>, última consulta em 3 de Julho de 2013.

ARAÚJO, Andrés, “Cenografia da arte”, 2012, disponível em <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000017/00001747.pdf>, última consulta em 18 de setembro de 2013.

APPIA, Adolphe, “A obra de arte viva”, Publicação desconhecida, 1921, Ed: Eugénia Vasques, Escola Superior de Cinema, 2002, p. 32.

“As cores e a luz no cinema”, disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/Pesquisa/as_cores_e_a_luz_no_cinema.pdf, última consulta em 23 de Julho de 2013.

BERNABÉ, Paulo, “A luz Natural como directriz de projecto”, 2007, disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/244>, última consulta em 26 de Julho de 2013.

CABRAL, Pedro Moreira e Correia, José Álvaro, *Manual Técnico de Iluminação para Espectáculos: Manual do Formando*, SETEPÉS, 2008, pp. 1-16.

CAEIRO, Mário, *Luzboa: A arte da Luz em Lisboa*, Extra muros, Instituto Franco-Português, 2004.

CAMARGO, Roberto Gil, “Função estética da luz”. Sorocaba: Editora TCM-Comunicação, 2000, pp. 56.

DANTO, Arthur C., “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61, 1964, pp.571-584, in “A Encenação da Arte”, Fernanda Maio, Textiverso, 2011, pp.43.

DEMPSTER, Douglas J., “A experiência estética e as definições psicológicas da arte” in site da Crítica, 2006, disponível em http://criticanarede.com/est_dempster.html, última consulta em 14 de Maio de 2013.

“Efeito estufa: suas causas e medidas para amenizar suas consequências”, 2002, disponível em <http://wwwp.fc.unesp.br/~lavarda/procie/dez14/sandro/> última consulta em 25 de Janeiro de 2013.

ESCOUBAS, Eliane, “A obra de arte como comunicação não-verbal”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º17-18 “O não-verbal em questão”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 55-60.

FARTHING, Stephen e CORK, Richard, *Tudo Sobre Arte: os movimentos e as artes mais importantes de todos os tempos*, Sextante/ Gmt, 2010.

FISCHER, Lionel, “A história da iluminação”, 2009, disponível em <http://lionel-fischer.blogspot.pt/2009/06/historia-da-iluminacao.html>, última consulta em 28 de Agosto de 2013.

FRADE, Pedro Miguel, “A obra e os seus infimos”, in *Revista de Comunicação e*

Linguagens, n.º 12-13 “A experiência estética”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1990, pp. 67-76.

Graham-Dixon, Andrew, *Arte: o guia visual definitivo*. [S.l.]: Publifolha, 2012. 612, pp. 596.

GOLDBERG, Roselee, “A arte da performance: do futurismo ao presente”, Orfeu Negro, 2ª edição, 2012.

HEIDEGGER, Martin “Der Ursprung des Kunstwerkes”, 1936 in Holzwege, Frankfurt, Klostennann, 1980. Trad. fr.: «L’Origine de l’Oeuvre d’Art», in *Chemins qui ne mènent* n.º 141 lepart, Paris, Gallimard, 1962. Citado *Ursprung*.

LICHTE, Erika Fisher, “Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 24 “Dramas”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, Janeiro de 1998, pp. 143-169.

LINCK, Celso, AZAMBUJA, Fernando e LOVATO, Valéria, “A luz natural e o teatro”, 2011, disponível em <http://spescoladeteatro.org.br/cadernos-de-luz/a-luz-natural-e-o-teatro.pdf>, última consulta em 30 de Abril de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L’Oeil et l’Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 35.

MIRANDA, José Bragança de, “Espaço Público, política e mediação”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 21-22 “Comunicação e Política”, organização de Mário Mesquita, Lisboa: Edições Cosmos, 1995, pp. 129-148.

N/A (Enciclopedia artes visuais), “Performance”, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647, última consulta em 7 de Fevereiro de 2013.

N/A (Wikipedia), “Darma”, disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Darma>, última consulta em 26 de Julho de 2013.

N/A (Wikipedia), “História do teatro” disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/História_do_teatro, última consulta em 16 de Outubro de 2012.

N/A (Wikipedia), “Mito da caverna”, disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Mito_da_caverna, última consulta em 28 de Fevereiro de 2013.

N/A (Wikipedia), “Sombra”, disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sombra>, última consulta em 6 de Dezembro de 2012.

N/A (Wikipedia), “Velocidade da luz”, disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Velocidade_da_luz, última consulta em 14 de Novembro de 2012.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 284.

PHELAN, Peggy, “A ontologia da performance: representação sem reprodução”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 24 “Dramas”, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1997, pp. 171-192.

PLATÃO, “A républica”, Livro VII, *A alegoria da caverna*, Tradução Maria Helena da

- Rocha Pereira, 9, Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 315-359.
- POST, Afonso, "A luz e as sombras de Appia", disponível em <http://afonsopost.blogspot.pt/2009/10/luz-e-sombras-de-appia.html>, última consulta em 20 de Setembro de 2013.
- SCHELSINGER, George, "Aesthetic Experience and the Definition of Art", in *British Journal of Aesthetics* 19, 1979, pp. 167-175, organização de Patricia Werhane, in *Philosophical Issues in Art*, Englewood Cliffs, N. J., 1984.
- SERRA, Richard, "Titled Arc Destroyed", in *Art in America* 77, nº 5, 1989, pp. 34-47.
- Vaz-Pinheiro, Gabriela, *Curadoria do Local: Algumas abordagens da prática e da crítica*, ArtInSite, Transforma AC., 2005.
- VEIGA, Margarida, "A Deslocação da Imagem", in *Marte: "O 'Novo' na Arte de Hoje"*, n.º 1, Março 2005, pp. 62-69.
- WOLTON, Dominique, "As contradições do espaço público mediatizado", *Revista de Comunicação e Linguagens* nº21-22 "Comunicação e Política", organização de Mário Mesquita, Lisboa: Edições Cosmos, 1995, pp. 167-188.
- WREEN, Michael J. and Callen, Donald M., *Redefining Art: The Aesthetic Point of View*, orgs. Ithaca, 1982.
- ZANARDO, Humberto, "A alegoria da caverna", disponível em <http://www.algosobre.com.br/filosofia/alegoria-da-caverna.html>, última consulta em 30 de Agosto de 2013.

Anexos

Anexo A: Glossário

ⁱ Termo utilizado ou ciência utilizada para determinar uma ou mais teorias sobre a origem do universo.

ⁱⁱ Os fótons são partículas foto-eléctricas que constituem a luz.

ⁱⁱⁱ O espectro electromagnético é composto pelo conjunto de radiações que chegam a terra emitidas pelo sol, resultantes da combustão nele existentes. O espectro electromagnético é o intervalo completo da radiação electromagnética.

^{iv} A chamada lucerna romana era uma espécie antiga de lanternas, que inicialmente eram feitas de barro (ver em apêndice) e depois também foram comercializadas em metal, quem queimavam azeite para prover a iluminação. Nos tempos mais antigos, a lucerna representava a perene vigília, ou seja, a actividade intelectual ou o trabalho árduo daqueles que se especulavam como lítero-científicos. Para tal efeito, existe a expressão em latim “*lucernam olare*”, que significa “*estudar até altas horas*”. (ver foto em anexo B)

^v Os lanternis são pequenas torres com várias aberturas laterais, embutidas sobre os telhados dos edifícios e que funcionam como ventilação ou iluminação. (Ver foto em anexo B)

^{vi} A rosácea é um elemento arquitectónico religioso ornamental muito usado em catedrais durante o período gótico. Neste período artístico, e no mesmo contexto, as rosáceas transmitiam, segundo a crença religiosa o contacto com a espiritualidade e a ascensão ao sagrado, através da cor e da luz. (Ver foto em Anexo B)

^{vii} Os grillhões são também chamados de algemas. São correntes de metal, formados de anéis encadeados e normalmente são usados para prender os pés/ pernas e os pescoços.

^{viii} Piche é o resíduo de destilação de petróleo ou de alcatrão. Era usado nas tochas para fazer manter a chama acesa por mais tempo.

^{ix} A arte performativa é uma cultura que se preconiza no espaço e que só pode ser apreendida no espaço. Como a vida, a performance é a especialização do corpo, do pensamento, das ideias e dos desejos. O “habitat” mais comum do espaço performativo é o teatro. Assim como o homem, a performance precisa do teatro como espaço de afirmação e o corpo é o veículo dessa confirmação. Performance significa fazer, dar vida a, realizar, concretizar.

^x A instalação arte é uma manifestação artística onde a obra é composta por elementos organizados em ambiente fechado, isto é, a disposição dos elementos no espaço têm a intenção de criar uma relação e chamar a atenção do espectador como acontece no projecto Darma.

^{xi} Site-specific arte é o tipo de arte criada para um determinado local específico. Normalmente, o artista tem em conta a localização, o enquadramento, o ambiente em redor, assim também como a contextualização a que a mesma se destina quando faz o planeamento da criação da obra. Este estilo de arte foi usado pela primeira vez em 1970 por jovens escultores na execução de obras para grandes áreas urbanas. A site-specific arte é também criada com o intuito de embelezar zonas “mortas” das áreas urbanas. Como exemplo disso é o que nos dias de hoje apelidamos de “a arte das rotundas”, pois todas ou quase todas as rotundas do nosso país, parece ter uma peça de site-specific arte.

^{xii} A palavra luz é enunciada como sendo uma “eureca”, a descoberta de um enorme enigma, um quebra-cabeças.

^{xiii} Os motores monofásicos são um tipo de motores que possuem apenas um conjunto de boninas e a sua alimentação é feita por uma única fase de corrente alternada. Deste modo, este tipo de motores absorve a energia elétrica de uma determinada rede monofásica e transforma-a em energia mecânica.

^{xiv} Staccato (equivalente a destacado em português) é um tipo de articulação que faz com que as notas musicais devam ser tocadas com suspenções entre elas, ficando assim as notas com curta duração.

^{xv} Enuncio a palavra natureza no sentido ontológico.

^{xvi} O termo happening foi criado no fim dos anos 50 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina as artes visuais e um *sui generis*, sem texto nem representação e geralmente acontecia fora das galerias e dos museus.

^{xvii} Vejo esta interação entre várias formas de arte, uma vez que o projecto “navega” entre a instalação, a performance, a street art e o site-specific.



Fig. 6: Lucerna romana^{xvii}



Fig. 7: Lanternins^{xvii}

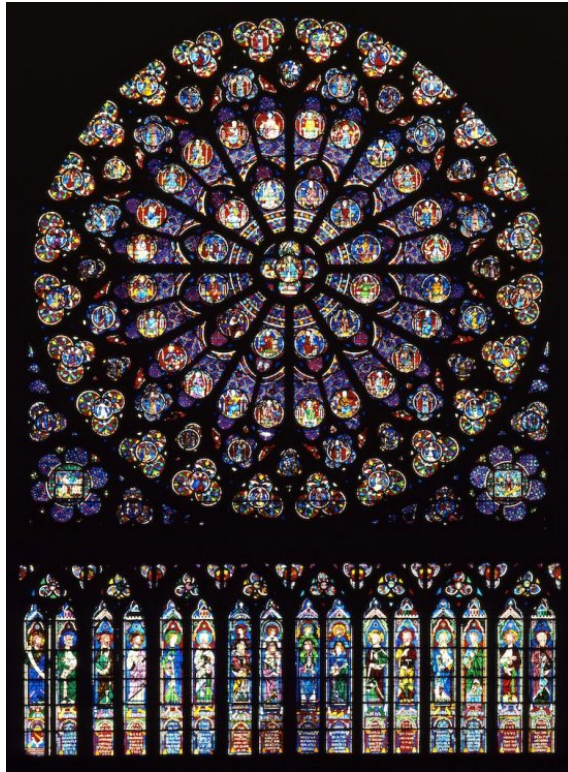


Fig. 8: Rosáceas^{xvii}

Anexo C: Imagens do Projecto Darma



Fig. 9: Projectores artesanais



Fig. 10: Base/Pé em madeira

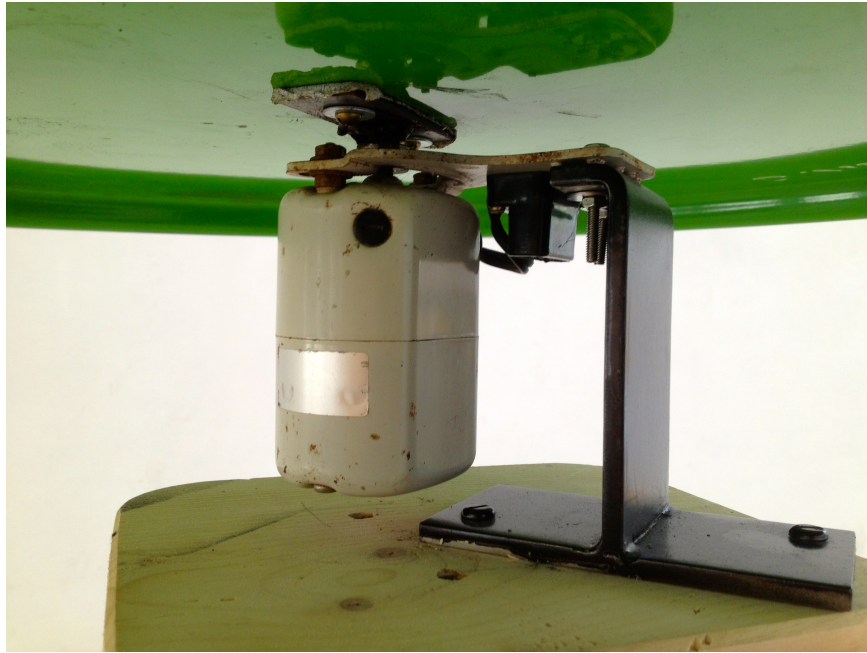


Fig. 11: Sistema de mecanização (Motor)



Fig. 12: Plataforma giratória



Fig. 13: "Marionetes" (vista n.º 1)



Fig. 14: "Marionetes" (vista n.º 2)



Fig. 15: Projecto "Darma" (vista n.º 1)



Fig. 16: Projecto "Darma" (vista n.º 2)



Fig. 17: Proyecto "Darma" (vista n.º 3)



Fig. 18: Proyecto "Darma" (vista n.º 4)