



As políticas da luz a partir de *Iluminai os Terreiros* (2006)

Antoine d'Artemare¹
Pedro Urano²

¹ Antoine d'Artemare é cineasta e pesquisador. Formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2010). Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), na linha Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Atua como diretor de fotografia na área do audiovisual. Leciona como professor de direção de fotografia na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ).

email: antoine.dartemare@gmail.com

² Pedro Urano é cineasta e artista visual. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ. Doutorando em Linguagens Visuais na EBA-UFRJ. Diretor dos longas *Estrada Real da Cachaça* (melhor documentário nos festivais do Rio e Mar del Plata) e *HU* (melhor documentário nos festivais de Tiradentes e Monterrey/MX), e da série para TV *Inhotim Arte Presente* (2018). Colaborador de artistas como Tunga, Lilian Zarembo, Laura Erber, Jonathas de Andrade, Daniel Steegman e Thiago Rocha Pitta. Coeditor da Revista Carbono (www.revistacarbono.com).

email: pedro@pedrourano.com



Resumo: De que maneira o cinema e as artes visuais possibilitam a invenção de outras formas de ocupar e imaginar os espaços urbanos? Neste artigo, buscaremos modos de responder a essa questão a partir da análise do filme *Iluminai os Terreiros* (2006), de Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura. No filme, os artistas registraram expedições noturnas em periferias do Brasil onde postes de iluminação pública foram postos performaticamente durante uma noite, revelando esses lugares marginais do interior ou do subúrbio. A partir do estudo da obra e em diálogo com a história da iluminação artificial, pretendemos demonstrar como determinadas produções artísticas têm a capacidade, através de mediações luminosas, não apenas de interferir nos modos de visibilidade de certos territórios como também de suscitar novos modos de ocupação, de vivência e de (re)invenção desses espaços. Para tal, buscaremos assinalar a dimensão política da luz, na medida em que ela participa, como argumentaremos, da partilha do sensível entre indivíduos e espaços – uma partilha entendida, aqui, desde a perspectiva de Jacques Rancière (2009). Assim, nos perguntaremos: de que forma a luz teria capacidade de produzir não apenas visibilidades, mas também invisibilidades? De que forma obras de arte teriam capacidade de interferir na partilha do sensível?

Palavras chave: genealogia; luz; cinema; política.

Abstract: How can cinema and visual arts allow the invention of other configurations of occupying and imagining urban spaces? In this article, we attempt to answer this question, beginning with the analysis of the movie *Iluminai os Terreiros* (2006), directed by Nuno Ramos, Eduardo Climachauska and Gustavo Moura. In the film, the artists recorded nocturnal expeditions in the outskirts of Brazil, where streetlights were performatively placed for one night, showing these marginal places of the interior or the suburbs. From the study of this work, along with the dialogue of the history of artificial light, we intend to demonstrate how certain artistic productions have the capacity, through mediations of light, not only to interfere in the modes of the visibility of given territories but also to arouse new modes of occupation, experience and (re)invention of these spaces. To this end, we seek to highlight the political dimension of light, showing how it participates in the distribution of the sensible between subjects and spaces - a distribution understood here from the perspective of Jacques Rancière (2009). Hence, we ask ourselves: how would light have the capacity to produce not only visibilities but also invisibilities? How can artwork interfere in the distribution of the sensible?

Keywords: genealogy; light; cinema; politics.



Introdução

Em seu livro *La lumière au cinéma*, o pesquisador francês Fabrice Revault d'Allonnes aponta para o fato de que a luz no mundo, ao contrário da luz no cinema, não procede como produção de sentido ou hierarquização entre os elementos, senão de forma contingente. O autor descreve:

No mundo, a luz é indiferente à nossa existência, vazia de sentimentos e insignificante para as nossas mentes, sem sentido - a ausência de significado decorrente da ausência de sentimentalismo. No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (se não acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa. O que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo. (REVAULT D'ALLONNES, 1991: 7, tradução nossa).³

A ausência de sentido e de hierarquização da luz, apontada por Revault d'Allonnes, parece ser possível se considerada a luz natural dos diferentes astros. Não seria, porém, necessário questionar essa afirmação ao considerar aquela produzida pelos homens e suas implicações enquanto projeto significativo ou instrumento de poder?

Neste artigo, pretendemos destacar o caráter eletivo da luz no mundo. Esse caráter provém de sua capacidade de ser dirigida, focalizada e concentrada de tal forma que se possam realçar determinados elementos em detrimento de outros. De um ponto de vista técnico, a capacidade eletiva da luz foi possibilitada por duas principais invenções: as lentes ópticas e os refletores. Se as lentes ópticas apareceram de maneira empírica desde a Idade Média, sendo utilizadas para melhorar a visão a partir do século XIII (MAITTE, 1981), foi apenas com o aperfeiçoamento dos sistemas dessas lentes, feitas por Huygens no século XVII, que se tornou possível “disciplinar” a luz, da mesma forma que a perspectiva renascentista havia feito com o desenho e a pintura (KITTLER, 2015). Mais tarde, na segunda metade do século XVIII, o refletor - uma superfície côncava reflexiva capaz de recolher, focalizar e concentrar um feixe de luz - se tornaria um elemento importante da iluminação das ruas e dos teatros. Nessa época, ele havia

³ « Dans le monde, la lumière est indifférente à nos existences, vide de sentiment, et insignifiante à nos esprits, vide de sens — l'absence de signification procédant notoirement de l'absence de sentimentalité. Dans le monde, la lumière est inorganisée, par là inélective (sinon accidentellement) : elle baigne êtres et choses sans se soucier de privilégier ou d'effacer tel être ou chose. Ceci encore participe de son non sens. Bref, la lumière au monde est sans projet signifiant. » (REVAULT D'ALLONNES, 1991: p. 7, tradução nossa).



sido introduzido na iluminação pública da cidade de Paris, o que permitiu um ganho considerável de intensidade luminosa nas ruas e, conseqüentemente, de visibilidade (SCHIVELBUSCH, 1993).

Pretendemos demonstrar, neste artigo, de que forma o caráter eletivo da luz não se limita apenas à sua dimensão técnica, possuindo também uma dimensão política, na medida em que reflete e possibilita diversas estratégias de poder.⁴ Para tal, nos perguntaremos se, ao eleger determinados elementos em detrimento de outros, a luz não permitiria o estabelecimento de deliberadas hierarquias. Dessa forma, ela não teria, também, a capacidade de produzir não só visibilidades, mas também invisibilidades? Além disso, tais hierarquias não poderiam ser encaradas do ponto de vista enunciativo, revelando relações de forças e estratégias de poderes legíveis através da luz? Diante dessa questão, como determinadas produções artísticas poderiam - através de mediações luminosas - não apenas interferir nos modos de visibilidade de certos territórios, mas também suscitar novos modos de ocupação, de vivência e de (re)invenção desses espaços?

O filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Para respondermos a essas questões, partiremos da análise do filme *Iluminai os terreiros* (2006), codirigido pelos três artistas paulistas Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, a partir de uma ideia do primeiro. Nuno Ramos é um artista contemporâneo que se destaca por uma produção multidisciplinar que atravessa campos diversos como as artes visuais, a literatura, a música e o cinema. Para a realização de *Iluminai os terreiros* (2006), Ramos se uniu não só a Eduardo Climachauska - um artista igualmente multimeios que atua como artista plástico, cineasta e compositor - mas também ao diretor, roteirista e produtor Gustavo Moura. Desse encontro nasceu um filme - de duração incomum, contabilizando trinta e cinco minutos - que, se foi pensado inicialmente para o cinema, foi exibido não só em salas do circuito comercial, mas também em espaços culturais ou mostras.⁵

⁴ Na nossa pesquisa de mestrado e de doutorado, sustentamos a hipótese de que a luz poderia ser encarada como um instrumento de mediações biopolíticas que serviria, nas sociedades soberanas, disciplinares e de controle, a diversos dispositivos de poder. Assim, a luz enquanto mídia se estabeleceria como um dispositivo de mediações pelo qual os corpos estariam atravessados por diversas forças, engendrando relações de poder e produção de subjetividade.

⁵ O filme foi exibido, entre outras ocasiões, durante a 16ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc Videobrasil (2007) ou, ainda, durante a 29ª Bienal de São Paulo (2010). Após se materializar como filme em 2006, o projeto *Iluminai os terreiros* foi retomado em formato de instalação para a Bienal da Bahia (2014), em Salvador, e para o festival artístico Evakuieren (2014), em Frankfurt. É possível assistir ao filme no canal vimeo da produtora MiraFilmes. Disponível em: <https://vimeo.com/20249138>, acesso em: 15/02/2020.



Figura 1 – Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

No filme, os artistas filmaram expedições noturnas em lugares perdidos, desolados e esquecidos do Brasil em que puseram postes de iluminação pública para iluminá-los performaticamente. Dar a ver esses lugares marginais do interior ou da periferia. Nuno Ramos descreve o dispositivo⁶ da obra:

Organizamos, para o filme, cinco “expedições noturnas” aos cafundós do Brasil. Lugares perdidos, desolados, esquecidos, lugares onde ninguém convive – pela dificuldade de acesso, pelo arruinamento do entorno, pela ameaça de violência, pelo simples desinteresse. Como lanternas gigantes, construíamos durante o dia enormes círculos de luz (entre 20 e 30 metros de diâmetro, entre sete e onze postes de 10 metros de altura, utilizando as mesmas luzes refletoras da iluminação pública) nesses pontos de difícil acesso. Desconectados de qualquer rede elétrica, acendíamos o círculo ao anoitecer, por meio de um gerador a diesel, e passávamos a noite ali filmando. No dia seguinte, começávamos tudo de novo (RAMOS, 2015).

⁶ Trata-se de um filme-dispositivo no sentido em que, para filmar o real, determina-se “um conjunto de regras autoimpostas que delimitam o processo de realização” (LINS; MESQUITA, 2008). Condições, regras, limites, protocolos arbitrários e sem fundamento lógico regem, nesse tipo de filme, a captura do real.



Por meio desse dispositivo efêmero, cinco lugares escolhidos pelos artistas se tornaram, durante uma noite, o palco de um estranho espetáculo sem público. Encruzilhadas, ruínas industriais, beira de estrada, periferia de cidades ou lugares ermos foram elegidos pelo afastamento, pela indiferença e pela carência de vida social que apresentavam. Lugares todos situados em Minas Gerais, não só por conta da facilidade de encontrar, nessa região, a desolação procurada (do que foi mas já não é, precisa Ramos), mas também pela suntuosidade de suas paisagens, justifica o artista (“BATE-PAPO”, 2006). Após uma noite em claro iluminando esses espaços, o dispositivo era desmontado por uma equipe de cerca de dez pessoas e levado para outra locação, para ser remontado a partir do zero.

O filme começa com um plano sequência de um carro aprofundando-se, na noite escura, numa estrada de terra do interior. Seus faróis iluminam um homem andando a cavalo, que guia a expedição. O que não está atingido pela luz do carro se encontra em pleno breu. Após um longo percurso, o veículo aproxima-se de um lugar ermo em que os postes de luz da obra iluminam um espaço cercado por uma penumbra. Não há nenhum espectador ao redor da instalação. Se protegendo do frio perto de um fogo e soterrado por cobertores, a equipe vela a instalação durante a noite inteira enquanto o barulho monótono e ensurdecedor do gerador está encobrindo todo som do local. “Para que estou fazendo isso? Ninguém viu nada!”, ironiza Nuno Ramos na matéria que escreveu sobre o projeto, na revista *Piauí*. “Mas o trabalho é exatamente isso!” (ibid.), responde o artista. O amanhecer traz consigo as primeiras luzes azuladas do dia, que vêm contrastar com a luz amarelada da obra. O lugar continua deserto. A equipe desmonta a instalação e se encaminha para a próxima locação.

Durante os dois primeiros terços do filme sucedem-se, nos diferentes locais escolhidos, cenas não só dessas luzes performáticas irradiando à noite, mas também outras delas sendo montadas ou desmontadas ao ritmo da luz natural (de uma forma que não parece, no entanto, sempre cronológica). O dispositivo é, portanto, repetido, mas o cenário de fundo se altera (uma beira de estrada, onde passa ao longe um trem; um antigo galpão industrial desafetado ou, ainda, um terreno baldio a partir do qual se percebem as luzes de uma cidade vizinha). Como mostraremos mais adiante, a repetição desse processo apenas será rompida pela última cena do filme.

Na maior parte do tempo, não ocorre muita coisa durante as performances: “mosquitos nos visitavam, um cachorro faminto, alguma coruja, um morcego, um cavalo” (ibid.), comenta Nuno Ramos. Se os artistas imaginavam que a obra iria atrair a curiosidade da população local, predominou, na realidade, uma indiferença em relação à intervenção artística, a vida seguindo seu curso normal. “Um palco para nada, uma ágora para insetos” (ibid.), que se explica pelo paradoxo mesmo do dispositivo escolhido

para a obra, explica Ramos, a partir do qual se propunha erguer a instalação em lugares em que, por vezes, não havia literalmente ninguém. Como ressalta o artista, trata-se, portanto, antes de tudo, de uma experiência solitária em que, muitas vezes, filmavam-se o nada, o vazio (“BATE-PAPO”, 2006).

Outras vezes, contudo, a solidão da experiência é rompida quando as luzes insólitas chamam a atenção dos moradores locais que se aproximam, posam para a câmera, começam a dançar ou até mesmo a recitar um poema. Debaixo da luz, um homem está posto ao lado de seu filho, montando um cavalo. Eles se insinuam para a câmera, estáticos. Em um outro plano, um filho e sua mãe posam igualmente em frente aos refletores, em silêncio. Outro dia, outro lugar abandonado. Dois homens se aproximam da obra. Um está em frente à câmera dançando e recitando incansavelmente os versos de um poema, enquanto o outro percorre o caminho circular desenhado pela luz no chão. Depois de um tempo, os dois comparsas invertem os papéis. O segundo passa a recitar um poema de amor, enquanto o primeiro, no fundo do quadro, circula pelo espaço iluminado em cima de um monociclo.



Figura 2 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

A luz da instalação parece aqui convidar esses dois visitantes a entrar no círculo de luz e nele performar. Uma interrelação entre luz e ação que se encontra, aliás, também no verso de Assis Valente que inspirou esse projeto: “Brasil, esquentai vossos



pandeiros iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”. Ainda que o filme tenha uma relação de contraste e ironia com a letra desse samba, afirma Ramos - já que ilumina espaços cuja desolação é longe do tom exaltado com o qual o compositor brasileiro retrata o país -, é possível vislumbrar, em ambas as obras, um ponto de contato. Da mesma forma que, no poema, a iluminação dos terreiros é uma via possível para as festividades, no filme, por vezes, ela desperta um espaço performático abrindo a possibilidade para a vida social. A obra explora, desse modo, a luz como materialidade capaz de afetar, através de sua mediação⁷, os corpos “fotosensíveis”, despertando diversas ações, gestos ou espetáculos.

Desigualdades luminosas do território brasileiro

Ao iluminar espaços que são normalmente relegados à escuridão, *Iluminai os terreiros* nos faz enxergar também, de maneira alegórica, a existência de desigualdades no território brasileiro. À primeira vista, o problema de acesso à energia elétrica estaria quase resolvido - já que, de acordo com o censo demográfico de 2010, 97,8% dos domicílios brasileiros têm acesso ao serviço de energia elétrica (“CENSO DEMOGRÁFICO 2010”, 2011). Percebe-se, no entanto, a existência de uma primeira disparidade entre meio urbano (99,1%) e meio rural (89,7%)⁸. Além disso, uma segunda disparidade está presente quando comparadas as regiões: 24,1% dos domicílios rurais do Norte não possuíam energia elétrica, 7,4% no Nordeste e 6,8% do Centro-Oeste. Ora, de acordo a análise dos dados do IBGE (VENTURINI, 2017), essas três regiões são também as com a renda média mensal domiciliar *per capita* mais baixa do país. Então, se cruzarmos essas duas informações, podemos constatar que as regiões com menores salários são também as que possuem as mais evidentes carências de acesso à energia elétrica. Logo, a precariedade de recursos elétricos concorre com a precariedade de recursos pessoais. Portanto, podemos nos perguntar se esse caráter eletivo da luz não desvelaria estratégias de poder a fim de estabelecer hierarquias no acesso à visibilidade de pessoas ou regiões.

Além disso, as privações decorrentes da ausência de ligação à rede nacional de energia não se limitam à luz, mas recobrem várias outras deficiências de insumos básicos, como água (quando se precisa de uma bomba elétrica), meios de refrigeração e conservação dos produtos alimentares ou, ainda, meios de comunicação e informação

⁷ Ou seja, trata-se da luz compreendida como uma mídia, no sentido em que permite a mediação de relações entre seres humanos (e não humanos), de modo consciente ou inconsciente, individual ou coletivo (CUBITT, 2014).

⁸ Ainda que, de acordo com um relatório do IBGE, esse número suba para 98,2% em 2015 se considerarmos, além dos domicílios com acesso a rede geral de energia elétrica, aqueles com iluminação elétrica oriunda de geradores próprios (“CENSO DEMOGRÁFICO 2010”, 2011).



(televisão, rádio, internet). Os territórios privados de energia elétrica são, portanto, espaços em que convivem em potência diversas carências: não apenas de infraestrutura, mas também de vida social, cultural e comunicacional.

Ao optar por não conectar a integralidade do território à rede nacional de alimentação elétrica, o Estado (responsável por esses custos) privilegia, dessa forma, determinados territórios luminosos – em geral urbanos e próximos a metrópoles –, em detrimento de outros, relegados não só a um isolamento elétrico, mas também ao consequente isolamento comunicacional e informacional: uma escuridão simbólica. Nessa perspectiva, poderíamos falar, em se tratando desses territórios invisíveis, a respeito de uma estigmatização pela ausência de luz? A nosso ver, essa proposta parece se aproximar da noção, cunhada e desenvolvida pelos geógrafos brasileiros Milton Santos e Maria Laura Silveira, de territórios opacos,⁹ entendidos como aqueles repelidos tanto por poderes econômicos, quanto pelo próprio Estado em prol da seletividade de outros territórios mais luminosos e, então, mais atraentes e lucrativos.

Iluminai os terreiros revela, portanto, de modo alegórico, a existência de uma lógica eletiva da luz que estabelece hierarquias e acarreta diversas desigualdades no território brasileiro. Através do filme, os artistas jogam luz – não só de modo literal, como também de modo metafórico – sobre esses territórios estigmatizados pela escuridão ambiente, esses “não lugares” que não são nada além de “cacos de um capitalismo confuso, pouco regrado” (RAMOS, 2015). Ora, considerando o intrínseco limite de nossa atenção, poderíamos nos perguntar se essa excessiva luminosidade de determinados territórios não monopolizaria nosso olhar, nossa atenção e nossa memória, nos impedindo, então, de nos atentarmos àqueles que se encontram em sua sombra.

Lógica eletiva da iluminação artificial

Um passeio pela história da iluminação artificial pode, aqui, nos ajudar a compreender como a lógica eletiva da luz reflete e produz desigualdades entre indivíduos, grupos ou territórios, no que diz respeito ao acesso à visibilidade, à atenção ou à memória. Em seu livro *La nuit désenchantée*, uma história da iluminação artificial, o historiador cultural alemão Wolfgang Schivelbusch explica que a variação de intensidade da iluminação pública sempre esteve submetida a uma lógica de gradação

⁹ Para definir espaços em que mais se acumulam densidades técnicas e informacionais e que apresentam, portanto, uma maior capacidade a suscitar atividades com maior oferta em capital, tecnologia e gestão, o geógrafo brasileiro Milton Santos e Maria Laura Silveira propõem o conceito de território luminoso (SANTOS; SILVEIRA, 2006: 264). Ao contrário, designa como território opacos aqueles que não apresentam essas características.



de intensidade.¹⁰ Por exemplo, conta o autor, a luminosidade de uma rua poderia variar em função da circulação ou do número de comércios da rua iluminada. O autor explica:

A gradação da luz não tinha nada de novo em si mesma. Desde que a iluminação pública existe, as ruas de grande circulação e as comerciais sempre se beneficiaram com uma quantidade maior de lanternas do que as ruas laterais, menos importantes. Ora, na iluminação tradicional das ruas, essa gradação seguia a disposição de cada rua. De uma rua comercial bem iluminada desembocavam-se apenas ruas laterais moderadamente iluminadas. (SCHIVELBUSCH, 1993: 103, tradução nossa)¹¹

Uma lógica de gradação da luz corroborada pelos apontamentos foi feita pelo engenheiro brasileiro Milton Ferreira, em seu livro *A evolução da Iluminação na cidade do Rio de Janeiro* (2009). Nele, o autor relata como, até o final do século XVIII, a cidade possuía precárias condições de iluminações externas, em que a “iluminação das vias públicas limitava-se (...) a uns esparsos pontos de luz, que mais serviam como referência para o logradouro do que a um propósito de iluminação” (MARTINS FERREIRA, 2009: 5). Ele conta, ainda, como essas lanternas se limitavam à iluminação da “entrada de edifícios públicos e de residências de pessoas de maiores recursos” (MARTINS FERREIRA, 2009: 5). Ademais, aponta como, no final desse século, quando o custo das iluminações externas se tornou uma despesa dos cofres públicos, o sistema de iluminação da cidade decretou uma densidade de iluminação em função da frequência nas ruas, determinando a instalação “quatro lampiões nas ruas de maior movimento e dois nas demais” (MARTINS FERREIRA, 2009: 7).

A partir dos apontamentos feitos pelos autores, percebemos, então, a existência de uma lógica eletiva que não só relega determinados grupos à escuridão, como também se pauta por uma forma gradativa em função da intensidade no fornecimento de iluminação. A posse da luz é, então, privilégio de determinados grupos da população (podendo favorecer populações mais abastecidas, ruas comerciais mais frequentadas

¹⁰ Cabe destacar aqui que o estudo feito pelo autor, ainda que se proponha como uma leitura da iluminação de modo universal, está pautado, principalmente, em contextos e perspectivas europeias e estadunidenses.

¹¹ « La gradation de la lumière n'avait rien de nouveau en soi. Depuis que l'éclairage public existait, les rues à grande circulation et les rues commerçantes avaient toujours bénéficié d'un nombre plus important de lanternes que les rues latérales, moins importantes. Or, dans l'éclairage traditionnel des rues, cette gradation de la lumière suivait la disposition de chaque rue. D'une rue commerçante bien éclairée ne partaient que des rues latérales modérément éclairées. » (SCHIVELBUSCH : 1993, p. 103).



ou, ainda, edifícios públicos), deixando os demais em regime de escuridão ou em regime de luz mais frágil.

Além disso, relata Schivelbusch, a diferença de iluminação de uma rua para outra se acentuava com a chegada da iluminação elétrica em algumas metrópoles europeias, no final do século XIX. Isso porque as lâmpadas de arco voltaico irradiavam uma luz tão intensa que as antigas iluminações pareciam, em contraste, completamente enfraquecidas. A percepção dessa diferença é descrita num texto médico de 1880, que Schivelbusch transcreve:

É dia, a vida em plena noite. Os letreiros, os nomes de ruas se sobressaem com vigor de um lado a outro das calçadas. Os rostos das pessoas são até mesmo, de bem longe, indiscretamente reconhecidos e, coisa estranha, o olho se acostuma instantaneamente a essa iluminação intensa, sem o menor esforço. Nós nos enganamos: o esforço, a penosa impressão existente, quando o olhar, fugindo da avenida, se perde por uma rua lateral onde vacila um estreito e cabisbaixo queimador de gás. Aqui, a escuridão não rechaçada, uma fraca auréola, pálida ou avermelhada, quase insuficiente para evitar os acidentes (...) (SCHIVELBUSCH, 1993: 98, tradução nossa).¹²

A descrição do esforço experimentado pelo olho do observador para compensar a passagem de espaços mais iluminados a outros mais escuros torna nítida não apenas a própria lógica de gradação de luz que rege a iluminação artificial, mas também como uma forte luz pode produzir, sobre a fisiologia do observador, um efeito deslumbrante que dificultaria sua percepção de zonas mais sombrias.

Em oposição às lógicas excludentes da luz, de que maneira seria possível conceber um sistema de iluminação mais igualitário? Schivelbusch relata como a busca por uma luz mais igualitária influenciou os projetos de várias cidades nos séculos XVIII e XIX. Segundo ele, esse período foi habitado por diversos “sonhos de luz”, perceptíveis no caráter monumental dos projetos luminosos que pretendiam não mais iluminar ruas senão cidades inteiras. Ele cita, como exemplo, o projeto não realizado da “Tour-soleil”,

¹² « C'est le jour, la vie en pleine nuit. Les enseignes, les noms des rues ressortent avec vigueur d'un côté à l'autre des chaussées. Les visages des personnes sont même indiscrètement reconnus de trop loin, et, chose bizarre, l'œil s'habitue instantanément à cet éclairage intense sans le moindre effort. Nous nous trompons : l'effort, l'impression pénible existent, quand le regard, quittant l'avenue, se perd dans une rue latérale où vacille un maigre et terne bec de gaz. Ici, l'obscurité non vaincue, une faible auréole, pâle ou rougeâtre, à peine suffisante pour éviter les accidents (...) » (SCHIVELBUSCH, 1993: 98).



uma torre planejada para iluminar toda Paris a partir de um único ponto. Se esses projetos gigantescos não se concretizaram na Europa, afirma o autor, de outro modo foi nos Estados Unidos que grandes torres de luz – de 50 a 150 metros de altura – foram postas em diversas cidades para iluminar de maneira igualitária seus diferentes bairros e moradores. A escolha de tais torres, por um lado, respondia a um imperativo econômico, porque sua instalação era mais simples e, portanto, mais barata em um país no qual o custo da mão de obra era muito superior ao da Europa. Por outro lado, destaca o autor, o caráter igualitário das torres de luz era também um argumento principal em favor desse tipo de iluminação. Ele cita como exemplo um documento proveniente do comitê do conselho da cidade de Flint, no Michigan:

Toda a área está iluminada. (...) Pode-se falar justamente do direito das classes mais baixas à iluminação, já que, graças a sua potência e seu alcance, a periferia é tão bem iluminada quanto o centro da cidade. No lugar da luz fraca e vacilante das lanternas a petróleo, uma luz clara e forte penetra até mesmo nas zonas residenciais mais afastadas. (SCHIVELBUSCH, 1993: 104, tradução nossa).¹³

Nesse documento torna-se explícita a preocupação por uma luz democrática capaz de iluminar de forma indistinguível o centro e as periferias. Tal solução foi assinalada por Schivelbusch como utópica já que, se as torres de luz americanas eram simbólicas da busca por uma luz igualitária, a gradação de luz permanecia de outra forma, por meio da rarefação de torres em determinados bairros. Assim como era o caso da cidade de Detroit - inteiramente iluminada por um conjunto de 122 torres, em que a distância entre elas era, em média, de 350 a 400 metros, no centro da cidade, enquanto na periferia podia atingir até 1000 metros (SCHIVELBUSCH, 1993: 103).

Além disso, a luz nos parece também estar - através de sua implantação no espaço - intimamente ligada ao controle não só da atenção, mas também da memória individual ou coletiva. O ato da percepção precede e possibilita o da lembrança. Ora, sem poder perceber determinados grupos ou elementos, como poderíamos deles nos lembrar? A luz não possuiria, portanto, um papel decisivo enquanto possibilitadora da lembrança? A relação entre luz e memória, noite e esquecimento, é justamente uma das problemáticas que o filósofo francês Michaël Föessel desenvolve em seu livro *La nuit*,

¹³ « Tout le domaine est éclairé. [...] On peut parler à juste titre du droit des petites gens à l'éclairage, puisque, grâce à sa puissance et à sa portée, la périphérie est aussi bien éclairée que le centre-ville. Au lieu de la lumière faible et vacillante des lanternes à pétrole, une lumière claire et forte pénètre même les zones d'habitation les plus excentrées ». (SCHIVELBUSCH, 1993: 104).



vivre sans témoin (2017). Nele, o autor evidencia de que modo a luz pode se estabelecer como um dispositivo de administração da memória.

Foessel argumenta que o Estado precisa da luz para a governabilidade de seus indivíduos, não só pela visibilidade panóptica oferecida por ela e por suas tecnologias, mas também pela forma como a luz permite marcar as consciências. Para ilustrar esse segundo argumento, o autor cita o caso da pena de morte na França, cuja aplicação passara a ser proibida após o pôr do sol, a partir da publicação de um decreto do parlamento de Paris em 1642. Para Foessel, a pena de morte - dispensada como exemplo de punição - não possuiria sentido a não ser que fosse visível por todos. Haveria, portanto, de acontecer em “uma praça [pública] e em pleno dia”. Desse modo, cada um seria testemunha da consequência de transgredir as leis (FOESSEL, 2017: 66, tradução nossa).¹⁴ Para o autor, encontra-se, nesse exemplo, uma comprovação da necessidade que o Estado tem da luz para afirmar e exercer seu poder.

A relação do Estado com a luz é, contudo, ambivalente, pois se o Estado necessita dela para governar, ele também precisa, por outro lado, da escuridão da noite para poder agir secretamente ou silenciar – diríamos, também, invisibilizar – certos elementos ou grupos. Longe da transparência diurna da primeira, encontram-se aqui as coisas vergonhosas para as quais recusa-se o olhar, contrapõe Foessel. Foi, por exemplo, durante muito tempo obrigatório, na França, o enterro noturno das prostitutas, dos internados do Hospital Geral – instituição fundada no século XVII, destinada ao confinamento de populações pobres e indigentes – ou, ainda, dos atores de teatro. A noite servia, nesse sentido, de “espaço conveniente para aqueles cujos rastros a instituição quer apagar a todo custo”¹⁵ (tradução nossa). A escuridão noturna, portanto, permitia “organizar o esquecimento daqueles cuja lembrança poderia vir assombrar sua soberania [do Estado]” (FOESSEL, 2017: 66, tradução nossa). Seja através da luz do dia, para marcar os espíritos e a memória, seja através da escuridão da noite, instrumentalizada para administrar o esquecimento, a luz aparece, portanto, como um instrumento de governo, pelo qual apreendemos os projetos, as prioridades e as estratégias de poderes.

A história da iluminação artificial brasileira também nos informa sobre tais tentativas de monopolização da atenção e da memória pela luz. Nas entrelinhas de seu livro, Milton Ferreira deixa vislumbrar a existência de relações sutis entre práticas luminosas e práticas de poder. O autor conta, por exemplo, que o relato mais antigo que

¹⁴ « Dispensée pour l'exemple, la peine de mort n'a de sens que si elle est visible par tous. Sur une place et en plein jour, chacun doit être témoin de ce qu'il en coûte de rompre avec la légalité. » (FOESSEL, 2017: 66)

¹⁵ « La nuit désigne un espace idoine pour ceux dont l'institution veut à tout prix effacer les traces (...) » (FOESSEL, 2017: 66)



se tem da iluminação elétrica na então capital brasileira data de uma experiência pública do 7 de setembro de 1857, no prédio da Escola Central no Largo de São Francisco. Não por acaso, a nosso ver, foi escolhido o baile dos imperadores para a demonstração da iluminação elétrica que, nas palavras do engenheiro André Rebouças, teria sido uma experiência deslumbrante (MARTINS FERREIRA, 2009: 54). Não se trataria, aqui também, de uma instrumentalização da luz pelo poder imperial, que visaria também a um certo deslumbre da população para administrar sua atenção e, portanto, sua memória?

Outros eventos relatados pelo autor parecem fortalecer essa hipótese. Ele descreve como, em 1862, a inauguração do monumento equestre do Imperador Pedro I, situado na atual praça Tiradentes, foi acompanhada da instalação de um feixe luminoso incidindo na estátua imperial de modo a destacá-la (MARTINS FERREIRA, 2009: 55). Além disso, nas diversas inaugurações da instalação de luzes elétricas relatadas pelo engenheiro, é marcante a contínua presença do poder imperial. No dia 21 de fevereiro de 1879, quando se inaugurou a iluminação elétrica interna da antiga Estrada de Ferro D. Pedro II, o imperador estava presente. Também em dezembro de 1882, ele brilhava com sua presença na inauguração de uma instalação de luz elétrica “no prédio do Ministério da Agricultura, no Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro)” (MARTINS FERREIRA, 2009: 55). Em primeiro de junho de 1885, quando a fachada do antigo prédio da Biblioteca Nacional foi iluminada pela instalação de lâmpadas a arco voltaico, o imperador e a imperatriz Teresa Cristina estavam igualmente “prestigiando a inauguração, de grande sucesso” (MARTINS FERREIRA, 2009: 59).

Como não ler, nessas práticas de luz, algumas estratégias de poder? O alto brilho da iluminação elétrica não poderia ser lido como uma tentativa do poder de se destacar e se afirmar, de maneira tão literal quanto simbólica, associando o poder aos avanços tecnológicos daquela época? Em particular, a iluminação da estátua de Dom Pedro I à noite não seria então uma forma de lembrar à população, dia e noite, a soberania do poder imperial sobre o território? A partir dos dados apontados por esses diferentes autores, podemos afirmar a existência de uma lógica hierárquica ou eletiva da luz, através da qual administrar-se-iam as visibilidades, a atenção e a memória de determinados corpos, revelando, dessa forma, estratégias de poderes - sejam eles políticos ou econômicos.

Interferências na partilha do sensível.

Voltemos à análise de *Iluminai os terreiros*. A última parte do filme é um longo plano sequência de cerca de dez minutos. Nela, as regras do dispositivo que o filme



havia estabelecido durante a primeira parte, desmoronam-se. A cena apresenta a entrada de um túnel abandonado, diante do qual se encontra uma única luz atada na base de um poste. Um homem se aproxima, desamarra a haste de aço que sustenta a luz, e se lança em uma missão quixotesca de levar essa luz até a saída do túnel. Há uma grande solenidade no ar. Ele avança, em silêncio, pelas profundezas desse túnel de 454 metros de terra e d'água; ofega, geme e se curva debaixo do peso dessa tocha gigante que carrega. O esforço e o cansaço estão manifestadamente legíveis no seu rosto. Ele para, recupera seu fôlego, e continua sua absurda tarefa.



Figura 3 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

A nosso ver, o filme busca, não só por meio dessa cena como do restante delas, jogar luz sobre a realidade bruta dos lugares retratados, revelando, assim, desigualdades não só luminosas e socioculturais, mas também carências de atenção. Converte, nesse sentido, com a afirmação de Nuno Ramos, para quem o filme permite se contrapor “de alguma forma aos anos de otimismo quase triunfal que vão do Plano Real à ascensão do lulismo, e que a história recente do país vem apagando rapidamente” (RAMOS, 2015). Ao flagrar a existência de territórios opacos, desolados, esquecidos e postos à margem da vida social, os artistas apresentam uma visão não ingênua da realidade sociopolítica do território brasileiro, longe da exaltação do país indicada pelos versos de Assis Valente. Dessa forma, através da luz que mobiliza, a obra não proporia uma interferência na repartição das visibilidades do território brasileiro? A última cena não poderia ser lida como uma metáfora da maneira pela qual o projeto ambiciona restituir não só luz a esses territórios, como também agência a esses corpos invisibilizados?



A busca por uma repartição mais igualitária da luz e, por meio dela, da visibilidade, nos parece uma problemática central levantada por *Iluminai os Terreiros*. Tal questão é abordada pelo filósofo francês Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível* (2009). Nele, o autor ressalta que a formação da comunidade política precisa do confronto entre percepções individuais divergentes, pois, explica o autor, é apenas por meio do incentivo à multiplicidade de expressões dentro de uma sociedade que um regime se torna democrático. Mas de que forma se materializam essas expressões? Elas acontecem através do mundo sensível, explica o autor, dentro do qual se encontram as manifestações artísticas. Em consequência, para Rancière, a política é fundamentalmente uma questão estética que cuida da organização do sensível, de *dar a entender*, de *dar a ver*, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. No entanto, reflete o filósofo francês, o sensível está partilhado de maneira desigual e essa distribuição produz, portanto, partes excludentes. O autor descreve a *partilha do sensível* como:

(...) o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...)

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009: 15).

Diante da existência de partes que não têm visibilidade, voz ou participação, de que maneira obras de artes poderiam interferir na *partilha do sensível*? Para Rancière, as "(...) práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade." (RANCIÈRE, 2009: 17). Ora, a nosso ver, é justamente uma interferência nas formas de visibilidade o que produzem os artistas em *Iluminai os Terreiros*. Por meio de seu

dispositivo, a obra joga luz sobre esses territórios e corpos relegados à escuridão e ao esquecimento. Portanto, a intervenção produzida pelos artistas não apenas torna visíveis esses rostos desconhecidos, mas também lhes oferece a possibilidade de expressão pela palavra ou pelo corpo. Dessa maneira, ao iluminar espaços pouco iluminados, *Iluminai os terreiros* reformula a partilha do sensível e produz um contra-itinerário à distribuição hegemônica do visível e da memória no território brasileiro.¹⁶

Figura 4 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.



Como mostramos, se a luz é condição de toda visibilidade, ela possui, portanto, também a capacidade de tornar invisível. Conhece-se, desde a antiguidade, o perigo da observação direta e prolongada do sol, capaz de deslumbrar ou até mesmo cegar definitivamente o olho humano.¹⁷ Sabe-se, também, que a luz do sol, que seja direta ou refletida pela lua, pode desbotar a cor dos objetos e das pinturas. De maneira análoga, em fotografia, a exposição de uma cena durante um tempo que excede o necessário à formação da imagem, provocará, de maneira paradoxal, sua desaparecimento. E, quando a luz não cega de maneira direta, é, como argumentamos nesse artigo, a excessiva luminosidade sobre determinados seres ou espaços que – obnubilando nosso olhar, nossa atenção e nossa memória - acaba tornando os demais invisíveis, assim como acontece com os territórios e corpos esquecidos de *Iluminai os terreiros*. Com esse

¹⁶ É claro que não se reclama aqui o estabelecimento de uma iluminação homogênea no território, o que seria algo tanto impossível quanto desnecessário e perigoso (se considerarmos como um regime de luz homogênea e perpétua possibilita a instauração de mecanismos de controle, em particular no âmbito das tecnologias de vigilância, como discutido por J. Cray, 2016). É, de preferência, necessário entender aqui a questão da luz de maneira não literal, ressaltando a necessidade de uma repartição da luz, da visibilidade, da fala e do acesso a memória mais igualitárias.

¹⁷ Consciente disso, Aristóteles recomendava não o observar diretamente, mas examiná-lo de maneira indireta por meio de um sistema capaz de projetar sua imagem numa parede (KITTLER, 2015).



exemplo, torna-se mais nítido o quanto a luz determina, para além da questão da visibilidade, a condição de acesso à *partilha do sensível* e ao exercício político.

Bibliografia

BATE-PAPO com Nuno Ramos. Bate papo UOL. 1 set. 2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/arte/nuno-ramos-artista-plastico-falou-sobre-o-filme-iluminai-os-terreirosi.jhtm>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010: características da população e dos domicílios: resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2020.

CRARY, J. *24/7 Capitalismo tardio ou os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUBITT, S. *The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels*. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

FÈSSEL, M. *La nuit: vivre sans témoin*. Paris: Éditions autrement, 2017.

KITTLER, F. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponta Editora, 2016.

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

MAITTE, B. *La lumière*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

MARTINS FERREIRA, M. *A evolução da iluminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2009.

RAMOS, N. Frankfurt, Salvador: Os percalços de uma mesma instalação – círculos de luz que iluminam o vazio – na Alemanha e no Brasil. Revista Piauí, n. 108, set. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/frankfurt-salvador/>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

RAMOS, N.; MOURA, G.; CLIMACHAUSKA, E. *Iluminai os Terreiros*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://vimeo.com/20249138>>. Acesso em: 17 fev. 2020. , 2006

REVAULT D'ALLONNES, F. *La lumière au cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. *O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SCHIVELBSUCH, W. *La nuit désenchantée*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

VENTURINI, Lilian. Como está a desigualdade de renda no Brasil, segundo o IBGE. NEXO, 30 nov. 2017. Acesso em: 30 nov. 2017.