



Universidade Federal  
de São João del-Rei



Departamento de  
Artes da Cena

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – DEACE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**LAURA DE PAULA RESENDE**

**A COR EM CENA:**

**um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica**

**SÃO JOÃO DEL-REI**

**2022**

**LAURA DE PAULA RESENDE**

**A COR EM CENA:**

**um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica**

Dissertação de mestrado apresentada Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Linha de pesquisa: Cultura, política e memória.

Orientador: Prof. Dr. Berilo Luigi Deirò Nosella.

SÃO JOÃO DEL-REI

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – DEACE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**A COR EM CENA:**

**um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica**

Autora: Laura de Paula Resende

Orientador: Berilo Luigi Deiró Nosella

A banca examinadora composta pelos membros abaixo aprovou esta dissertação em 23 de novembro de 2022:

---

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella – Orientador  
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

---

Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Nadia Moroz Luciani  
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

São João del-Rei  
Novembro de 2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R433c RESENDE, LAURA DE PAULA .  
A COR EM CENA : UM ESTUDO SOBRE A SENSORIALIDADE  
NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ILUMINAÇÃO CÊNICA /  
LAURA DE PAULA RESENDE ; orientador BERILO LUIGI  
DEIRÓ NOSELLA. -- São João del-Rei, 2022.  
189 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João  
del-Rei, 2022.

1. Iluminação cênica. 2. Teoria das cores. 3.  
Percepção sensorial. I. NOSELLA, BERILO LUIGI DEIRÓ ,  
orient. II. Título.

Dedico este trabalho à memória de minha avó Laura, pelo nome que carrego e pelo que sou.

## AGRADECIMENTOS

Ao final dessa etapa, tão importante para mim e para o que busco construir, agradeço por não ter caminhado só e trago comigo os afetos de quem esteve ao meu lado.

Agradeço à minha tia Angela, por ter me presenteado com os meus primeiros livros quando eu sequer havia aprendido a ler. Obrigada por ter me incentivado a estudar, a olhar para a educação com zelo e responsabilidade, a semear caminhos possíveis.

À minha mãe, pela fortaleza que ela é, e pelos atravessamentos dessa força na minha trajetória.

À minha filha Teresa, por todo amor e carinho tão necessários nesse processo.

À minha vó, a pessoa mais extraordinária que passou pela minha vida e que tanto me ensinou.

Às minhas amigas e companheiras de vida Gabi e Ana, por todas as trocas tão afetuosas dos últimos anos, por sermos nossa rede de apoio.

Ao Thiago, pela presença e parceria.

À Isa e ao Geraldo, pelas risadas e conversas. Que bom que nossas histórias se cruzaram.

Ao meu orientador Berilo, pela generosidade de compartilhar tantos conhecimentos, por acompanhar meus processos acadêmicos e por acreditar em mim e no meu trabalho.

Às iluminadoras Ivanilde Silva, Brisa Lima, Fernanda Mattos, Nadia Luciani, Cibele Forjaz, Alexandra de Melo, Marisa Bentivegna e Nadja Naira, por aceitarem entrar nessa comigo. A colaboração de vocês foi fundamental para esta pesquisa e para minha formação.

Ao professor Marcelo Rocco, pelo incentivo e por ter sido minha primeira referência na Universidade.

Às professoras Maria Clara Ferrer, Nadia Luciani e Cibele Forjaz, pela disponibilidade para compor minha banca de defesa.

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento que proporcionou a realização dessa pesquisa.

E por último, mas não menos importante, agradeço aos governos Lula e Dilma, por valorizarem a educação, pela criação de diversas políticas públicas que viabilizaram a minha formação, assim como a de milhares de brasileiras e brasileiros que assim como eu sonharam em ocupar espaços dentro das universidades públicas.

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar os aspectos sensoriais das cores e suas potencialidades para o campo da iluminação cênica, pensando a sensorialidade como fenômeno que acontece e se define na expansão do conceito de visualidade. Para tal investigação, a pesquisa foi separada em duas etapas que se complementam. Na primeira etapa foi realizada uma revisão bibliográfica de estudos sobre as cores partindo das obras de Johan Wolfgang von Goethe e dos artistas Wassily Kandinsky e Kazimir Maliévitch. Com base nesta análise e no cruzamento de características comuns e divergentes entre os estudos das cores na arte, esta pesquisa realiza uma reflexão sobre o conceito de sensorialidade associado ao de visualidade cênica, compreendendo quais ferramentas técnicas, recursos científicos e conceitos específicos do campo da iluminação cênica são utilizados em processos de criação artística e, mais especificamente, como contribuem para o pensamento e para a prática de artistas que atuam nesta área. Para este fim, a segunda etapa da pesquisa foi executada tendo como princípio o referencial teórico-conceitual estudado na primeira etapa, e se constituiu de entrevistas com oito iluminadoras brasileiras, que possuem formações e carreiras diversas, a fim de examinar de que maneira o pensamento sobre o uso das cores de forma sensorial atravessa os trabalhos e os processos criativos dessas artistas. A definição de um roteiro dialógico de entrevista se fez necessário para que houvesse a condução da narrativa apresentada sobre o tema abordado. As entrevistas, assim como os demais materiais técnicos e registros, foram analisados buscando-se pensar de que modos a sensorialidade das cores se faz presente nos trabalhos das iluminadoras.

**Palavras-chave:** iluminação cênica; teoria das cores; sensorialidade; visualidade; iluminadoras brasileiras.

## **ABSTRACT**

The present dissertation aims to investigate the sensory aspects of colors and their potentialities in a scenic light language, understand the sensoriality as a phenomenon that happens and is defined in the expansion of the concept of visuality. In this investigation, the research was separated into two complementary stages. In the first stage, a bibliographic review of studies on colors was carried out starting from the works of Johan Wolfgang von Goethe and the artists Wassily Kandinsky and Kazimir Maliévitch. Based on this analysis and on the intersection of common and divergent characteristics between studies of colors in art, this research reflects on the concept of sensoriality associated with that of scenic visuality, understanding which technical tools, scientific resources and specific concepts in the scenic light language, are used in artistic creation processes and, more specifically, how they contribute to the thought and practice of artists who work in this area. To this end, the second stage of the research was carried out based on the theoretical-conceptual referential studied in the first stage, and consisted of interviews with eight Brazilian's light designers, who have diverse backgrounds and careers, in order to examine how the thought about the use of colors in a sensorial way cross the work and creative processes of these artists. The definition of a dialogic interview script was necessary for the conduction of the narrative presented on the theme. The interviews, as well as the other technical materials and records, were analyzed trying to think in which ways the sensoriality of colors is present in the works of the lighth designers.

**Keywords:** scenic lighting; color theory; sensoriality; visuality; Brazilian's light designers.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração do círculo cromático de Goethe. ....	35
Figura 2 - Movimento concêntrico e excêntrico das cores elaborado por Kandinsky. ...	41
Figura 3 - Ilustração do círculo cromático de Kandinsky. ....	42
Figura 4 – <i>Jeune femme à sa toilette</i> . ....	60
Figura 5 - <i>Montanha de Santa Victoria</i> vista de Lauves. ....	62
Figura 6 – <i>The Last Futurist Exhibition of Painting</i> .....	63
Figura 7- Espetáculo <i>Sem Palavras</i> : cena com uso de cor-luz rosa. ....	127
Figura 8 – Espetáculo <i>Projeto Brasil</i> : cena com temperatura de luz quente.....	128
Figura 9 – Espetáculo <i>Como nascem as oliveiras</i> . ....	130
Figura 10 – <i>Como nascem as oliveiras</i> : cena com o uso de cor-luz verde.....	130
Figura 11 – Espetáculo <i>Otelo, as faces do ciúme</i> : uso de filtros de cor em tons esfumados. Foto de Nicole Zattoni. ....	133
Figura 12 – Espetáculo <i>Otelo, as faces do ciúme</i> : uso de filtros de cor em tons de azul e rosa esfumados. Foto de Nicole Zattoni. ....	133
Figura 13 – Espetáculo <i>Anti-Nelson Rodrigues</i> : cena com a demarcação de duas propostas de luz: a entrada de Joyce e a relação entre Oswaldinho e Tereza. ....	134
Figura 14 - Espetáculo <i>Verdadeiro Assassinato</i> : cenas de diferentes etapas e tonalidades. ....	135
Figura 15 – Imagem referência para a criação de luz do espetáculo <i>Felizes para sempre</i> . ....	137
Figura 16 – Espetáculo <i>Felizes para sempre</i> : cena da floresta encantada.....	137
Figura 17 – Espetáculo <i>Ananse e o baú de histórias</i> . ....	138
Figura 18 - Espetáculo <i>Bacantes</i> : três momentos diferentes do espetáculo em que o efeito das lâmpadas de descarga pode ser percebido.....	142
Figura 19 – Espetáculo <i>Preta-à-Porter</i> : Cena em que o uso das cores-luzes são elaborados com foco em iluminar a pele das atrizes.....	143
Figura 20 – Espetáculo <i>Preta-à-Porter</i> : cena com uso cor-luz vermelha. ....	145
Figura 21 – Espetáculo <i>O beijo</i> . Cia. Nova Dança 4.....	148
Figura 22 – Espetáculo <i>Influência</i> . (Cena retirada de registro audiovisual postado no canal do youtube da Cia. Nova Dança 4). ....	148
Figura 23 – Projeto <i>Experiência Luz</i> e a recontação de histórias de assombração na cidade de Belém.....	151

Figura 24 – Espetáculo <i>Vida</i> : cena com contraluz azul e códigos que remetem à shows musicais. Foto de Elenize Dezeniski. ....	154
Figura 25 – Espetáculo <i>Preta-à-Porter</i> , mapa de luz elaborado por Alexandra de Melo da Silva. Coletivo NEGA. ....	160
Figura 26 – Espetáculo <i>Bacantes</i> : distribuição espacial das lâmpadas de descarga no edifício do Teatro Oficina. ....	162
Figura 27 – Espetáculo <i>Felizes para sempre</i> : cena de transição entre quadros, espaço do limbo para a morte. ....	163
Figura 28 – <i>Experiência luz</i> : sala de compartilhamento de histórias iluminada por objeto-luz com filtros de cor. ....	164
Figura 29 – Foto do mostruário do catálogo E-colour com destaque dos filtros utilizados no espetáculo <i>Otelo, as faces do ciúme</i> . ....	167
Figura 30 – Espetáculo <i>Otelo, as faces do ciúme</i> : mapa de luz. ....	168
Figura 31 – Espetáculo <i>Otelo, as faces do ciúme</i> : relação de luz. ....	169
Figura 32 – Espetáculo <i>Vida</i> : Montagem técnica de luz. Cia. Brasileira. ....	170
Figura 33 – Espetáculo <i>Projeto Brasil</i> : cena de violência iluminada com refletores incandescentes equipados de filtro corretivo de temperatura. ....	171

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
Questões de gênero no trabalho com iluminação .....	19
Estrutura textual .....	25
<b>CAPÍTULO I - TEORIA DAS CORES: UMA PERSPECTIVA SENSORIAL</b> ....	28
Categorias de estímulos sensoriais e a estrutura da cor .....	33
Associações entre as categorias de estímulos sensoriais .....	43
A sensorialidade no processo de percepção das cores na arte .....	48
A cor como linguagem na cena.....	64
<b>CAPÍTULO II - A LUZ EM DIÁLOGO</b> .....	77
Processos de formação e teoria das cores .....	77
A percepção das cores no processo criativo .....	97
Execução de projetos e preceitos técnicos .....	111
<b>CAPÍTULO III - COR E SENSORIALIDADE NA CENA BRASILEIRA</b> .....	124
Cor-luz e cor-pigmento .....	125
A construção sensorial nos projetos de luz .....	152
Visualidade e sensorialidade na prática .....	173
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	180
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	185

## INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada nesta dissertação parte de um impulso quase intuitivo, que se desdobra de uma breve investigação sobre a iluminação cênica na obra de Antonin Artaud (2006), realizada em 2018, período em que iniciei minhas pesquisas na área da iluminação como integrante e voluntária do Núcleo de estudos das técnicas e ofícios da cena – NETOC da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, grupo de pesquisa que integro até o presente momento. Enquanto esmiuçava *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 2006), dissecando frase por frase em busca de rastros de ideias e indícios dos modos de pensar a luz artaudiana, me deparei com o primeiro manifesto do teatro da crueldade e a passagem dedicada às iluminações, na qual a luz é descrita como linguagem que age sobre o espírito e, nesse processo, as particularidades dos tons de cores utilizados na iluminação deveriam reintroduzir elementos de características sensoriais, com objetivo de produzir sensações como frio, calor, medo, raiva, dentre outras (ARTAUD, 2006).

Foi nos fragmentos de *O teatro e seu duplo* que me deparei com a ideia de cor enquanto elemento simbólico da cena. Mas que cores eram essas? Como se daria o processo de pensar a cor na iluminação como potência viva para a produção de sentidos? Essas questões ressoaram em mim e reverberaram em meu caminhar como pesquisadora e na minha busca por, aos poucos, compreender a amplitude e a complexidade do fenômeno cromático e sua aplicação nas artes cênicas. Me aproximei da questão sobre a simbologia das cores proposta no manifesto do teatro da crueldade e, aos poucos, me distanciei de Artaud para adentrar, cada vez mais, nos estudos sobre as teorias das cores, com o objetivo de refletir a respeito das possibilidades oferecidas por essas teorias ao fazer teatral e à iluminação cênica.

Digo que foi este o impulso para esta pesquisa, porque foi a partir dos poucos elementos encontrados na obra de Artaud (2006), que pude iniciar meu processo de compreensão da iluminação. Aprendi a observar, a experimentar e a analisar para, posteriormente, me aventurar na criação. Apesar de já possuir uma relação com o teatro e certa bagagem prática, adquirida em experiências com teatro de grupo, anteriores ao meu ingresso na universidade, foi somente durante a graduação que a luz me tocou e transformou radicalmente meus modos de reflexão e fazer teatrais.

Nesta pesquisa, busco investigar as possibilidades para o uso das cores no campo da iluminação cênica, a partir de um estudo aprofundado sobre teoria das cores, para

compreender como profissionais que atuam na área pensam o fenômeno cromático e como utilizam as cores em suas práticas artísticas. Para tal investigação, considere que apesar do recente aumento do número de pesquisas científicas na área teatral produzidas no Brasil, ainda existem poucos estudos e publicações relacionadas diretamente ao campo da iluminação cênica e, destas, menos ainda são as que versam sobre o uso das cores. Neste ponto, a pesquisa desenvolvida por Hamilton Saraiva (1999), pesquisador pioneiro na área de iluminação no Brasil, apresenta uma importante contribuição para o estudo das cores no campo da iluminação cênica.

Saraiva (1999) se dedicou a pesquisar a iluminação com o objetivo de compreender os aspectos físicos e psíquicos gerados pelas cores no público. Sua pesquisa compreende uma série de testes realizados de modo laboratorial, nos quais um grupo de artistas apresentava algumas cenas que eram repetidas quatro vezes sendo que, em cada repetição, a cena era iluminada com uma cor diferente. Para esses testes, foram escolhidas as cores: branca, rosa, azul e verde. O público, formado por pessoas convidadas pelo pesquisador, assistia às cenas e após cada apresentação marcava, em um pequeno questionário, que tipo de sentimento/emoção/sensação a cena representada sob determinada luz havia lhe causado. Era possível, também, que o público fizesse pequenas anotações em formato de comentário sobre o que haviam notado e/ou descrever outras percepções que não constavam no questionário.

Os resultados obtidos por meio das experiências confirmaram a tese de Saraiva (1999) de que as cores imprimiam sentido à cena e que, por esta razão, seu uso na iluminação deveria ser pensado de modo intencional e objetivo, uma vez que cada matiz possuía características e significados próprios. Além das sequências de testes, por ser o primeiro pesquisador brasileiro que se dedicou a investigar o uso das cores na área de iluminação cênica, Saraiva (1999) apresenta em sua tese diversas perspectivas sobre os estudos das cores e suas teorias, material de grande importância tanto para a época, quanto para os dias de hoje, devido à ausência de outras pesquisas científicas que abordem esta temática no campo da iluminação. A tese de Saraiva (1999) se soma à minha trajetória como pesquisadora, contribuindo para minha compreensão sobre os aspectos simbólicos das cores e seu uso na cena. No entanto, devido às escolhas conceituais feitas no decorrer desta pesquisa, há pontos em que nos aproximamos do trabalho de Saraiva (1999), mas também há pontos em que nos distanciamos metodologicamente.

A pesquisa de Saraiva (1999) corrobora para este trabalho por apresentar a temática das cores por uma perspectiva sensorial. Compreender como as cores afetam o

público, quais os signos relacionados a cada cor e quais os aspectos que geram tal relação, é um ponto que une a pesquisa que aqui se apresenta com a tese de Saraiva (1999). Contudo, enquanto o autor buscava confirmar se havia determinada variação na forma como o público percebia a cena, quando esta era iluminada por cores diferentes, busco nesta pesquisa compreender como se dá o processo de criação artística que faz com que profissionais da iluminação cênica optem por determinados tons, intensidades, temperaturas e demais variações referentes ao uso das cores.

Não se trata, portanto, aqui, de investigar a percepção do público, mas sim, os modos como artistas da área de iluminação pensam e aplicam as cores em seus trabalhos. Por tal perspectiva, é de meu interesse também, compreender quais as demandas formativas que existem neste campo de atuação teatral; quais os conhecimentos técnicos e teóricos necessários para a execução de projetos e quais caminhos subjetivos cada profissional trilha para definir as paletas de cores de seus trabalhos. Trata-se então de analisar o processo que ocorre antes do momento escolhido pela análise de Saraiva (1999). Busca-se investigar os modos de criação de iluminação cênica e quais as possibilidades de se utilizar, de forma objetiva, as diversas informações sobre as cores, seus aspectos físicos, fisiológicos, químicos, psicológicos e culturais.

Outro ponto pelo qual me distancio de Saraiva (1999), diz respeito ao recorte teórico-conceitual utilizado nesta pesquisa. Saraiva (1999) assume para sua pesquisa a perspectiva da física óptica, que apresenta a teoria de que as cores do espectro de luz visível estariam presentes na luz branca, e a visão colorida dos objetos se daria por meio do mecanismo de coloração dos corpos (NEWTON, 2002). Desse modo, o autor parte da afirmativa de que luz e cor são uma só coisa. A teoria das cores da física óptica possui evidências já consolidadas e não é objetivo desta pesquisa levantar contestações a respeito dessa teoria. Todavia, há uma discordância quanto a terminologia sobre luz e cor empregada no trabalho de Saraiva (1999), que buscaremos pensar de outra forma. Nessa pesquisa, procura-se compreender a cor e a luz como fenômenos diferentes, mas intensamente relacionados. Esta escolha se dá por percebermos que diferenciar estes dois fenômenos faz com que se possa estabelecer um diálogo mais fluído entre as teorias das cores e a prática da iluminação cênica.

Este distanciamento da tese de Saraiva (1999) se refere ao fato de que o referencial teórico que fundamenta essa pesquisa, na perspectiva dos estudos das cores, parte das obras *Doutrina das cores* e *Contribuições para a óptica*, de Johann Wolfgang von Goethe

(2011, 2013)<sup>1</sup>. Com base na obra de Goethe (2011, 2013) propõe-se esboçar uma perspectiva moderna da compreensão do fenômeno das cores para, a partir daí, pensar como esta maneira de compreender e propor o uso da cor na arte torna-se, na história dos séculos XIX, XX e XXI, um meio de instigar sensações. Somou-se também a esta fundamentação teórica as obras *Do espiritual na arte*, de Wassily Kandinsky (1990), e *Forma, cor e sensação*, de Kazimir Maliévitch (2021), ambos pesquisadores e artistas visuais.

Por perspectiva moderna, entende-se as diversas características socioculturais de diferentes nações que, em dada temporalidade, sofrem grande influência da Europa, como, por exemplo, países da América do Sul que passaram por um processo de colonização e possuem uma cultura ocidentalizada. Para analisarmos a iluminação cênica por uma perspectiva moderna, partimos do entendimento de que algumas mudanças na estrutura cênica e do fazer teatral que surgem com o teatro moderno, na segunda metade do século XIX, são importantes para a transformação nos modos de produção da iluminação. Destas mudanças, destaca-se o que ficou conhecido como o advento do encenador, uma figura mestra da cena no momento histórico em que, a relação entre o texto dramático e a encenação passa a ser questionada (DORT; UHIARA, 2013).

Nesse contexto, Jean-Jacques Roubine (1998) cita dois fenômenos modernos que ocorreram nas artes cênicas devido a revolução tecnológica e que contribuíram para o advento do encenador. O primeiro trata da dissolução das noções de fronteira e distância, elementos presentes na encenação. Já o segundo, aborda a descoberta dos recursos elétricos de iluminação, que transformou radicalmente os modos de produção teatral e as características da visualidade cênica. Entende-se por visualidade o processo de relações entre a luz, captada pela visão, e a percepção do mundo observado, que se dá pela capacidade humana de ver, representar e interpretar subjetivamente o que é visto (SIMÕES, 2008, p.17).

Apesar dos diversos conhecimentos técnicos e teóricos sobre a aplicabilidade das cores na cena, necessários para a atuação profissional na área de iluminação, não há uma fórmula capaz de garantir bons resultados, uma vez que não há uma única forma de se

---

<sup>1</sup> No decorrer deste texto, os quatro autores centrais para a discussão sobre teoria das cores – Goethe (2013), Kandinsky (1990), Maliévitch (2021) e Newton (2002), serão mencionados com certa frequência. Diante disto, optou-se por utilizar a referência datada apenas quando houver citação de parte da obra bibliográfica destes autores. Em outros momentos, quando os autores são mencionados de modo geral ou para pontuar determinada ideia, será utilizado somente o nome do autor, sem referência datada. Esta escolha tem como objetivo facilitar a leitura do texto por torna-lo mais fluído.

pensar e executar projetos de luz e combinações de cores. No entanto, os estudos históricos sobre a teoria e a prática da iluminação cênica, nos indicam possíveis caminhos a serem percorridos. Estes caminhos se orientam, principalmente, pelos desdobramentos gerados a partir do momento em que a iluminação se estabelece como linguagem da cena. Nesse sentido, o conceito de visualidade junto às manifestações expressas na luz simbolista, abrem espaço para novas discussões acerca da iluminação (SIMÕES, 2008, p. 85-86). A partir dos apontamentos aqui levantados, volto meu olhar para a questão de como podemos pensar o uso das cores na cena, pela perspectiva da iluminação, para além do conceito de visualidade.

Entende-se que o elemento da visualidade, que possui forte tradição no pensamento artístico moderno, gera seu próprio questionamento ao caminhar, no século XXI, para uma ampliação desta compreensão sobre a visualidade, de maneira a incluir os demais modos de percepção sensorial ao elemento da visualidade, no intuito de investigar os processos de sensação e percepção gerados por estímulos. Com base neste apontamento, esta pesquisa busca questionar o conceito de visualidade aplicado ao uso das cores, na intenção de ampliar a compreensão do fenômeno visual, por meio de discussões sobre os aspectos sensoriais das cores e suas possíveis aplicações na iluminação cênica.

Com o relativo aumento no número de pesquisas na área de artes e, mais especificamente, pesquisas no campo da iluminação cênica, se torna viável levantar tais discussões sobre os aspectos sensoriais das cores, vistos por uma perspectiva diferente, capaz de abarcar os modos de produção artística de profissionais atuantes da área. Para isto, parte-se de reflexões acerca dos trajetos percorridos por artistas contemporâneas e as implicações que se fazem presentes quando decidem utilizar determinadas cores na composição de seus trabalhos. O intuito é que essas trajetórias e modos de produção sejam analisados, buscando sempre refletir sobre o uso das cores como fenômeno que vai além do conceito de visualidade. Por esta perspectiva, propõe-se pensar de modo ampliado sobre as potências sensoriais do uso das cores na iluminação cênica e, ao analisar as produções contemporâneas, torna-se possível refletir, não só sobre os modos de produção atuais, como também revisitar a história das cores na arte e identificar o cruzamento de trajetórias artísticas do presente com o passado, e as heranças deixadas por artistas que se dedicaram a pesquisar o fenômeno cromático.

Consoante aos fatores apresentados, esta pesquisa tem por objetivo realizar uma análise sobre o uso das cores na iluminação cênica na prática de iluminadoras brasileiras,



a fim de levantar discussões sobre o processo sensorial de percepção cromática. Serão analisadas as práticas artísticas de oito iluminadoras brasileiras, com diferentes trajetórias de formação e carreiras profissionais, a fim de identificar, a partir dos trabalhos destas iluminadoras, como ocorrem os processos de reflexão e de aplicação das cores na iluminação cênica, e como a noção de sensorialidade se estabelece na cena contemporânea. A razão da escolha pelo recorte, do olhar para a prática de iluminadoras, dá-se por opção política da autora do presente projeto, considerando-se o crescimento da atuação de mulheres neste campo de produção artística, historicamente masculino, e a importância desse sentido do olhar.

A análise será realizada por meio das narrativas apresentadas nas entrevistas e dos materiais cedidos pelas seguintes iluminadoras: 1) Nadia Moroz Luciani, iluminadora e professora Dra. na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); 2) Marisa Bentivegna, iluminadora e cenógrafa, vencedora de importantes prêmios na área teatral, tendo atuado, também, como docente no curso técnico em iluminação da SP Escola de Teatro<sup>2</sup>; 3) Alexandra de Melo da Silva, iluminadora e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); 4) Nadja Naira Flugel, iluminadora, atriz, dramaturga e diretora integrante da Cia. Brasileira de Teatro<sup>3</sup>; 5) Fernanda Guimarães Mattos de Souza, artista cênica e iluminadora, doutoranda na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com pesquisa voltada para poéticas da iluminação no teatro infantil; 6) Ivanilde Santos da Silva, iluminadora, artista, educadora e cenógrafa, atua com projetos culturais em comunidades da periferia de Belém do Pará voltados para crianças, adolescentes e jovens; 7) Vivian Ferreira dos Santos Lima, iluminadora autônoma e diretora de arte da Cia. Teatro de afeto<sup>4</sup>, e idealizadora do grupo Iluminadoras Pretas; e 8) Cibele Forjaz Simões, iluminadora, diretora e professora Dra. na Universidade de São Paulo (USP), cuja tese é também bibliografia básica para esta pesquisa.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> É um Centro de Formação das Artes do Palco, fundada em 2010, na cidade de São Paulo. A escola oferece cursos técnicos e de extensão que contemplam diferentes ações artístico-pedagógicas. Mais informações em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/> (Acesso em 18/09/2022).

<sup>3</sup> Coletivo de artistas fundado em 2000, na cidade de Curitiba. Possui pesquisas sobre novas formas de escrita e práticas de criação artística contemporâneas. Mais informações em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/> (Acesso em: 18/09/2022).

<sup>4</sup> Companhia de artes cênicas fundada em 2015 no Rio de Janeiro, com pesquisa voltada para o teatro documental. Mais informações em: <https://www.instagram.com/teatrodeafeto/> (Acesso em 18/09/2022).

<sup>5</sup> Na presente dissertação, as iluminadoras entrevistadas serão tratadas por seus nomes artísticos, sendo estes: 1) Nadia Luciani; 2) Marisa Bentivegna; 3) Alexandra de Melo da Silva; 4) Nadja Naira; 5) Fernanda Mattos; 6) Ivanilde Silva; 7) Brisa Lima; 8) Cibele Forjaz. Em citações indiretas, referentes às entrevistas, serão mantidos apenas os nomes artísticos ou os sobrenomes dessas e, em citações diretas, será mantido o

A escolha por estas profissionais se deu após um breve levantamento sobre suas produções artísticas e acadêmicas, buscando-se obter certa diversidade no perfil das entrevistadas referentes às áreas em que atuam dentro do campo da iluminação, considerando que todas as iluminadoras elencadas possuem considerável experiência neste campo. Desta forma, além de possuírem diferentes trajetórias profissionais e de formação, atualmente, tais iluminadoras exercem diferentes funções no trabalho com iluminação cênica, assim como atuam em diversos estados e regiões do Brasil. Com isso, buscou-se estabelecer uma amostragem diversa quanto às diferentes funções e atividades exercidas por profissionais que atuam no campo da iluminação cênica, com o intuito de se obter maior representatividade para a análise do uso da cor na iluminação cênica sob diferentes perspectivas.

As entrevistas se orientam nos princípios metodológicos das pesquisas na área de história oral (THOMPSON, 1999) e, por esta razão, tem como referência a ideia de que as narrativas compartilhadas pelas iluminadoras devem acontecer de forma que garanta a autonomia das colaboradoras. Deste modo, o diálogo orienta-se por um roteiro pré-estabelecido, mas com poucas intervenções da parte de quem conduz a entrevista. O roteiro foi elaborado pautando-se no caráter dialógico necessário para a realização das entrevistas, considerando que as entrevistadas são colaboradoras e possuem participação ativa na pesquisa (MEIHY; HOLANDA, 2007). Foram elencadas no roteiro para as entrevistas, questões centrais acerca da temática pesquisada e que são de abordagem necessária.

As entrevistas foram concedidas com exclusividade para esta pesquisa, tratando-se de materiais de acesso restrito à pesquisadora e ao Grupo de Pesquisa em História Política e Cena da UFSJ, e não foram publicadas em revistas ou em outros meios de divulgação de acesso público. Tanto os registros em vídeo quanto as transcrições, realizadas, em um primeiro momento, de forma integral, foram utilizados para a análise, no entanto, apenas alguns recortes selecionados, correspondentes aos interesses e objetivos desta pesquisa, estão dispostos no corpo da presente dissertação. Isso posto, fragmentos das entrevistas citadas de forma indireta terão como referência apenas o nome das iluminadoras, enquanto referências diretas, com trechos das entrevistas citados na íntegra, utilizarão do padrão nome e data. Ao final da dissertação, nas referências

---

padrão autor-data. Destaca-se que, além de citações retiradas das entrevistas realizadas exclusivamente para esta pesquisa, são utilizadas também parte das produções acadêmicas das iluminadoras Nadia Luciani, Alexandra de Melo da Silva, Fernanda Mattos, Ivanilde Silva e Cibele Forjaz.

bibliográficas, constam as informações referentes às oito entrevistas realizadas no âmbito dessa pesquisa.

### **Questões de gênero no trabalho com iluminação**

Para além da preocupação em criar um perfil heterogêneo de profissionais atuantes na área para colaborar com a pesquisa, a escolha por entrevistar apenas profissionais do gênero feminino foi tomada como uma decisão política. Ao iniciar meu percurso na área de iluminação cênica, me deparei com um cenário em que se notava a dominância de profissionais do gênero masculino em espaços de visibilidade e de reconhecimento de seus trabalhos. Apesar de ter tido contato com muitas iluminadoras, algumas questões relacionadas à representatividade de gênero no mercado de trabalho da iluminação cênica, me provocaram inquietações que considero importantes de serem tratadas brevemente nesta introdução.

É necessário pontuar o fato de que historicamente houve processos que estruturaram a divisão sexual do trabalho. Longe de ser definitiva, a organização do trabalho a partir do sexo-gênero está em constante reformulação, e diferentes pesquisadoras/es da área têm se debruçado nesse objeto (HIRATA; KERGOAT, 2007). O termo divisão sexual do trabalho foi cunhado no contexto de avanço dos movimentos feministas da década de 1970 e, de acordo com Hirata e Kergoat (2007), tinha o objetivo de questionar a divisão das funções laborais determinadas por um ideal binário de gênero. Estas divisões atribuíam às mulheres o dever de cumprir as tarefas realizadas no âmbito doméstico, atividades que, com o avanço dos movimentos feministas, começam a ser reivindicadas em relação a seu reconhecimento como trabalho.

De acordo com as autoras, a partir destes questionamentos as discussões sobre a divisão sexual do trabalho foram sendo inseridas em diversas áreas de pesquisa das ciências humanas. Passou-se a compreender duas perspectivas de análise para o termo, 1) a que visa questionar o acúmulo de funções e jornadas de trabalho enfrentadas por grande parte das mulheres, que são responsáveis pelo trabalho doméstico exercido gratuitamente, e que passam a exercer paralelamente outra função remunerada dentro do mercado de trabalho; e 2) a perspectiva que busca compreender a origem destas questões, que resultam na sobrecarga de trabalho das mulheres e da desigual divisão do trabalho doméstico.

É notável a complexidade desta temática, uma vez que é atravessada por diversas categorias e marcadores que não devem ser ignorados, tais como classe social, raça, sexualidade, nacionalidade, etc. No entanto, não é intuito desta dissertação se aprofundar sobre este tema, todavia se faz necessário abordar processos que geraram a divisão sexual do trabalho, partindo dos desdobramentos históricos que ocorreram no início do processo de acumulação capitalista, para delinear possíveis justificativas ao fato de que, ainda hoje, o mercado de trabalho no campo da iluminação cênica no Brasil, seja vinculado a uma concepção majoritária de que se trata de um trabalho masculino.

Durante o processo de acumulação de capital, o trabalho foi dividido de modo binário, separando-se o que era trabalho produtivo (remunerado/assalariado) e trabalho reprodutivo (não remunerado)<sup>6</sup>. Esta divisão, que corresponde à ideia de trabalho produtivo *versus* trabalho reprodutivo, se localiza nos modos de estruturação da vida em sociedade, que se dá a partir das divisões entre espaço público e espaço doméstico, determinando quais pessoas deveriam ocupar cada lugar. Também dentro dessa lógica, o status de cidadania e de humanidade é definido.

Em uma perspectiva de gênero, enquanto os homens foram responsáveis por vender sua mão de obra em troca de salários, às mulheres foram delegados os trabalhos do lar, os afazeres domésticos e a reprodução da vida. Pelo fato de ser, também, um trabalho emocional, se estabelece que o trabalho reprodutivo, realizado pelas mulheres, não deveria ser remunerado e sequer reconhecido como trabalho, mesmo que este seja essencial para a estrutura social e os modos de organização da vida (FEDERICI, 2019).

Com o avanço das mulheres na ocupação de postos no mercado de trabalho, houve um acúmulo de funções, uma vez que essas nunca deixaram de ser as maiores responsáveis pelo trabalho reprodutivo. Ocorreu também um processo de divisão das funções remuneradas vinculadas ao trabalho produtivo. Atividades que se assemelhavam em determinados aspectos ao trabalho realizado em ambiente doméstico, foram determinadas como sendo atividades de característica feminina, tomando como parâmetro uma ideia estereotipada e com viés essencialista, que julga as mulheres como sendo frágeis, submissas, aptas ao cuidado, emotivas e pouco racionais. Por tal associação, algumas profissões, como por exemplo, enfermagem, docência, assistência social, dentre outras, cujas atividades são atreladas ao trabalho de cuidado, foram consideradas profissões femininas.

---

<sup>6</sup> Para mais informações, ver Silvia Federici (2017, 2019)

Além desta associação entre profissões e atividades atribuídas ao feminino, abriu-se possibilidade para a contratação, mediante remuneração, de pessoas para executarem o trabalho doméstico. No entanto, foram as mulheres que continuaram a prestar estes serviços, e mais especificamente no Brasil, 92% do trabalho doméstico remunerado é exercido por mulheres de classes baixas e, destas, 65% são mulheres negras (IBGE, 2020).

Apresentar de forma breve este contexto sócio-histórico se faz necessário, mesmo que não seja tema central desta pesquisa, para que possamos repensar historicamente as estruturas que sustentam as desigualdades de gênero e sua correlação com o trabalho. Conceber que historicamente as mulheres foram cerceadas da vida pública, nos traz perspectivas de análise para que possamos compreender as dificuldades enfrentadas por trabalhadoras inseridas no mercado de trabalho na atualidade.

Para que se possa investigar as desigualdades de gênero no trabalho com iluminação cênica, é importante compreender primeiramente quais as características das atividades realizadas nesse trabalho, e como suas funções são estruturadas e divididas. Mesmo que a iluminação cênica seja, geralmente, associada à área técnica do teatro, existem diferentes frentes de atuação neste campo profissional, sendo que algumas funções são mais voltadas para a criação artística e para a execução dos projetos, e outras para a área técnica, elétrica e de montagem. Atualmente há movimentos de profissionais da área, que buscam refletir as fronteiras entre arte e técnica, sendo que, no campo da iluminação, tal separação, entre estas duas categorias, tem sido questionada. Estas características funcionais, que qualificam as atividades no campo da iluminação, podem indicar possíveis justificativas para a equivocada atribuição dessa área como sendo exclusivamente masculina.

O trabalho com iluminação se vincula a uma área que exige domínio de conhecimentos técnicos sobre os equipamentos e tecnologias a ser utilizados, eletricidade, arquitetura predial dos teatros e espaços cênicos, sendo necessário, em algumas funções, trabalhar com altura e com o manuseio de equipamentos pesados, por exemplo. Essas atividades exigem domínio de habilidades técnicas e de conhecimentos científicos historicamente assimilados como aptidões que competem exclusivamente aos homens. Nesse caso, há ainda a distribuição de funções dentro do que se considera trabalho masculino, que perpassa marcadores de raça, classe, entre outros, para além do gênero. Estes fatores nos trazem indícios sobre o porquê o trabalho com iluminação cênica é

atribuído, erroneamente, ao masculino. Sobre estes apontamentos, Nadia Moroz Luciani, Gabriela Valcanaia e Milena Sugiyama afirmam que:

O discurso que compreende a mulher como objeto, parte de uma premissa biológica cujo axioma é a binaridade, definindo-a como inferior como sexo frágil. Em discursos que definem a iluminação como atividade essencialmente masculina, é comum ouvir justificativas que atestam a mulher como sendo mais fraca, sensível e emotiva do que o homem, além de, por ser mulher, não apresentar condições físicas para suportar e realizar as tarefas envolvidas. [...] A ideia de sexo frágil ignora, primariamente, as diferentes mulheridades existentes, apagando vivências históricas de mulheres pobres e negras que, para sustentar suas famílias, assumiram jornadas duplas ou triplas de trabalho, cumprindo até, em muitas delas, funções de grande esforço físico. (LUCIANI; VALCANAIA; SUGIYAMA, 2021, p. 31-32)

Apesar deste cenário de desigualdade de gênero, que se faz evidente na iluminação cênica, até o presente momento não há mapeamentos, pesquisas científicas com conclusões efetivas ou dados estatísticos sobre a participação de mulheres e pessoas transgênero atuantes nesta atividade (LUCIANI; VALCANAIA; SUGIYAMA, 2021). Por esta razão, a análise sobre uma possível maior ocupação de profissionais homens nesta área se baseia, até então, apenas em depoimentos, relatos de experiências, pequenos rastreamentos feitos por grupos e coletivos de mulheres, e pelas percepções apresentadas por iluminadoras inseridas no mercado de trabalho. Esta ausência de dados oficiais justifica o recente crescimento de organizações e iniciativas<sup>7</sup> propostas por mulheres e pessoas transgênero atuantes na área de iluminação em busca de reconhecimento e visibilidade.

O surgimento destas iniciativas marca a importância de se levantar debates sobre a iluminação cênica e a ideia de que esta área de atuação seria exclusivamente masculina, evidenciando a existência de mulheres e pessoas transgênero atuantes na área, bem como indica a necessidade de valorizar e reconhecer suas produções. Algumas profissionais chamam atenção para a dificuldade em serem reconhecidas e respeitadas em ambientes de trabalho, uma vez que é comum enfrentarem situações de discriminação por parte de

---

<sup>7</sup> Até o momento, as iniciativas que temos conhecimento são: *Mulheres na Luz*, idealizado por Ligia Chaim, em 2017, que reúne conteúdos voltados para a divulgação de trabalhos de iluminadoras, assim como atua na divulgação de oportunidades de formação; *Mulheres na técnica - Pará*, rede de trabalhadoras da área técnica teatral do estado do Pará, idealizado pelo coletivo Ilumiá, criado em 2015; *Mulheres na técnica – Ceará*, rede de trabalhadoras da área técnica que atuam no teatro, no audiovisual e em shows; *Autobiografia de todas nós*, projeto que busca mapear e registrar histórias de trabalhadoras na área de iluminação cênica de Curitiba; *Projeto iluMINA!*, atua na área de formação em iluminação cênica oferecendo cursos e oficinas para mulheres; *Ilumilutas*, projeto de extensão da Universidade Federal do Sul da Bahia, coordenado pela iluminadora Dodi Leal, promove debates, estudos, criação e oficinas que pautam discussões sobre lutas sociais e iluminação cênica, com foco nas discussões sobre corpo e gênero; e *Grupo Iluminadoras Pretas*, iniciativa da iluminadora Brisa Lima, para mapear mulheres pretas que atuam na área de iluminação. O projeto também oferece oficinas de iluminação cênica.

outros profissionais da equipe. Elas chamam atenção, também, para o fato de que sua capacidade profissional e o respeito por seus trabalhos são sempre colocados a prova, de modo que, estar inserida no mercado de trabalho faz com que sejam pressionadas a comprovar sua competência profissional a todo momento (LUCIANI; VALCANAI; SUGIYAMA, 2021).

Considerando a ausência de dados oficiais e, para complementar parte dos levantamentos apontados, foi realizada uma breve investigação sob determinados recortes com o intuito de analisar parte desta realidade que revela o aumento no número de profissionais do gênero feminino atuantes no campo da iluminação cênica. Para isto, observou-se a participação destas profissionais a partir dos seguintes recortes: 1. O ingresso no curso técnico em iluminação da SP Escola de Teatro; 2. Estatísticas sobre a produção científica na área; 3. Dados sobre vencedoras/es da categoria de iluminação nas últimas edições do prêmio Shell; e 4. A participação de profissionais da área nos projetos *Da ideia à luz* e *Lighting studio*, que apresentam diversas entrevistas e debates sobre iluminação.

Neste pequeno levantamento, foi possível delinear um esboço sobre a representatividade e ocupação de lugares de visibilidade por profissionais atuantes na área. Primeiramente, foi recolhido no site<sup>8</sup> da SP Escola de Teatro as informações sobre as pessoas aprovadas no processo seletivo para o curso técnico em iluminação cênica. Dentre a lista de aprovações, com dados de ingresso do ano de 2010 a 2021, foram contabilizadas 144 mulheres e 128 homens.

Esta realidade que indica uma maior participação feminina se repete quando contabilizamos o número de pesquisas a nível de doutorado na área de iluminação cênica no país, onde as mulheres são responsáveis por 10 das 16 pesquisas mapeadas até dezembro de 2020, por meio de informações disponibilizadas na plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. No entanto, isso muda quando observamos o número de pesquisas a nível de mestrado na área, onde há um empate no número de dissertações produzidas por homens e mulheres, somando-se 34 dissertações no total publicadas até o final 2020. Quanto ao número de artigos publicados na área de iluminação cênica, até a mesma data, foram contabilizadas 31 autoras, de um total de 74 autores e autoras com no mínimo uma publicação (RESENDE; NOSELLA, 2022).

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/curso-tecnico/aprendizes> (Acesso em: 01/02/2022).

Já o levantamento de profissionais que tiveram seus trabalhos premiados, utilizamos como referência os dados das oito últimas edições do prêmio Shell<sup>9</sup>. A premiação ocorre anualmente, sendo que, em suas últimas oito temporadas, foram concedidos 8 prêmios a profissionais da área de iluminação no Rio de Janeiro e 8 em São Paulo. Deste total de 16 prêmios na categoria iluminação, apenas 3 foram entregues a mulheres<sup>10</sup>.

Dentre as entrevistas realizadas por projetos que visam apresentar conteúdos sobre iluminação cênica, que aconteceram em tempo real nos canais do Youtube, *Da ideia à luz* e *Lighting studio*, foram levantados os seguintes dados: das quatro temporadas de entrevistas apresentadas pelo *Lighting studio* foram realizadas, no total, 44 entrevistas com profissionais da área de iluminação e, deste total, 17 eram mulheres. Do canal *Da ideia à luz*, foram analisadas as entrevistas gravadas na programação com temas voltados para pesquisa e para a criação e, das 89 entrevistas realizadas até janeiro de 2022, 35 foram concedidas por mulheres. Destaca-se que o canal *Da ideia à luz* conta com programação continuada e os dados levantados correspondem à produção disponível até a data indicada. Estes dois canais foram escolhidos devido à relevância dos materiais produzidos para o campo da iluminação cênica.

Os dados desse levantamento, somados às reivindicações de iluminadoras presentes em depoimentos, escritas e partilhas sobre suas experiências, e que recentemente começaram a ser estruturados nas iniciativas coletivas propostas por elas, nos indicam que houve um crescimento no número de mulheres interessadas em exercer tal atividade. Há um número maior de ingresso de profissionais do gênero feminino em cursos de formação, assim como há uma demanda por oficinas e cursos voltados especificamente para atender estas profissionais. A forte presença de mulheres na área acadêmica serve para que possamos repensar a ocupação destas profissionais em diferentes categorias e frentes de trabalho.

Contudo, o que chama atenção é o fato de que, mesmo que estas profissionais estejam ocupando em grande número os espaços acadêmicos, de atuação profissional e de formação, quando se trata de visibilidade e reconhecimento, a representação de artistas do gênero feminino ainda ocorre de modo desproporcional. Este dado ilustra as

---

<sup>9</sup> Premiação criada em 1988 e que possui forte tradição na cena brasileira, por premiar artistas e trabalhos que realizaram temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

<sup>10</sup> Informações disponíveis em: <https://www.shell.com.br/sociedade-e-meio-ambiente/premio-shell-de-teatro/historico-de-vencedores.html> (Acesso em: 01 de janeiro de 2022).



desigualdades existentes no mercado de trabalho da área, e nos mostra que espaços de visibilidade ainda são ocupados sobretudo por homens. É necessário pontuar que estes números são ainda menores quando se tratam de profissionais negras e de pessoas transgênero.

Ressalta-se que a escolha política por entrevistar iluminadoras se deu com o intuito de trazer visibilidade e reconhecimento para suas produções no campo da iluminação. Esperamos que trabalhos como este abram brecha para pesquisas futuras na área da iluminação cênica levando em conta marcadores sociais da diferença, como gênero, raça, classe, sexualidade, dentre outros. Por fim destacamos que esta escolha se dá por uma perspectiva feminista interseccional e, mesmo não sendo nosso tema central, perpassa a metodologia desta pesquisa e suas análises através de saberes situados e localizados.

### **Estrutura textual**

A estrutura da escrita desta dissertação está organizada em três capítulos, divididos em dez seções menores que, por sua vez, se direcionam a determinadas especificidades analisadas dentro da temática proposta, e, por fim, a conclusão. O primeiro capítulo apresenta parte da pesquisa teórica realizada a partir da revisão da bibliografia central, pesquisas e demais textos, que foram incluídos no decorrer da revisão devido ao reconhecimento de sua importância para a construção de um arcabouço teórico sobre as cores que atendessem aos objetivos da pesquisa.

Para esse primeiro capítulo, a partir da definição conceitual a ser utilizada, disserta-se sobre as noções de visualidade e visibilidade, inserindo a estas a ideia de sensorialidade, conceitos centrais na prática e teoria sobre iluminação cênica e que se articulam diretamente com os conceitos de percepção e sensação devido às suas características subjetivas.

Na análise voltada para a questão sensorial da percepção das cores, foram elaboradas ideias acerca das possibilidades teóricas e pontos de diálogo encontrados entre a pesquisa sobre as cores de Goethe (2011, 2013), e os demais estudos sobre a cor utilizados como referência nesta dissertação. Junto às teorias estudadas, encontram-se também os trabalhos, escritas artísticas e obras de Kandinsky (1990) e Malévitch (2021) que possuem espaço de destaque devido suas relevantes contribuições para a área

artística. Desta forma, investiga-se como estas teorias são influenciadas pela *Doutrina das cores* de Goethe (2013) e quais os pontos de diálogo entre elas.

O subcapítulo que encerra o capítulo I se direciona de modo mais direto à iluminação cênica, seus métodos de produção e modos de criação. Com o objetivo de investigar a relação que artistas deste campo podem estabelecer com as teorias das cores, perpassando por diversos conceitos e construindo diálogos com demais linguagens que se articulam com o fazer da iluminação na cena, a fim de que possamos vislumbrar caminhos formativos que contribuam com o pensamento estético da iluminação cênica e sua prática técnica-artística.

O capítulo II, intitulado *A luz em diálogo*, expõe parte das narrativas apresentadas pelas iluminadoras durante as entrevistas. As falas passaram por um processo de transcrição e seleção de modo que os recortes a serem apresentados nesta dissertação foram escolhidos por se relacionarem com a temática abordada na pesquisa. Com a apresentação das narrativas, objetivou-se articular os depoimentos com o referencial teórico pesquisado para, a partir desta relação, estruturar o modo como cada iluminadora elabora o uso das cores em seus trabalhos.

São apresentadas partes das trajetórias profissionais de cada iluminadora, elaborando-se uma reflexão sobre os processos de formação em iluminação cênica, e a demanda por conteúdos voltados para os estudos sobre as cores. Para além destas questões, os modos como cada profissional pensa e utiliza as cores em seus processos criativos serão analisados considerando os aspectos técnicos e estéticos implícitos a estes processos.

O último capítulo, *Cor e sensorialidade na cena brasileira*, ilustra parte das narrativas apresentadas com a exposição e análise dos materiais técnicos e registros de trabalhos já realizados pelas iluminadoras. Estes materiais foram cedidos pelas profissionais com o objetivo de contribuir para a análise desta pesquisa. Destaca-se que a escolha por utilizar o termo cena brasileira neste capítulo, assim como a ênfase dada à nacionalidade das iluminadoras durante toda a pesquisa, não pressupõe que tal característica tenha orientado ou moldado os objetivos. Nesse caso, tratou-se de uma escolha metodológica tomada por perceber-se a necessidade de pontuar o recorte e o contexto em que a pesquisa foi realizada, assim como salientar suas limitações referentes à amostragem de dados analisados.

Com base nestes materiais, alinhou-se parte dos modos de execução dos projetos e as estratégias criativas e técnicas utilizadas por cada iluminadora com o conceito de

percepção sensorial. Desse modo, apresenta-se uma investigação sobre como a noção de sensorialidade pode ser pensada quando as cores são utilizadas na cena como elementos destinados a gerar sensações, contribuindo para a produção e comunicação de sentidos da obra. As cores, por esta perspectiva, são apresentadas como elementos técnicos, estéticos e simbólicos, que se estabelecem como linguagem fundamental para a cena.

## CAPÍTULO I - TEORIA DAS CORES: UMA PERSPECTIVA SENSORIAL

Os estudos sobre as cores ganharam espaço e se estabeleceram como campo de investigação científica no qual pesquisadoras e pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento têm se dedicado. As pesquisas de maior destaque que resultaram na elaboração sistemática de teorias sobre as cores ocorreram no período entre os séculos XV e XIX e, essas teorias têm sido continuamente retomadas e novas contribuições são apresentadas.

Dado tal recorte temporal, é possível traçar uma breve trajetória sobre as principais descobertas que datam deste período. A começar por Leonardo Da Vinci, que entre os séculos XV e XVI, sob influência do Humanismo Renascentista, corrente de pensamento orientada pela noção de antropocentrismo e do uso da razão para a produção de conhecimento verdadeiro, fez uma série de experimentações com o uso da luz e das cores. Da Vinci dedicou-se a busca por compreender o jogo intrínseco dos contrastes de cores que apareciam entre a luz e a sombra. Ele foi o primeiro a afirmar que a luz branca era composta pelas demais cores, partindo da reunião de uma série de observações lógicas, que foram testadas com o uso de uma câmara escura, na qual ele pode observar que um corpo sem luz, colocado nessa câmara, com paredes próximas, quando iluminado de um lado pela chama de uma vela e do outro por um pequeno “respiro de ar”, resulta no branco. Nesse mesmo experimento, foi observado que o corpo é percebido de um lado com coloração azulada e do outro amarelada, fato que o possibilitou sustentar a ideia de que o azul e o amarelo seriam as duas cores primárias (PEDROSA, 1982). Ressalta-se que durante muito tempo no campo da física, principal área de estudos sobre as cores, o amarelo e o azul eram tidos como as duas únicas cores básicas.

Já no início do século XVII, em 1604, Johann Kepler escreve a *Óptica* a partir de um levantamento de estudos decorrentes naquele período e, em 1610, lança uma nova perspectiva científica para o estudo da refração da luz, com a publicação da *Dióptrica*. Com base nestas duas publicações de Kepler, o pioneiro do cartesianismo René Descartes, publica em 1637 a também intitulada *Dióptrica*<sup>11</sup>. Em sua publicação, estão descritas algumas das leis do seno que regem o fenômeno da refração. Há também, nesta publicação, uma associação do fenômeno cromático com o campo da percepção, de modo

---

<sup>11</sup> Até o momento de realização desta pesquisa, não foram encontradas publicações disponíveis para a compra dos livros intitulados *Dióptrica*, tanto o de autoria de Kepler, quanto o de Descartes.

que, as cores são definidas por Descartes como uma sensação percebida por meio dos órgãos que compõe o sentido da visão (PEDROSA, 1982, p. 50).

Na segunda metade do século XVII, Isaac Newton (2002) se dedicou a pesquisar a cor do ponto de vista físico, tendo a luz como objeto central de seus estudos (BARROS, 2006, p. 270). Partindo da negação de que a cor estivesse relacionada apenas com a percepção subjetiva humana, para Newton, a cor não era meramente uma sensação a ser percebida, como havia sido posto por Descartes, mas sim um fenômeno físico implícito à visão. Em 1704, Newton formula a física óptica com a publicação de *Óptica – ou um tratado sobre a reflexão, a refração e as cores da luz*, que lançou determinadas leis da física que são aplicadas no processo de sistematização dos estudos dos fenômenos luminosos. (PEDROSA, 1982, p. 50).

A física óptica de Newton (2002) se fundamenta em seus experimentos científicos para os quais foram utilizados uma câmara escura, um prisma (corpo transparente triangular) e um ponto de luz branca que, ao atravessar o prisma, se decompõe em sete cores, denominadas como sete cores prismáticas do espectro de luz visível. Tais experimentos comprovaram, por meio da decomposição e posterior recomposição da luz, feita utilizando-se um segundo prisma, a teoria de que todas as cores do espectro luminoso estão presentes na luz branca. A partir dessa comprovação, as cores resultantes da decomposição da luz branca - vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta e magenta – estabeleceram-se para a física como sendo as sete cores básicas fundamentais (PEDROSA, 1982).

Para explicar a relação entre o espectro de cores e a capacidade humana de vê-las cotidianamente, Newton estruturou a teoria do mecanismo de coloração dos corpos, pelo qual a percepção visual das cores nos objetos se daria pela capacidade inerente aos corpos de absorver e refletir determinados raios luminosos a serem percebidos pelo órgão visual (NEWTON, 2002). Sobre este mecanismo, Israel Pedrosa (1982) nos coloca que, com a descoberta de que a luz se tratava de um fenômeno eletromagnético, abriu-se caminho para se pensar como a luz imprimiria cores aos corpos materiais. De acordo com Pedrosa:

O fenômeno da coloração percebida sobre os corpos (substância) é o resultado desta reação das partículas eletricamente carregadas, frente à ação da onda eletromagnética (luz) incidente. Verifica-se assim que as substâncias (os objetos ou os corpos) não têm cor. O que têm é certa capacidade de absorver, refratar ou refletir determinados raios luminosos que sobre elas incidam (PEDROSA, 1982, p.24).

Diante das evidências obtidas por Newton, Goethe se opõe ao físico por considerar sua análise científicista e distante da natureza. Sua argumentação questionava o fato de que Newton havia comprovado sua teoria por meio da observação de um experimento limitado e não da percepção do fenômeno cromático visto de forma ampliada, observado diretamente na natureza. Além deste fator fundamental, que serviu como ponto de partida para as pesquisas sobre as cores realizadas por Goethe, o autor alemão questiona também o fato de que, quando as cores eram vistas unicamente pela perspectiva física e matemática, ignoravam-se a existência dos fatores de ordem fisiológica, que seriam necessários para o processo de captação e decodificação sensorial do fenômeno cromático (GOETHE, 2013). Para além da crítica à física óptica, Goethe contestava o modo como a classe científica de sua época assumia uma postura intransigente quando se tratava de hipóteses levantadas por cientistas consagrados (BARROS, 2006).

Ao final do século XVIII, por volta da segunda metade da década de 1770, após ter realizado uma viagem à Itália, Goethe inicia suas investigações sobre o fenômeno cromático, trabalho pelo qual se dedicou durante mais de três décadas, tendo como marco a publicação da primeira versão de seu livro *Doutrina das cores*, em 1808, e depois com a versão finalizada em 1810 (PEDROSA, 1982). Um dos principais resultados da pesquisa de Goethe trata-se da elaboração do círculo cromático estruturado com seis cores, no qual as três primárias – amarelo, púrpura (magenta) e azul – estão localizadas com distância diametralmente oposta às suas complementares – violeta, verde e laranja (GOETHE, 2011, 2013).

No decorrer dos estudos sobre as cores realizados por Goethe, foram levantados uma série de aspectos sensíveis à percepção e que estariam relacionados ao funcionamento do olho como órgão sensorial análogo ao fenômeno que percebe, ou seja, à visão. Para esse pesquisador, era necessário pensar na afinidade existente entre o olho e a luz, sendo a cor “a natureza na forma de lei para o sentido da visão” (GOETHE, 2013, p. 71). Por esta perspectiva goetheana, entende-se que, embora a capacidade humana de perceber a cor dependa da luz, o fenômeno cromático não seria a própria luz (PEDROSA, 1982).

As pesquisas de Goethe (2011, 2013) foram duramente criticadas e não tiveram a aderência esperada por ele na época de sua publicação. Tais críticas se deram devido ao fato de que Goethe partiu do pressuposto de que a teoria da física óptica, proposta por Newton, estava equivocada, somando-se a isso os diversos ataques a Newton proferidos pelo próprio Goethe, fatores que fizeram com que houvesse um descrédito de sua teoria

diante da comunidade científica da época. Havia, naquele momento, um território de disputa de conhecimentos e, dado o renome e a importância de Newton para a ciência, a *Doutrina das cores* de Goethe foi relegada por quase um século após sua publicação. Por mais que Goethe estivesse correto ao levantar discussões em torno dos aspectos fisiológicos da cor, que foram de certo modo ignorados por Newton, seus experimentos não foram suficientes para refutar a física óptica.

Atualmente, mais de dois séculos após a publicação de *Doutrina das cores*, é inegável a grandiosidade das contribuições dadas por Goethe para os estudos sobre as cores. Entende-se que a não refutação da teoria de Newton (2002) não invalida as descobertas apresentadas por Goethe (2011, 2013). O fato de o autor ter atribuído importância aos aspectos sensoriais e perceptivos da fisiologia humana, na relação entre estes aspectos e a visão das cores, fez com que, no início do século XX, sua doutrina<sup>12</sup> fosse difundida entre a classe artística da época, principalmente vinculada aos movimentos de vanguarda moderna. Seus experimentos nas áreas da fisiologia e da psicologia abriram novos caminhos para a pesquisa científica no campo dos estudos sobre as cores, de modo que sua pesquisa é, ainda hoje, uma das mais utilizadas na arte.

De acordo com Barros (2006) a *Doutrina das cores* de Goethe abriu um leque de possibilidades que proporcionou a ampliação das pesquisas sobre o fenômeno cromático, desdobrando-se para diversas áreas do conhecimento. As características apontadas no âmbito da investigação das cores com base na percepção, fizeram com que a obra de Goethe fosse utilizada como principal referência nesta dissertação, que se propõe a refletir a relação entre cor e cena e os atravessamentos de tal relação na criação de projetos de luz cênica.

Após esta breve apresentação da trajetória histórica dos estudos sobre as cores, nas seções a seguir, serão expostas e analisadas as diferenças entre as principais categorias de estímulos sensoriais e as possíveis correspondências entre elas, assim como seus desdobramentos perceptivos e contribuições para a percepção da cor na arte.

---

<sup>12</sup> Apesar da preferência de autores e pesquisadores por se direcionarem à obra de Goethe como teoria das cores, optou-se nesta pesquisa por utilizar o conceito de doutrina. Tal escolha pautou-se no reconhecimento de que doutrina é a tradução mais próxima do termo alemão "*Farbenlehre*", utilizado por Goethe (2013). É válido ressaltar que teoria (*Theorie* em alemão) é mencionado na obra de Goethe de modo crítico e pejorativo, fato enfatizado em nota do tradutor (GOETHE, 2013). Destaca-se, no entanto, que doutrina no sentido de *Farbenlehre* se refere aos modos de organização e de didática para o ensino, de forma que seu emprego não se relaciona sob nenhuma circunstância ao sentido deturpado deste termo, que é visto pelo senso comum como atrelado às perspectivas ideológicas e/ou de ensinamentos dogmáticos (POSSEBON, 2009).

A partir do círculo cromático de Goethe (2013, 2011), serão analisadas diferentes tríades de cores primárias desenvolvidas em teorias posteriores à *Doutrina das cores* e que são, também, um desdobramento do próprio círculo de Goethe. Além dessas questões, que dizem respeito às possíveis classificações quanto à estrutura das cores, serão apresentadas as diferentes categorias de estímulos sensoriais que possibilitam o processo de percepção visual do fenômeno cromático. Estas se referem à forma como os diferentes estímulos, que causam a sensação das cores, foram sistematizados, podendo ter variadas denominações a depender da base conceitual utilizada.

Nessa pesquisa, as categorias a serem empregadas foram classificadas em sete tipos diferentes. Para isso, tomou-se como base referencial os estímulos que causam as sensações cromáticas (PEDROSA, 1982, p. 17), a classificação das cores em três tipos, estruturada por Goethe (2013), bem como outras duas definições que aparecem de modo menos evidenciado na *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013). O objetivo dessa classificação, para a pesquisa, consiste em elencar e investigar as categorias de estímulos sensoriais que aparentam ter maior possibilidade de diálogo e aplicabilidade no campo da iluminação cênica. 1) cor-pigmento; 2) cor-luz; 3) cor fisiológica; 4) cor física; 5) cor química; 6) coloração do espaço e; 7) coloração dos objetos.

Tratando-se ainda dos modos de percepção das informações cromáticas e dos processos sensoriais implícitos às cores, no decorrer desta dissertação, os conceitos de percepção e sensação serão abordados tendo suas definições e características apresentadas e debatidas. É importante ressaltar que não há um consenso na literatura científica sobre a definição, as possíveis diferenças e os modos de uso desses conceitos. Por essa razão, considerou-se necessário explicitar a perspectiva aqui adotada.

Soma-se a esta análise, as discussões que atravessam o campo subjetivo da percepção humana e que se evidenciam tanto na obra de Goethe quanto nas teorias das cores elaboradas por artistas dos movimentos de vanguarda, como Wassily Kandinsky e Kazimir Maliévitch. O avanço das pesquisas sobre as cores na psicologia, teorias filosóficas, correntes espiritualistas, escolas de arte, dados históricos e estados de ânimo, estão entre uma série de fatores que implicam na ampliação dos estudos voltados para compreender o processo subjetivo de percepção sensorial das cores e que serão ponto de reflexão para a análise proposta neste capítulo.



## **Categorias de estímulos sensoriais e a estrutura da cor**

O que é denominado nessa pesquisa como categorias de estímulos sensoriais, são as divisões de grupos de cores feitas para analisar as diferenças entre as formas de estímulos que causam a sensação das cores na percepção humana (PEDROSA, 1982). A começar por Goethe (2013), as cores se dividiriam em três grupos diferentes, sendo estes referentes às cores fisiológicas, químicas e físicas. Mais adiante em seu livro *Doutrina das cores*, quando o autor disserta sobre o fenômeno da percepção visual, no capítulo dedicado a discutir o efeito sensível-moral da cor, relacionando a percepção com os aspectos psíquicos e culturais, Goethe (2013) apresenta o esboço de duas formas de sensação cromática, que serão analisadas nesta pesquisa, como duas possíveis categorias de estímulos sensoriais, que correspondem ao que o autor chamou de coloração do espaço e coloração dos objetos.

A parte da pesquisa de Goethe que apresenta resultados nos quais se encontram a maioria dos desdobramentos de sua contribuição científica no campo dos estudos sobre as cores, está disposta nos experimentos de investigação dos aspectos fisiológicos referentes à visão humana, e sua “descoberta de que as leis da percepção cromática resultavam de uma interação entre a natureza externa e a natureza interna” humanas (BARROS, 2006, p. 275). Em busca de compreender como os aspectos fisiológicos se relacionam de modo interdependente com a luz e a sombra, Goethe (2013) elaborou a categoria das cores fisiológicas, que se refere às cores produzidas pelo olho humano saudável em reação às condições de radiação luminosa às quais é exposto.

Goethe (2013) foi pioneiro ao investigar os movimentos provocados na retina durante o processo de captação de informações visuais. De acordo com o autor, a percepção visual da harmonia cromática aconteceria na retina em uma relação de alternância entre a luz e o olho. Consoante a isto, Goethe (2013) sugere que a retina é provida de movimento, ficando ativa e expandida quando exposta a uma maior incidência de luz e, tendendo a retrair-se quando exposta a uma baixa incidência de luz e maior presença de sombra. Essa colocação nos mostra que havia uma permanente relação entre a sensorialidade e os modos particulares de perceber o mundo na metodologia utilizada por este pesquisador.

Ao pensar na mecânica que rege o funcionamento do olho, pelo ponto de vista estritamente fisiológico, poderíamos supor que a alegação de Goethe estaria errada, uma vez que a musculatura do olho, localizada na íris, provoca uma movimentação oposta à

descrita na *Doutrina das cores*. Esta movimentação da íris serve para regular a quantidade de luz captada pelo olho por meio da pupila, deste modo, a musculatura da íris contrai a pupila quando exposta à maior intensidade de radiação luminosa e, quando há menor intensidade de luz, em espaços mais escuros, a íris tende a forçar a expansão da pupila para que possamos captar a maior quantidade de luz possível.

Com base nesses apontamentos, pode-se pensar que a colocação de Goethe sobre os movimentos de atividade e repouso da retina, associados às condições de incidência luminosa, partem de sua percepção subjetiva sobre o fenômeno visual. Existe uma tendência natural que nos faz associar ambientes mais escuros à ideia de conforto e descanso. Essa tendência corresponde a nossa própria condição fisiológica e cultural que nos faz compreender as relações funcionais da noite (luz menos intensa) e do dia (luz mais intensa), sendo que, o período noturno geralmente corresponde ao momento reservado ao repouso e ao sono. Atualmente existem estudos que estruturam tais processos fisiológicos no chamado ciclo ou ritmo circadiano. Como exemplo de maior impacto podemos tomar as pesquisas ganhadoras do Prêmio Nobel de Medicina no ano de 2017, realizadas pelos geneticistas norte-americanos Jeffrey Hall e Michael Rosbash, na Universidade Brandeis, em Massachusetts, e por Michael Young, na Universidade Rockefeller, em Nova York (GUIMARÃES, 2017). Trata-se de estudos que investigam os mecanismos de regulação do organismo que ocorrem nas mudanças entre o dia e a noite. Estes estudos se baseiam em dados de aferição do funcionamento cardíaco, da pressão arterial, da temperatura corporal e do sistema endócrino humano.

A partir desta relação entre os movimentos da retina e de outros experimentos observacionais, Goethe dedicou-se a compreender como o fenômeno cromático dependia da interação entre a luz e a sombra, do mesmo modo que o processo de percepção visual também dependia dessa interação. O autor observou que o olho humano, após passar por mudanças abruptas de exposição à luz, demora certo tempo para se adaptar às novas condições visuais. Esse tempo de adaptação seria referente ao mecanismo de saturação da retina. Retomando partes dos experimentos que foram apresentados por Goethe (2013), ao sermos expostos a um ambiente com total intensidade de luz, a retina reage ativamente e nos causa certa cegueira, da mesma forma que nos causa cegueira entrarmos em um espaço de quase escuridão total.

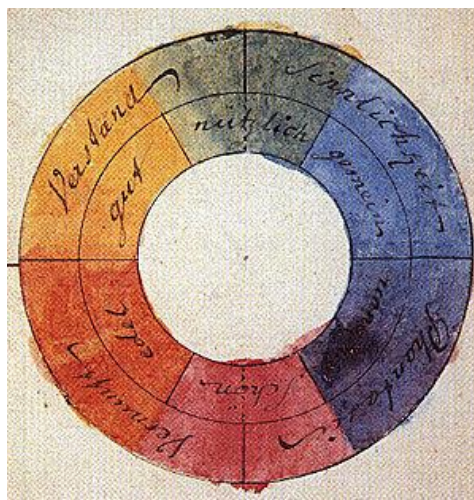
Em ambas as situações extremas, ficamos impossibilitados de identificar imagens, formas ou cores. Contudo, existe uma variação de intensidade e incidência de luz ou de sombra que se encontram abaixo dos dois extremos e, nesses casos de incidência

favorável à visão, ao transitarmos de um espaço mais escuro para um melhor iluminado, seria necessário certo tempo para que o olho se adaptasse às novas condições de luminosidade. Estas características serviriam também para analisar a reação do olho ao preto e ao branco enquanto cores-pigmentos. De um modo mais amplo, a retina reagiria aos objetos claros e escuros assim como reage para o claro (luz) e escuro (sombra) em geral, ou ao branco e ao preto enquanto cores-pigmentos (GOETHE, 2013).

As cores fisiológicas ficam definidas como sendo a capacidade fisiológica do olho humano, em seu processo de recepção e decodificação das cores do espectro luminoso, de buscar certa harmonia por relações de contraste. No desdobramento de suas pesquisas sobre as cores fisiológicas, Goethe (2013) conclui que o processo natural de percepção da cor pelo órgão visual tem por consequência a busca pela harmonia cromática que ocorre de modo subjetivo. O olho em seu processo natural de captação dos estímulos sensoriais, que causam a sensação da cor, estaria em um movimento de síntese constante na busca pela harmonia cromática por meio da percepção dos contrastes entre as cores, dos quais, o contraste entre claro e escuro seria o primeiro a ser percebido pela visão.

Considerando tal conclusão, Goethe (2013) subdivide o fenômeno das cores fisiológicas em grupos que correspondem a modos distintos de percebê-las, sendo estes: o contraste simultâneo, que ocorre por síntese aditiva no momento em que outras cores são observadas, e o contraste sucessivo, posterior à captação de imagens luminosas coloridas e que, mesmo após desviado o foco do elemento observado, as imagens perduram por certo tempo na visão (GOETHE, 2013).

Figura 1 - Ilustração do círculo cromático de Goethe.



Fonte: Barros (2006, p. 303)

Essa busca por uma harmonia na disposição das cores justifica a elaboração do círculo cromático (Figura 1) proposto por Goethe a partir de seus experimentos prismáticos, nos quais foram percebidas a existência de três cores básicas que estariam em permanente diálogo com outras três cores, classificadas como secundárias e complementares às primárias. No círculo cromático, cada cor primária se localiza diametralmente oposta à sua complementar (GOETHE, 2011, 2013).

De acordo com Goethe (2013) a disposição externa de determinados matizes a serem percebidos pelo olho, quando seguem os princípios de combinação harmônica das cores, podem causar satisfação em quem observa. Apesar do princípio fundamental da harmonia cromática, percebida nas características fisiológicas do modo como enxergamos, servir para orientar e confirmar determinadas descobertas, a elaboração do círculo cromático parte de seus primeiros experimentos prismáticos, publicados em 1791 na obra *Contribuições para a óptica* (GOETHE, 2011).

Goethe (2013) afirma que a sensação de bem estar e satisfação que sentimos ao observar objetos que têm sua composição orientada pelo princípio da harmonia cromática, disposta em seu círculo de cores, se daria pela proximidade entre a disposição externa das cores combinadas com a harmonia interna e subjetiva, impressa no próprio olho e no processo natural de percepção das cores fisiológicas.

Apesar do grande reconhecimento científico dado a categoria das cores fisiológicas, Goethe (2013) estruturou ainda outras duas relevantes categorias de estímulos sensoriais, nomeadas como cores físicas e cores químicas.

Por cor física, compreende-se o fenômeno que ocorre com o auxílio de corpos de superfície incolor que possuam certo grau de turvação. Para Goethe (2013), o próprio ar é provido de algum grau de turvação, sendo que, os corpos incolores que sofrem turvação total se materializam no branco. Quando essas superfícies incolores se relacionam com a luz, condicionam os raios luminosos a produzir certas cores de característica fugidia, que possuem certa inconstância e têm seu tempo de permanência definido como de curta duração (GOETHE, 2013). O fenômeno de produção das cores físicas, também possui diferentes especificidades que tratam dos aspectos físicos necessários para o aparecimento destas cores. Nesse caso a luz pode ser condicionada de três modos diferentes que foram classificados como sendo pertencentes à experimentos de três tipos: 1) catóptricos, quando a luz é refletida a partir da superfície de um meio opaco; 2) paróptricos ou perióptricos, em que a luz é refletida na borda de um meio material; e 3)

dióptricos, que são processos de refração da luz quando esta atravessa um corpo incolor (GOETHE, 2013).

Goethe afirma ainda que as cores físicas, por seu caráter de impermanência, se vinculam a categoria das cores fisiológicas, parecendo ter apenas “um grau um pouco maior de realidade” (GOETHE, 2013, p. 113). Enquanto as cores fisiológicas só podem ser percebidas internamente, as cores físicas poderiam ser estimuladas no olho e externalizadas por meio de superfícies incolores. As cores físicas, neste caso, “não se tratam de cores já prontas, mas sim de cores que vêm a ser e que se alternam” (GOETHE, 2013, p. 113).

A última categoria de estímulos que classifica as cores nos estudos de Goethe (2013) refere-se à capacidade química que os corpos materiais possuem de interagir atômica e molecularmente com a luz e com a sombra, fazendo com que possamos ver os objetos providos de cor. As cores químicas, nome que classifica a terceira categoria de estímulos da doutrina de Goethe (2013), se referem às colorações estimuladas em determinados corpos e que podem ser intensificadas e extraídas. Diferente do caráter fugidio e de curta duração das cores fisiológicas e físicas, as cores químicas são caracterizadas por sua permanência e durabilidade, embora também não possuam permanência absoluta.

Para validar sua teoria sobre a classificação das cores químicas, Goethe faz diversas ponderações sobre a forma como as cores químicas aparecem na natureza. Com base na observação de aspectos como a intensificação, a culminação, o equilíbrio, a inversão, a fixação, as misturas e os modos de comunicação das cores químicas, o autor busca identificar e analisar a presença de tais cores na natureza orgânica e inorgânica. Para isto, parte primeiro da identificação dos pigmentos de cor branca e preta na natureza, que são localizados respectivamente na turvação máxima dos corpos incolores e na combustão da matéria (GOETHE, 2013).

Goethe (2013) busca descrever elementos importantes para a compreensão das cores químicas que se localizam nas plantas, pelo processo de maturação; nas características corantes comuns a vermes, insetos e peixes; as cores expressas nas penas das aves que se caracterizam por se modificarem junto à forma; as várias colorações da pele humana; e as cores presentes nos minerais, que ele associa com a crença, já existente em sua época, de que determinados minerais teriam propriedades curativas (GOETHE, 2013).

A partir dessa classificação, é possível elaborar uma análise que tome como ponto de partida a negação apresentada pelo autor à física óptica, sob o argumento de que, apesar

de estabelecer uma relação de dependência com a luz, o fenômeno cromático não seria a própria luz. Somando-se a esse argumento, a compreensão de que as cores permanentes são fixadas nos corpos naturais a partir de uma relação de interdependência físico-químico das capacidades de absorção e refração da luz pela matéria, é possível vislumbrar que a inquietação de Goethe neste sentido, se daria pelo fato de que a condição química dos corpos poderia ser interpretada, com base na óptica newtoniana, como um elemento de segunda importância, uma vez que a origem das cores havia sido atrelada à luz branca.

Com o objetivo de investigar a cor, e não a luz, como havia feito Newton, Goethe inicia sua pesquisa sobre o fenômeno cromático com a realização dos experimentos prismáticos, pesquisa para a qual se dedicou até o fim de sua vida. Pelos princípios da fenomenologia da natureza, que buscava compreender os fenômenos por meio da detecção das leis naturais que os regem (BARROS, 2006), Goethe realiza seus experimentos sob a luz do dia sem a montagem de aparatos que proporcionassem determinada condição para o experimento, como aqueles realizados por Newton utilizando-se de uma câmara escura. Nestes experimentos, Goethe identificou um espectro de cores reduzido e incompleto. Diante das observações de suas cartas<sup>13</sup>, o autor percebeu que, quando figuras pretas sob fundo branco eram observadas através do prisma, ocorria o surgimento de duas cores: o amarelo e o azul (BARROS, 2006).

Ao analisar esse experimento, Lilian Ried Miller Barros (2006) aponta que, ao concluir que estas duas cores seriam as duas cores originais e completamente puras, Goethe acabou por deduzir equivocadamente, do ponto de vista da física óptica, que o vermelho e o verde se formariam a partir destas duas cores iniciais. Por essa perspectiva, a cor verde surgiria pela mistura do azul e do amarelo em proporções harmônicas, enquanto o vermelho se daria pelo processo de intensificação destas duas cores tidas como completamente puras.

Por este viés, a teoria de Newton (2002) não poderia ser refutada pelas observações de Goethe (2011, 2013). De acordo com a teoria das cores proposta pela física óptica, o mecanismo de coloração dos corpos acontece pela capacidade que possuem de absorver e refratar determinados raios luminosos e, nesse sentido, as características das cores químicas descritas na *Doutrina das cores*, apesar de não

---

<sup>13</sup> Na tradução de *Contribuições para a óptica* (GOETHE, 2011) foi esclarecido que Goethe utiliza o termo *karte* para se referir às figuras ilustradas que eram utilizadas em seus experimentos. Ennio Possebon (2009) traduz o termo para cartão e, Lilian Ried Miller Barros (2006) utiliza o termo carta para se referir aos *kartes* produzidos por Goethe. Optamos nesta pesquisa por manter a tradução de Barros.

refutarem a teoria newtoniana, contribuem no que diz respeito a investigações mais detalhadas sobre tais propriedades químicas presentes na matéria e a relação físico-química deste processo de coloração.

Para além das categorias de cores fisiológicas, físicas e químicas (GOETHE, 2011, 2013), no meio artístico e em algumas outras áreas, utiliza-se em maior escala duas categorias de estímulos sensoriais distintas, sendo estas intituladas de cores-luzes e cores-pigmentos. Em um primeiro momento, sob um olhar pouco aprofundado para cada categoria de estímulo, as cores-luzes poderiam ser associadas e vistas como iguais às cores físicas e as cores-pigmentos, associadas às cores químicas. No entanto, no decorrer desta pesquisa, notou-se que essa assimilação imediata não apresentava com exatidão a correspondência entre estas categorias de estímulo, do mesmo modo que suas definições não contemplavam todos os reais aspectos trazidos por cada categoria, principalmente quando são analisadas tendo como referência os aspectos conceituais do campo da iluminação cênica.

É inegável que existam características que possam aproximar essas definições e possibilitar que sejam analisadas buscando-se pontos de assimilação e correspondências entre as categorias. No entanto, para esta pesquisa, foi percebida a necessidade de compreender as categorias de estímulos em suas singularidades simbólicas e representativas, considerando as definições do que se entende na contemporaneidade por sistemas cromáticos aditivo e subtrativo, e como se estruturam as categorias de estímulo sensorial das cores-luzes e das cores-pigmentos derivadas destes sistemas. Desse modo, não só as semelhanças identificadas entre essas duas categorias com as cores físicas e químicas de Goethe (2013) foram analisadas, como também as diferentes características que existem entre elas. A necessidade de se trazer para a análise essas duas categorias, cor-luz e cor-pigmento, justifica-se pelo fato de que a maior parte das produções artísticas e bibliográficas sobre o uso das cores na iluminação cênica, utilizam a estrutura e conceituação dessas categorias.

A cor-luz é definida como a radiação eletromagnética que se localiza dentro do espectro de luz visível cujo comprimento de onda varia de 700 a 400 nanômetros. Considera-se que a luz solar branca é constituída por sete faixas coloridas, como afirma a óptica física. Essas faixas, quando isoladas e observadas individualmente, são chamadas de luzes monocromáticas (PEDROSA, 1982).

Em termos de nomenclatura e estruturação das cores primárias, o espectro de luz visível tem o vermelho como matiz de maior comprimento de onda (700 nanômetros), o

azul-violetado com menor comprimento (400 nanômetros) e o verde com comprimento de onda médio (520 nanômetros). Dessa forma, o círculo cromático estrutura as cores-luzes, classificando-as em primárias e secundárias, não é o mesmo que o círculo proposto por Goethe (2011, 2013). O círculo das cores-luzes parte da síntese aditiva na qual a soma das três cores-luzes primárias – vermelho, azul-violetado e verde – resultam na luz branca e a ausência no preto.

Tratando-se das cores-pigmento, existem mais aspectos em sua sistematização que podem ser associados com a categoria das cores químicas. Sua definição consiste na condição natural das substâncias materiais de refratar e refletir os raios luminosos. Sua denominação se submete à qualidade da luz refletida e, assim como as cores químicas de Goethe, são caracterizadas por sua capacidade de permanência (PEDROSA, 1982). De certo modo, pode-se dizer que as cores-pigmentos integram as cores químicas uma vez que ambas as categorias se referem às cores presentes nas superfícies materiais e, neste caso, o círculo cromático de Goethe (2011, 2013) condiz com a estruturação do círculo das cores-pigmentos opacas, organizado por síntese subtrativa, na qual a soma das três cores primárias – amarelo, vermelho/púrpura (magenta) e azul – resultam no preto e a ausência no branco.

No início do século XX, artistas dos movimentos de vanguarda, principalmente no campo das artes plásticas, adotaram a doutrina de Goethe (2013) como referência para a criação de suas obras. Wassily Kandinsky foi pioneiro do movimento de arte abstrata e, a partir da *Doutrina das cores*, elaborou sua própria sistematização teórica sobre essas, tomando como referência seus princípios e percepções enquanto artista. Essa sistematização ocorreu ao longo de sua carreira, tendo como marco, que viria a impulsionar seu trabalho artístico e teórico, a publicação de seu livro *Do espiritual na arte* em 1912. Esta obra é composta por reflexões do artista sobre suas percepções sinestésicas quanto ao uso da cor na pintura.

Kandinsky (1990) apresenta seu próprio círculo cromático, que teria como fundamento suas percepções pessoais quanto ao movimento e contraste característicos das cores<sup>14</sup>. O artista parte da noção de que duas cores formariam, junto ao branco (ideia

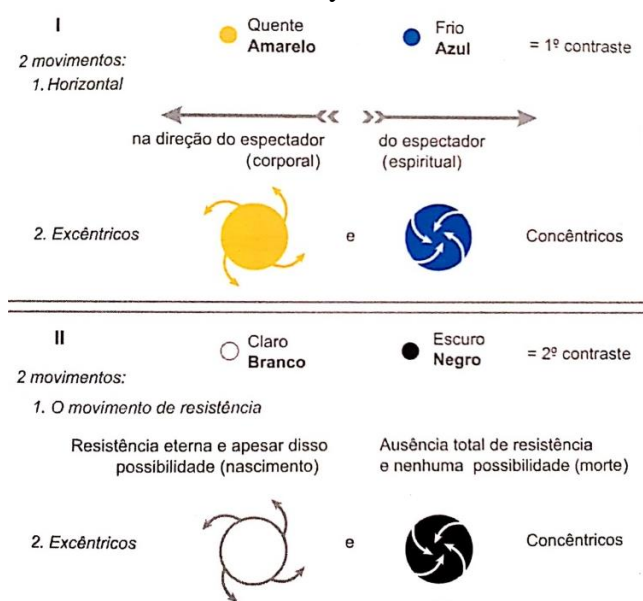
---

<sup>14</sup> É importante ressaltar que os apontamentos e elaborações do estudo das cores proposto por Kandinsky parte de suas próprias sensações e percepções subjetivas, e não de procedimentos de mensuração ou método científico. O próprio Kandinsky dedica considerável parte de seu livro para questionar em tom crítico o que ele chama de “ciência positivista”, que seria, nesse caso, modos de pesquisa científica que se baseiam em metodologia experimental a fim de se analisar determinados fenômenos. Durante a pesquisa que resulta nesta dissertação notou-se a presença constante, principalmente na obra de Kandinsky (1990), de filosofias que se baseiam em crenças sobre o fenômeno cromático, como o exemplo da cromoterapia que associa o



de luz) e ao preto (ideia de sombra), o primeiro grande contraste de cores. Este contraste foi composto pelo amarelo e o azul, cores definidas como básicas para Kandinsky (1990). De acordo com as percepções do artista, o amarelo teria uma movimentação excêntrica enquanto o azul possuiria movimentação concêntrica (Figura 2) e, por apresentarem movimentos opostos é que foram classificadas como primeiro contraste formado por cores básicas.

Figura 2 - Movimento concêntrico e excêntrico das cores elaborado por Kandinsky.



Fonte: Barros (2006, p. 175)

Por considerar o amarelo e o azul matizes do primeiro grande contraste, evidenciando a complementaridade existente entre estas duas cores, o círculo cromático de Kandinsky (1990) se difere do círculo de Goethe (2011, 2013) e das demais estruturas utilizadas atualmente, como os círculos das cores-pigmentos e das cores-luzes. Esse círculo foi estruturado tendo como ponto de partida a definição de pares de contrastes entre as cores, que não necessariamente seriam constituídos por cores complementares (BARROS, 2006).

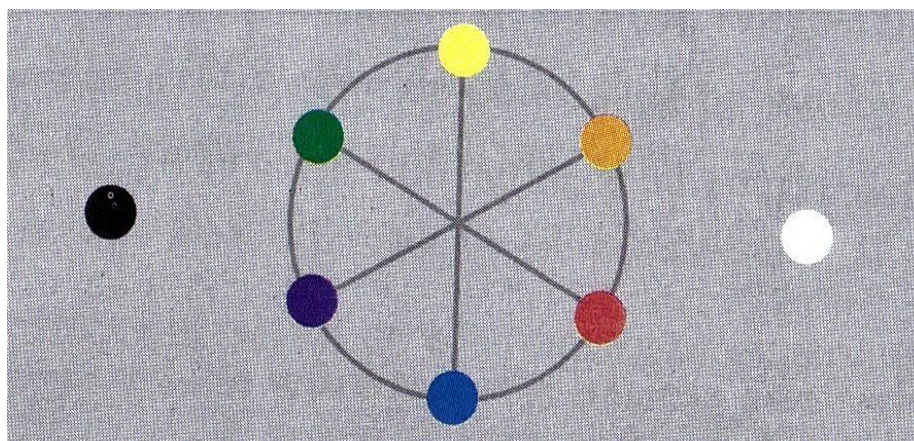
O círculo de Kandinsky (1990), apresentado na figura 3, se estrutura com base na oposição entre as cores organizadas da seguinte forma: o amarelo com o azul, o vermelho com o verde e o laranja com o violeta. Além destes três contrastes dispostos no círculo, haveria ainda um quarto contraste referente ao branco e ao preto, tidos como não-cores e

---

uso de luzes coloridas a propriedades curativas, e que, devido à ausência de evidências contundentes sobre sua eficácia, atualmente são consideradas teorias pseudocientíficas. (HELLER, 2021)

que são associadas à ideia de claro e escuro. Além destas características, o contraste entre branco e preto possui semelhanças com o primeiro contraste, entre azul e amarelo, pela sensação de movimentos opostos que instigam. Por se fazerem presentes nos processos de intensificação, diluição, escurecimento, saturação entre outras possibilidades de mistura, preto e branco se relacionam diretamente com todas as demais cores por ser capazes de inserir mais luz/claridade ou sombra/obscuridade (KANDINSKY, 1990).

Figura 3 - Ilustração do círculo cromático de Kandinsky.



Fonte: Barros (2006, p. 177)

Organizado deste modo, o círculo cromático proposto por Kandinsky (1990) gera certo estranhamento devido à ausência de relações diretas entre as cores que aparecem dispostas lado a lado. Não há neste círculo uma ideia lógica onde as cores primárias, quando misturadas, formam as secundárias, assim como estas cores secundárias não aparecem entre as duas cores que as compõem, como ocorre no círculo de Goethe (figura 1). Desse modo, o violeta, por exemplo, encontra-se entre o azul e o verde e não entre o azul e o vermelho, matizes que quando misturados em proporções ideais de pigmento resultam no violeta.

Por se tratar de uma pesquisa e elaboração teórica voltada para a arte, é possível que o objetivo de Kandinsky não estivesse voltado metodologicamente para a elaboração de um círculo cromático com estrutura lógica e científica, mas sim, tivesse o intuito de evidenciar as qualidades sensoriais de contrastes entre cores, que pudesse ser utilizado como método e pedagogia para a prática e ensino de cores na arte. Assim como diversos outros artistas que se dedicaram a pesquisar a teoria das cores, das vanguardas do século XX à contemporaneidade, Kandinsky encontra na pesquisa de Goethe (2011, 2013) a abertura necessária para a elaboração de sua própria teoria. Essa relação entre teoria das

cores e arte foi, também, uma preocupação do próprio Goethe (2013), que dedicou parte de sua pesquisa aos artistas, mais especificamente aos pintores, uma vez que considerava as teorias científicas sobre a cor pouco ou nada úteis para a arte.

Retomando o que foi indiciado no início desse capítulo, as contribuições de Goethe para os estudos sobre as cores são de fundamental importância para este campo de análise científica, mesmo que ele não tenha alcançado seu objetivo de refutar a teoria de Newton (2002). Nesse sentido, o círculo cromático resultante de suas pesquisas é, ainda hoje, uma das mais utilizadas estruturas de sistematização das cores, sendo equivalente ao círculo de relações cromáticas das cores-pigmentos.

Além do círculo cromático, a pesquisa de Goethe (2013) no campo da fisiologia e da psicologia das cores, dispostas principalmente na sexta seção da publicação de *Doutrina das cores*, na qual o autor discorre sobre as cores fisiológicas e o efeito sensível-moral da cor, são considerados os conteúdos de maior relevância em sua obra, devido à sua contribuição científica para os estudos das cores. Consequente a isso, as possíveis relações e associações que podem ser pensadas entre as categorias de estímulos sensoriais e a doutrina de Goethe, e a síntese teórica sobre as diferentes pesquisas e abordagens sobre as cores utilizadas na contemporaneidade, serão analisados nas próximas seções.

### **Associações entre as categorias de estímulos sensoriais**

Apresentadas as cinco categorias de estímulos sensoriais, daquelas propostas por Goethe (2013) às categorias que apresentam uma síntese das descobertas científicas, e que são mais utilizadas atualmente, surgem algumas questões referentes à aplicação destas teorias na área artística. Quais estruturas atendem às necessidades específicas de cada campo? Na área de artes, como já mencionado anteriormente, há uma prevalência na utilização da obra de Goethe (2013), que ocorre com maior intensidade desde o início do século XX. Apesar desse fator, a prevalência no uso de tal obra não é vista, na atualidade, como uma espécie de teoria fechada, que serve para guiar de forma calculada as criações e pesquisas artísticas.

Como uma espécie de filosofia das cores, a *Doutrina das cores* é, em muitos casos, pensada de forma híbrida, junto a outras estruturas que orientam de modo mais técnico e que consideram, também, os pontos falhos das pesquisas de Goethe (2011, 2013). Apesar da difusão teórica da doutrina de Goethe (2013) entre artistas e pesquisadores das artes,

no fazer artístico, consideram-se outros elementos, referentes às categorias sensoriais, que são mais usuais. São estas as estruturas que pertencem às categorias de estímulo das cores-luzes e das cores-pigmentos, apresentadas no subcapítulo anterior.

Essa relação de não anulação da obra de Goethe (2013) com as categorias das cores-luzes e cores-pigmentos pode ser justificada pelo fato de que, para a arte, os fatores subjetivos e sensoriais são importantes e, tais fatores se fazem presentes na *Doutrina das cores*. Desde o início de sua pesquisa, Goethe já identificava a lacuna existente entre as teorias das cores vigentes em sua época e o uso das cores na criação artística, principalmente ao campo das artes pictóricas.

Pensar possíveis relações entre as categorias de estímulo sensorial propostas por Goethe (2013) com as categorias das cores-luzes e cores-pigmentos também pode ser um caminho interessante para entendermos os elementos que estas estruturas possuem em comum e, dessa forma, evidenciar um possível caminho percorrido por artistas que utilizam dessas categorias de forma híbrida e sintetizada. Para levantar alguns pontos que possam subsidiar a articulação de tal pensamento, parte-se primeiro da explicitação sobre as cores fisiológicas e, conseqüentemente, os fatores fisiológicos humanos que trabalham no processo de captação de informações sensoriais e no processo de percepção visual.

Primeiro, deve-se levar em consideração que os aspectos fisiológicos da percepção das cores são a base para o princípio da harmonia visual das cores proposto por Goethe (2013). De acordo com o autor, o princípio da harmonia cromática se evidencia no próprio mecanismo de funcionamento do órgão visual, ou seja, o olho é quem ditaria tal harmonia por meio da produção de certas cores na retina. Compreendendo que tal fenômeno ocorre de forma sucessiva e/ou simultânea, os contrastes que indicam a complementaridade entre as cores apareceriam no fenômeno de percepção das cores fisiológicas.

Para elaborar seu círculo cromático no qual a distribuição das cores corresponde ao princípio da harmonia das cores fisiológicas produzidas no olho, Goethe (2011, 2013) pautou-se em uma série de experimentos prismáticos e observações das cores na natureza. Para a realização de tais procedimentos, ele revisitou teorias do passado, que afirmavam que o olho possuía luz própria, como a teoria dos raios visuais e concepções da luz do olhar (PEDROSA, 1982). Salienta-se que este princípio de harmonia cromática teria como parâmetro a percepção das cores fisiológicas e, a partir deste fator é que se buscaria compreender a harmonia presente nas cores físicas e químicas (GOETHE, 2013).

A correspondência entre o círculo cromático de Goethe e o círculo das cores-pigmentos opacas, serve como uma possível primeira articulação entre as questões de ordem filosófica propostas pelo autor, somadas às estruturas técnicas comumente utilizadas nos dias de hoje. A estrutura do círculo cromático encontra respaldo no princípio da harmonia visual e se estende para as demais categorias de estímulo e, considerando a semelhança de elementos das cores-pigmentos com as cores químicas de Goethe (2013), podemos evidenciar a existência de uma relação direta entre estas categorias com o fenômeno de percepção das cores fisiológicas.

No que tange ao espectro das cores-luzes, o círculo cromático que estrutura esta categoria se difere daquele proposto por Goethe (2013, 2011). Nesse sentido, compreender a estrutura das cores-luzes, do modo como as conhecemos hoje, faz com que se torne necessário tomar certa distância dos estudos de Goethe (2011, 2013), para nos aproximarmos da teoria de Newton (2002). O círculo cromático que estrutura as cores-luzes, apresenta o azul-violetado, o verde e o vermelho como cores primárias opostas às suas complementares, amarelo, magenta e ciano. Esta sistematização parte de desdobramentos científicos da física óptica.

Entende-se que a cor-luz é a propagação de radiação eletromagnética na qual se tem, por meio da decomposição da luz branca, determinado raio luminoso cujo matiz é percebido de forma isolada. A partir da descoberta de Newton (2002), de que a luz branca seria composta por sete cores, somada aos dados sobre a fisiologia da visão, cuja pesquisa de Goethe (2011, 2013) se fez pioneira, o físico inglês Thomas Young elaborou no início do século XIX a teoria tricromática, que foi posteriormente desenvolvida por Hermann Von Helmholtz e James Clerck Maxwell (PEDROSA, 1982).

De acordo com a teoria da visão tricromática, a fóvea retiniana seria composta por cones fotorreceptores responsáveis pela visão cromática e, tais fotorreceptores seriam divididos em três tipos característicos, detentores da faculdade de transmitir sensações diferentes por ser capazes de captar ondas de radiação eletromagnética de comprimentos diferentes. Com base nessa colocação, não seria necessário a junção das sete cores prismáticas para se compor a luz branca, devido ao fato de que as três cores primárias produzidas na retina humana, quando somadas, produzem a sensação de branco (FARINA, 2011).

Estes fatores nos mostram que há uma complexa relação entre as definições das categorias de estímulos sensoriais, da mesma forma em que houve certa tensão entre as teorias de Goethe e Newton. Ressalta-se que utilizar a *Doutrina das cores* (GOETHE,

2013) como base para se pensar determinados aspectos fisiológicos, psíquicos, sensoriais e filosóficos não coloca em desuso, no campo da arte, evidências trazidas pela física óptica.

Para além da possibilidade de se utilizar ambas as teorias de modo dialógico e simultâneo, há também proposições sobre o mecanismo de percepção das cores na obra de Goethe (2013), que se assemelham em partes às categorias de cor-pigmento e de cor-luz. Apesar de não terem recebido centralidade na pesquisa, na sexta seção de *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013), na qual o autor discorre sobre o efeito sensível-moral da cor, uma reflexão sobre os aspectos sensoriais e culturais que envolvem percepção do fenômeno cromático é apresentada. Nessa seção são propostos os conceitos de coloração dos objetos e coloração do espaço. Ambos os conceitos podem ser classificados no que chamamos de categorias de estímulos sensoriais e, mesmo que não tenham sido estruturados de modo mais conciso e detalhado por Goethe, sua descrição nos abre caminhos para pensar a relação destes conceitos com as cores-luzes e cores-pigmentos pensadas pela perspectiva das artes cênicas.

Talvez a possibilidade de relacionar tais categorias para compreender possíveis caminhos para o uso das cores na arte, se dê pelo fato de que Goethe (2013) dedica sua escrita, no que diz respeito à coloração do espaço, especificamente para artistas da pintura. Para a utilização das categorias cor-pigmento e cor-luz por artistas contemporâneos, principalmente nas artes visuais e nas artes plásticas, é necessário que haja um conhecimento sobre essas duas estruturas que podem ocorrer em formações anteriores ao processo criativo, e na formação empírica e contínua de artistas pela prática. Ao estabelecer os conceitos de coloração do espaço e coloração dos objetos, indicando que esta parte de seu livro se direciona aos pintores, Goethe (2013) parece compreender a existência de uma demanda por informação teórica sobre as cores, voltada para a classe artística, e se propõe a atendê-la.

Entende-se por coloração do espaço o fenômeno que surge na natureza junto com a modulação, baseando-se na perspectiva aérea da doutrina dos meios turvos. A cor azul é atribuída ao modo como vemos os objetos que se encontram a certa distância, nos quais enxergamos uma enorme variedade de cores quando há luminosidade. “Em muitos casos se dá a complementação fisiológica, e uma paisagem inteiramente incolor aparece totalmente colorida por meio dessas determinações de efeitos que interagem e se opõe.” (GOETHE, 2013, p. 183).

A ideia de coloração do espaço parece ter sua base nas observações de Goethe (2013) sobre os meios incolores dos quais o próprio ar que respiramos possuiria certo grau de turvação devido sua interação com os gases atmosféricos. Dessa forma, o que o autor propõe, ao definir brevemente tal conceito, é que os pintores possam se apossar de tais estudos para que os apliquem de forma mais harmoniosa em seus trabalhos. O fato de as cores vistas no céu e da imagem de objetos distantes, que se mostram azulados, ser apontados por Goethe (2013) como justificativa para a apresentação do conceito de coloração do espaço, nos mostra que há uma retomada de parte do que o autor propôs na seção referente às cores físicas, alterando apenas determinadas características, de modo que seu público alvo, neste caso os próprios pintores indicados por ele, pudessem compreender a propagação dos raios monocromáticos de luz visível percebidos na natureza.

Já a coloração dos objetos, refere-se as cores gerais que percebemos e que se encontram nos corpos e superfícies dos meios materiais. De acordo com o autor, seria necessário que os pintores se dedicassem a perceber o modo como as cores se diversificam de acordo com a variação de textura do objeto a que pertencem. Há junto à descrição desse conceito um certo entusiasmo do autor no que diz respeito ao uso de sua pesquisa por parte dos pintores. Segundo Goethe (2013, p.184):

Considerando-se o que foi dito até aqui acerca da Doutrina das Cores, o artista espirituoso poderá criar, de modo mais fácil do que ocorreu até agora, a harmonia na coloração do espaço e dos objetos, e estará em condições de apresentar fenômenos infinitamente mais belos, variados e ao mesmo tempo verdadeiros.

Embora estes conceitos tenham sido propostos com o objetivo de instruir artistas do campo das artes plásticas, eles também dialogam e podem ser utilizados nas artes cênicas. Ao propormos uma relação entre cor-luz e coloração do espaço, cor-pigmento e coloração dos objetos, ampliamos as possibilidades para pensarmos a teoria e a prática artística a partir de diferentes categorias de estímulos que compreendem perspectivas e validações diferentes sobre as cores. Nas artes cênicas, mais especificamente, no campo da visualidade cênica, os elementos referentes ao uso de cor-luz, independente da fonte que se utiliza ou da qualidade específica da radiação luminosa, podem ser associados a ideia de coloração do espaço. Essa associação faz com que possamos repensar as possibilidades de se iluminar, seja no que diz respeito às possibilidades técnicas de execução, ou também às possibilidades criativas.

Propor uma ideia de coloração do espaço para a cena, utilizando as especificidades do lugar em que esta acontece e inserindo camadas criativas, pode servir para orientar artistas da cena em suas escolhas referentes à composição de obras, podendo a estes/as optarem pela aproximação das condições da luz natural no espaço, ou se distanciar dessa ideia. Da mesma forma, trazer para a discussão na área de artes, implicações referentes às diversas texturas dos objetos e corpos materiais, e sua relação entre essas características táteis e a percepção visual da cor, direciona nosso olhar para os detalhes intrínsecos à forma, à cor, e sua representação na arte.

### **A sensorialidade no processo de percepção das cores na arte**

Ao utilizar nesta pesquisa a percepção como fator determinante para a investigação das cores, assim como o fez Goethe (2013) na elaboração de sua doutrina, levou-se em consideração a separação entre dois conceitos que, para alguns autores como Ennio Possebon (2009), são vistos de forma conjunta, mas para esta pesquisa viu-se a necessidade de entendê-los como distintos e que apesar de possuírem semelhanças, não se correspondem completamente. Trata-se aqui dos conceitos de sensação e de percepção. Ressaltamos que na definição destes conceitos, há uma justaposição de um sobre o outro, assim como há elementos que se encontram inter-relacionados. Apesar desses fatores, os considerarmos individualmente faz com que possamos compreender melhor os modos de recepção das informações sensoriais pelos órgãos de captação de sentidos, assim como assume-se que há possibilidades diferentes, implícitas ao processo de percepção, que podem coexistir.

Ao se tratar do fenômeno da percepção visual, objeto desta pesquisa, parte-se da definição apresentada por Pedrosa (1982) que o diferencia da sensação visual. O autor nos indica que o processo de percepção se diferiria do que chamamos de sensação, por haver neste um nível de complexidade maior no processo de captação e decodificação dos dados sensoriais pelos órgãos humanos responsáveis. Essa complexidade se daria pelo fato de que, enquanto o fenômeno denominado sensação visual envolve a relação entre estímulos luminosos e a captação destes estímulos pelo olho, o fenômeno de percepção visual, além de utilizar destes processos de interação entre luz e órgão visual, consideram também os dados psicológicos que influenciariam diretamente a qualidade do que é percebido visualmente (PEDROSA, 1982, p. 18).



Ainda de acordo com Pedrosa (1982), essa separação entre sensação e percepção se estabelece na área da psicologia experimental por meio, principalmente, das pesquisas realizadas por Wilhelm Max Wundt. Esta separação se fundamenta nas investigações de Wundt sobre a percepção sensorial, que o faz distinguir entre a sensação como processo de estimulação simples de um órgão sensorial, e a percepção como um processo superior que envolve a tomada de consciência de objetos e acontecimentos exteriores por meio da memória (PEDROSA, 1982, p. 92).

A pensar nessas definições associadas ao campo da iluminação cênica, diferenciá-las aqui se faz importante, por considerarmos que existem diferentes procedimentos que são utilizados no trabalho de composição de luz para a cena. Estes procedimentos podem ter objetivos diversos a depender de quem elabora o projeto de luz e quais teorias e referências orientaram a criação. Tratando-se dos estudos sobre as cores na iluminação cênica, com o objetivo de investigar os modos de se fazer e pensar o diálogo entre luz e cor, separar estes dois conceitos nos serve, por exemplo, para compreender as diferentes formas de trabalho adotadas por cada profissional entrevistada e como os dados psicológicos influenciam seus processos criativos, assim como interferem na interpretação tida pelo público que vê a cena.

Por mais que todas as pessoas em uma sala de espetáculo possam perceber as mesmas cores dispostas em cena pela luz, ou evidenciadas por ela, a intenção criativa de quem compôs o desenho de luz, por exemplo, pode ter sido totalmente diferente da forma como o público percebe a composição. Assim como diferentes pessoas assistindo a um mesmo espetáculo podem ter percepções diversas sobre os mesmos elementos. Desta forma, a partir da leitura visual plena das cores, é possível ter a mesma sensação visual sobre uma composição de cores, e diferentes percepções sobre esta mesma composição.

Ao pensar sobre os aspectos simbólicos da cor, a psicóloga e socióloga Eva Heller (2021) nos aponta que o contexto é fator determinante na percepção e interpretação que temos sobre as mais variadas cores, não havendo cor destituída de um significado que seja determinado pelo contexto (HELLER, 2021, p. 18). As cores psicológicas, de acordo com essa pesquisadora, não correspondem aos comportamentos técnicos que resultam nas classificações cromáticas que categorizam as cores em primárias, secundárias, terciárias e subordinadas, por exemplo. Enquanto tais classificações se estabelecem na elaboração de círculos cromáticos que indicam a complementariedade por meio das características técnicas e estéticas de cada matiz, as cores psicológicas teriam como parâmetro para sua classificação de oposição, a ação que cada cor provoca no sentimento e na razão humana

(HELLER, 2021, p. 35). Tratando-se do campo da arte, a autora enfatiza que “se as cores opostas forem utilizadas numa composição artística, o efeito contraditório resultante não passará despercebido” (HELLER, 2021, p. 36).

As cores psicológicas parecem estar associadas à simbologia das cores e suas relações de oposição, sendo que os contrastes são estabelecidos por significados sensoriais e sentimentos opostos que cada cor representa, e não por sua qualidade visual. Alguns exemplos de contrastes simbólicos das cores psicológicas são: vermelho (ativo) - azul (passivo); vermelho (forte) – branco (fraco); azul (mental) – marrom (terreno); amarelo/laranja (radioso) – cinza (turvo); laranja (colorido) – branco (incolor); verde (realístico) – violeta (mágico); branco (limpo) – marrom (sujo); preto (forte) – rosa (fraco); prata (frio) – amarelo (quente); e ouro (caro) – cinza (barato) (HELLER, 2021, p. 36).

Os fatores apresentados por Heller (2021), apesar de não serem a única possibilidade a ser utilizada, podem se inserir nas criações de luz como meio capaz de intensificar o objetivo da proposta cênica pelo uso de dispositivos sensoriais e psíquicos que visam o diálogo entre a obra apresentada e a percepção do público. No entanto, é válido pontuar que sua utilização não deve ser vista como um manual a ser seguido de modo inflexível, uma vez que a própria autora afirma não haver signo desassociado do contexto.

Por essa perspectiva, é possível apontar algumas questões referentes aos modos de percepção sensorial, propondo reflexões sobre os dados subjetivos, psicológicos e culturais que estruturam o processo de percepção humana, e como estas questões são e podem ser pensadas diante das discussões sobre as cores que se deram no campo da arte. O intuito desta pesquisa, no entanto, não é fazer um levantamento histórico dos estudos das cores na arte desde os primeiros registros que se têm sobre tais investigações. Utiliza-se da análise específica de um recorte temporal que data do século XVIII, tendo como principal referência a pesquisa de Goethe para, a partir desta referência, investigar como artistas posteriores à publicação da *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013) utilizaram dos preceitos teóricos deixados por Goethe, reconhecendo que houve um ápice de seu uso nos movimentos de vanguarda do início do século XX. O objetivo é analisar como e porque se deu tal relação entre a obra de Goethe (2011, 2013) com as teorias das cores elaboradas por artistas vanguardistas e como essa relação reverbera nos trabalhos da área de iluminação cênica na contemporaneidade.

Considerando a questão sensorial na percepção das cores, é evidente que existe uma relação de interesse direto da classe artística na busca por compreender e investigar as teorias das cores, de modo que artistas possam fazer uso de tais conhecimentos em seus processos criativos. No entanto, como Goethe (2013) já apontava de forma crítica, as teorias científicas difundidas, como a física óptica newtoniana, muitas vezes não contribuíam e nem mesmo serviam aos interesses da classe artística. Por considerar este fato, Goethe dedica partes e capítulos de sua obra a falar diretamente sobre técnicas artísticas e sobre as relações simbólicas das cores voltadas para a arte (BARROS, 2006).

A cor como potência na linguagem, que comunica sensações, é revista nas artes com o intuito de compreender como as composições podem usufruir de estudos sobre o fenômeno da percepção. É compreendendo o fato de que a percepção é subjetiva e, portanto, atravessada por diversos outros fatores contextuais, que artistas buscam utilizar em suas obras a aplicação do conceito de harmonia (ou propositalmente da falta dela) a fim de instigar o público a atribuir significados acerca do que é percebido. Existe nesse processo de percepção e atribuição de significado uma série de fatores dialógicos estabelecidos em permanentes relações que influenciam nossa percepção, como a relação entre o que é singular e individual com o que é coletivo, entre os fatores internos e externos, sujeito e objeto, subjetividade e objetividade, dentre outros.

A pensar o fenômeno cromático por tal perspectiva dialógica, a leitura sobre o que conhecemos como temperatura de cor pode ser tomada como exemplo para que se possa compreender a forma como percebemos e interpretamos determinados matizes e sua relação intrínseca com a luminosidade natural das fases de um dia e das estações do ano. Há, no entanto, uma oposição em relação às sensações atribuídas a percepção visual de determinados matizes e a temperatura tátil a ser percebida. A esse respeito, quanto mais elevada a temperatura medida em graus Kelvin de uma frequência luminosa, tornando-a tatilmente mais quente, sua coloração se torna mais azulada e, quanto menor a temperatura em graus Kelvin, mais amarela e avermelhada é a luz.

De maneira inversa, as temperaturas de cor relacionadas às sensações geradas por determinadas qualidades visuais, são estruturadas pelo contraste entre as chamadas cores quentes e cores frias, sendo as primeiras representadas pelas variações de vermelhos, amarelos, laranjas e rosas, e as segundas pelos matizes em que prevalecem tons de azul, violetas e verdes (LUCIANI, 2014, p. 92). Esse contraste de temperatura relaciona-se também ao modo como elaboramos e percebemos a perspectiva na espacialidade (LUCIANI, 2014), seja nas obras de arte ou em situações cotidianas, orientadas pelos

movimentos concêntrico e excêntrico das cores, como proposto por Kandinsky (1990) ao definir o contraste entre o amarelo e o azul.

As sensações térmicas atribuídas às cores estabelecem, também, uma série de outras sensações que se relacionam com a forma como cada pessoa percebe subjetivamente o frio e o calor. De modo geral, o mais comum é que a percepção das cores frias se relacione com o sentimento de distância, passividade e tranquilidade, enquanto as cores quentes são vistas como vibrantes, expansivas e emotivas (LUCIANI, 2014, p. 92)

Essas relações dialógicas permeiam todo o processo de percepção, promovendo uma síntese entre dados psicológicos e fatores socioculturais na relação contínua entre a percepção, a subjetividade e o contexto de determinadas épocas. São nessas mesmas relações que se fundamentam boa parte das teorias da arte que se apoiam em ideias metafísicas, ora questionando-as, ora complementando-as. Assim como Goethe dialoga com as noções de espírito e alma em sua metodologia de pesquisa, artistas dos movimentos de vanguarda também utilizaram da ideia de espiritualidade, como por exemplo, a teoria das cores propostas por Kandinsky (1990), que se orienta pelo que o artista chamou de princípio da necessidade interior. De acordo com esta teoria, seria por meio deste princípio que artistas buscariam formas de expressão capazes de extrair da alma as vibrações certas (KANDISNKY, 1990).

Apesar da questão espiritual ser debatida já há bastante tempo por artistas e pesquisadores da arte e da filosofia, houve diversas transformações sociais que implicaram no surgimento de diferentes abordagens e formas de se pensar a questão espiritual. O marco moderno, que ocasionou na transformação radical de nossos modos de ver e perceber o mundo, está atrelado diretamente ao avanço da racionalidade e do pensamento científico e tem no Renascimento o início de sua ascensão. Com essa mudança de paradigma, a arte também se modificou. O mundo permanece em constante transformação e os contextos externos condicionam, de certo modo, nossos modos de pensar e agir individuais e coletivos.

Em alguns estudos sobre História da arte, há sempre menção ao caráter espiritual relacionado ao divino e aos rituais presentes nas manifestações artísticas mais antigas de que temos registros. No entanto, quando abordamos a relação com o espiritual nas pesquisas de Goethe, por exemplo, a perspectiva analítica é outra. A questão espiritual para Goethe (2013) foi colocada como crítica aos modos de produção científica da época e, para elaborar tal crítica, ele se apoiava no método da fenomenologia da natureza, cujo

objetivo maior consistia em identificar fenômenos primordiais responsáveis por reger leis naturais de forma ampla. Já os movimentos de arte vanguardista do início do século XX, mesmo que encontrassem apoio na fenomenologia da natureza, possuíam influências diretas de outras filosofias e mudanças na estrutura social que impactaram a arte daquele período.

Em primeiro lugar, pode-se mencionar de forma breve e pontual a influência que as vanguardas sofreram em relação ao avanço dos estudos sobre a teoria psicanalítica elaborada por Sigmund Freud<sup>15</sup>, na segunda metade do século XIX. De modo resumido e simplificado, a ideia central da psicanálise se baseia na hipótese de que a mente humana seria subdividida em partes, sendo uma delas a parte consciente atrelada ao pensamento racional e a outra, talvez maior e mais importante que a primeira, sendo o inconsciente, responsável por aquilo que não racionalizamos e do qual não temos pleno domínio.

Na arte, o movimento de transformação nos modos de produção ocorre de forma gradual e as noções de espírito e alma levantados por artistas das vanguardas derivam-se do processo de representação não realista na arte, que ocorre com maior força ao final do século XIX com o movimento simbolista. É interessante pensar que o contexto sócio-histórico dessa época reflete, de forma decisiva, nos modos de produção artística e é nesse mesmo período que ocorrem as grandes transformações no teatro e na iluminação cênica, como resultado do avanço tecnológico e do surgimento da luz elétrica. Estes avanços impactaram diretamente no trabalho de artistas de teatro devido à mudança radical obtida pelos novos aparatos disponíveis.

Por tal perspectiva, as demandas advindas das mudanças na prática e na teoria do teatro, junto às possibilidades técnicas providas pelo surgimento da luz elétrica, impulsionaram a iluminação cênica a um salto qualitativo rumo ao teatro moderno (SIMÕES, 2008, p. 64). O distanciamento de práticas artísticas que visavam, o mais fielmente possível, representar a realidade fez com que diferentes linguagens, nas artes, ganhassem maior autonomia, para que pudesse haver expressões artísticas mais subjetivas, significando um marco para o ganho de liberdade criativa dos artistas de todas as linguagens. É neste período que surgem as noções de luz ativa como proposição de Adolphe Appia (1983) em *La mise en scène du drame wagnérien* e a ideia de luz passiva, proposta por Denis Bablet (1964) no artigo *A luz no teatro* (SIMÕES, 2008, p. 64),

---

<sup>15</sup> Para mais informações sobre a teoria psicanalítica e a obra de Freud, consultar *Freud e o inconsciente* (GARCIA-ROZA, 1987).

conceitos importantes para o início da sistematização e desenvolvimento da iluminação como linguagem da cena.

Para a iluminação cênica, esse ganho técnico, conceitual e expressivo não significou necessariamente a criação de hierarquias artísticas entre a luz simbolista e a luz realista. Considerar, por exemplo, a luz realista como elemento que não era pensado de forma artística pode acarretar uma série de equívocos, porque a ideia de estabelecer uma atmosfera que representasse o real era um trabalho que exigia conhecimento técnico e elaboração artística de desenhos de luz, feitos por artistas da iluminação, e, por esta razão, não seria prudente qualificar a luz realista como sendo inferior às novas possibilidades apresentadas pelos movimentos de ruptura (NOSELLA, 2018a).

Entende-se que há o estabelecimento de uma relação dualista, que marca a definição da luz passiva e da luz ativa, embora estas definições não devam ser vistas como opostas (NOSELLA, 2018b). Destaca-se que no contexto artístico do final do século XIX, as composições de luz dos espetáculos realistas já demonstravam certa elaboração técnica-estética, propondo atmosferas de representação do real que indicavam o estabelecimento desta luz como linguagem da cena. No entanto, nos espetáculos realistas, a iluminação cênica ainda se submetia à ideia de reprodução da realidade (SIMÕES, 2008, p. 71-72). Nesse caso, por mais que a luz possuísse características próprias que inseriam significados à cena, ainda estava limitada pela necessidade de reproduzir aspectos de luz real, semelhantes à luz que encontramos na natureza.

Quando a ruptura com o realismo se estabelece na arte, com o surgimento de novas teorias e movimentos que se opõe às estruturas vigentes daquele período, novas possibilidades e formas de expressão são consideradas para a composição das obras de arte, para além da perspectiva de representação do real. Com isso, a iluminação vista como linguagem da cena ganha autonomia criativa para intervir nas composições de modo mais livre, sem precisar seguir parâmetros que impusessem limites de representação (SIMÕES, 2008, p. 66).

A atual literatura sobre iluminação cênica pouco dialoga com os conceitos de luz ativa e luz passiva, exclusivamente, mas versa também sobre os conceitos de visibilidade e visualidade. O pesquisador e iluminador Eduardo Tudella (2013) define o termo visibilidade como sendo o processo de “sensibilização do aparelho óptico humano, como resultado da incidência de luz sobre um objeto” (TUDELLA, 2013, p. 52), estando este conceito diretamente relacionado com a capacidade humana de perceber o mundo pela visão. Tratando-se do espetáculo cênico, as condições técnicas que possibilitam a

captação de informações visuais, como por exemplo a qualidade da luz que incide sobre determinado objeto, possuem função ativa na compreensão da qualidade visual proposta e “incorpora também aspectos estéticos e poéticos que, presentes já na dramaturgia e interagindo com a visibilidade estabelecem a visualidade” (TUDELLA, 2013, p. 52)

Diante de pesquisas historiográficas sobre a iluminação cênica, os conceitos de luz ativa e luz passiva acabaram por ter suas teorias atualizadas e complementadas, de modo que, em dado momento, se viu a necessidade de alterar as nomenclaturas utilizadas, para que pudessem corresponder de modo mais adequado às suas definições e princípios. Entretanto, há ainda certa correspondência entre os conceitos de luz passiva e luz ativa com visibilidade e visualidade, respectivamente.

Chama-se de visibilidade a composição de luz que tem como função objetiva apenas tornar espaços e objetos visíveis, sem a necessidade de que haja um pensamento estético e artístico em sua proposta. Já por visualidade, compreende-se uma série de características elaboradas a partir de princípios estéticos pelos quais a luz, seu desenho e proposição, exercem uma função artística na composição da cena, intervindo como linguagem que comunica algo ao público. Como bem argumenta Simões (2008, p.17) sobre os aspectos fisiológicos e culturais atribuídos ao conceito de visualidade, a percepção da luz

[...] cria as noções de forma, cor, volume, profundidade, distância e movimento em relação à subjetividade. O que significa dizer que a visão é uma relação ativa entre sujeito e objeto. A visualidade constitui-se assim de um processo de relações entre a luz, o mundo observado, os olhos do observador e a capacidade humana de representar e interpretar aquilo que é visto, através da subjetividade. Ver é criar uma representação do objeto em si, é projetar-se sobre o objeto. A visão é, portanto, um processo análogo à da linguagem. Aprendemos a ver através da cultura e a ter prazer estético com isso. A fruição através da visão das artes pressupõe um processo criativo, de reinvenção do mundo representado (SIMÕES, 2008, p. 17).

Ainda que estes conceitos, fundamentais para o trabalho no campo da iluminação, sejam definidos com aparente relação de dualidade e oposição, compreende-se que há, na verdade, uma relação de sobreposição entre eles. De acordo com Tudella (2013, p. 42), a desconexão entre visibilidade e visualidade só pode existir em um processo de análise e estudo do espetáculo, sendo que toda obra cênica oferece ao público certa visibilidade que promove a percepção da visualidade ou da qualidade visual. Deste modo, a correlação entre os conceitos de luz passiva e luz ativa, assim como entre visibilidade e visualidade:

[...] é a matéria fundamental do trabalho de encenação e do iluminador, pois toda visibilidade pressupõe uma visualidade, posto que mesmo a luz passiva

possui movimento. Se há visualidade já como essência de todo fenômeno cênico – incluindo os que poderíamos chamar de pré-cênicos, como a dramaturgia, por exemplo –, neles está presente um potencial de visualidade, que é o espaço de atuação da encenação. (NOSELLA, 2018b, p. 29)

No processo de transformação dos modos de se pensar e produzir arte, no qual novas propostas surgiram em oposição ao realismo, houve a abertura de uma multiplicidade de caminhos possíveis, que foram construídos pela classe artística no final do século XIX e início do século XX. Dentre estes caminhos, houve um processo de fragmentação dos elementos que compunham imagens de representação do real na arte. No que diz respeito à imagem, os elementos visuais comuns às criações das artes plásticas e, também, do teatro, foram investigados por artistas da época e analisados nesta pesquisa. Ponto, linha, forma, luz e cor, estudados de modo separado, serviram para definir o que seriam as condições básicas para a percepção visual das imagens. Destes elementos, a cor e a forma ganham maior destaque, se tornando objetos de estudo de diferentes movimentos artísticos.

Nesta pesquisa, destaca-se os estudos realizados sobre a cor por artistas vinculados à Bauhaus, suas teorias e métodos. As pesquisas e contribuições do artista da vanguarda russa Kazimir Maliévitch, assim como os aspectos propostos por ele que traçam um percurso de investigações sistemáticas, que parte da análise das pinturas impressionistas até a fundação do movimento suprematista, também foram tomadas como objeto de análise.

Fundada em 1919, no contexto dos movimentos de vanguarda do século XX, a Bauhaus foi uma escola nascida em Weimar, na Alemanha, sob coordenação e direção de Walter Gropius, e é considerada um marco histórico no ensino de artes. A Bauhaus inicia suas atividades sob forte influência do expressionismo alemão e tinha como um de seus principais objetivos democratizar a arte, por meio de sua aplicação na produção industrial, para atender às demandas sociais da época e romper com as fronteiras entre arte e técnica, promovendo o que chamaram de síntese social entre as perspectivas de desenvolvimento social, econômico e tecnológico. Por ter sofrido forte influência do expressionismo, além da síntese social, almejava também estabelecer uma síntese estética na qual todas as linguagens artísticas seriam integradas em uma única linguagem sem fronteiras (BARROS, 2006, p. 29).

Foi no espaço da Bauhaus que os conteúdos pedagógicos sobre o uso da cor nas artes foram pensados de modo interligado com os conteúdos sobre a forma, de modo que, forma e cor foram inseridas na metodologia de ensino dessa escola, de maneira análoga,



e tidas como elementos básicos da composição artística (BARROS, 2006, p. 30). A relação entre arte e técnica, fundamental para que se compreenda os objetivos da Bauhaus, vigorou ativamente durante todos os anos em que a escola esteve aberta. No entanto, as significativas mudanças nos ideais e princípios metodológicos da Bauhaus faz com que esta escola seja classificada por alguns pesquisadores como tendo passado por três diferentes fases: a Bauhaus expressionista, a Bauhaus funcionalista e a Bauhaus construtivista (SIMÕES, 2013).

As principais mudanças que fizeram com que a Bauhaus atravessasse diferentes fases ocorreram em momentos e condições distintas. Primeiro, é válido pontuar, o processo de corte de recursos sofrido pela escola como ataque do governo alemão, que fez com que Gropius propusesse uma produção artística mais voltada para a indústria, a fim de garantir a autossuficiência financeira da escola. Em 1926, após artistas e docentes da escola terem seus contratos descontinuados, a sede da Bauhaus se muda de Weimar para Dessau e, neste momento de disputas de investimentos, houve a construção do novo edifício projetado por Gropius e que viria a sediar a Bauhaus Dessau (SIMÕES, 2013).

Em 1928, Gropius deixa a Bauhaus e a direção da escola passa para Hannes Meyer, ocasionando em uma mudança radical nos princípios idealistas presentes em sua fundação. A Bauhaus abandona aos poucos suas características metodológicas voltadas para o ensino e passa a adotar princípios direcionados para a criação utilitarista e funcionalista (BARROS, 2006, p. 32). A instituição funcionou com sede em Dessau até 1933 quando teve suas atividades encerradas pelo governo nazista.

Os mestres da cor que passam pela Bauhaus construíram suas próprias teorias e métodos de ensino das cores, de modo que, muitos deles utilizaram como referência a doutrina de Goethe (2013), como por exemplo, Paul Klee e Kandinsky. Antes mesmo de ingressar na Bauhaus, a convite de Gropius, Kandinsky realiza suas pesquisas sobre teoria da cor e elabora sua própria teoria, publicada no livro *Do espiritual na arte* (KANDINSKY, 1990), cujas principais ideias têm o princípio da necessidade interior como elemento central para a compreensão de seu pensamento acerca da relação entre as cores e a arte. Seria através do princípio da necessidade interior que artistas buscariam se orientar para que, em seus processos criativos, pudessem dar expressão às formas por meio da cor.

Nas obras pictóricas de Kandinsky, houve um processo de mudanças significativas nos modos de expressão das formas e da cor, que foram organizadas em três gêneros: as impressões, as improvisações e as composições. As pinturas de

impressões possuíam referência expressionista e mostravam as impressões do artista sobre a natureza exterior. Já nessas pinturas de impressões, havia uma forte presença do uso de contrastes de cores, mas, apesar de não se tratar de representações realistas da natureza, ainda era possível identificar figuras e formas relacionadas a imagens reais (BARROS, 2006).

Na fase das pinturas referentes ao gênero de improvisações, o artista buscava expressar um movimento contrário ao das impressões, servindo-se como objeto das percepções inconscientes e impressões de sua natureza interior. Neste gênero, as cores aparecem com centralidade e são dispostas de forma mais livre, sem se prender nem mesmo às formas já estabelecidas ou contornos mais rígidos.

No último gênero trabalhado por Kandinsky, referente às composições, o artista buscou manter a autonomia das cores e a disposição destas em contrastes, mas, diferente das improvisações, utilizou-se de maior racionalidade e intenção em seus processos criativos. Nesta última fase, as cores e as formas aparecem mais definidas e a busca por harmonia na relação entre os dois elementos básicos, cor, forma, e suas correspondências, fica mais evidenciado (BARROS, 2006).

A contribuição de Kandinsky para a Bauhaus não se limitou somente à sua atuação docente e seu trabalho artístico. Ele elaborou um manifesto sobre as composições cênicas que instigavam possibilidades de introdução do abstracionismo no teatro. Essas composições cênicas precederam as performances da Bauhaus e objetivavam alcançar um novo conceito de obra de arte total, proposta inicialmente por Richard Wagner e utilizada como princípio para as sínteses da Bauhaus expressionista. A ideia de estabelecer uma nova arte total, pretendida por Kandinsky em suas composições cênicas, também tinha como ponto de partida a ideia de princípio da necessidade interior e visava estabelecer conexões internas entre cor, movimento e música (SIMÕES, 2013).

Essa assimilação, entre cor e música, integra a teoria das cores de Kandinsky (1990) do mesmo modo em que a relação entre forma e cor é estabelecida. Por ser provido de capacidade de percepção sinestésica, Kandinsky escreve sobre suas percepções pessoais de modo a estabelecer uma ideia de misticismo visual em suas teorias (SIMÕES, 2013). Sobre este processo de percepção, implícito na teoria das cores de Kandinsky, Simões (2013) aponta a dicotomia existente no pensamento daquele artista no que diz respeito à relação intrínseca entre luz e som. Neste caso, ambos os elementos coexistiriam como estruturas abstratas, e ao mesmo tempo materiais. Elas poderiam ser percebidas pelos sentidos, embora não pudessem ser tocadas.

Desta forma, a vibração existiria como elemento comum a ambas as estruturas, do som e da luz. A existência da materialidade da vibração, enquanto energia da matéria em fluxo, movimento, estaria “nos sons que fazem vibrar os tímpanos, e na luz, que faz vibrar as células da retina. Depois, essa mesma vibração pode vibrar a alma da plateia, assim como ser transformada em impulsos elétricos e decodificada pelo seu cérebro” (SIMÕES, 2013, p. 144).

Maliévitch foi outro artista com publicações de grande relevância para os estudos das cores e das formas na arte. Esse artista atuou como pintor, figurinista, cenógrafo, teórico e docente de artes. Maliévitch é reconhecido mundialmente por ter fundado o movimento suprematista, uma escola de arte moderna que utiliza da sistematização da arte abstrata, utilizando formas geométricas e cores como elementos estéticos para a composição de suas obras. As pesquisas que resultaram no movimento suprematista tiveram início na primeira metade do século XX, sob o mesmo contexto histórico-temporal em que surgiram as demais vanguardas modernas, como a Bauhaus. Estima-se que o desenvolvimento teórico e sistemático do suprematismo tenha ocorrido por volta de 1913.

Diferente das ideias de Kandinsky, que buscava explorar as relações de associação entre cor e forma, Maliévitch (2021) reivindica que há uma relação de independência da cor para com a forma. Essa ideia parte de seus estudos acerca das pinturas impressionistas, nas quais há uma proposição de intenso estímulo sensorial ao mesmo tempo em que retratam formas irreais. Os impressionistas buscavam retratar não a materialidade concreta dos espaços reais, mas sim as sensações luminosas de tais espaços (Figura 4). Para esses artistas, nossos olhos captam a iluminação do mundo, a materialidade se revela então por meio da luz e este elemento era utilizado com centralidade em seus processos de expressão artística.

Por essa mesma perspectiva e justificando a independência da cor sobre a forma, Maliévitch (2021) afirma que “as cores não constroem formas, mas revelam extensões espaciais possíveis pela luz, e por sua ausência, a sombra” (2021, p. 16). Por tal conclusão, a teoria de Maliévitch (2021) se aproxima de Goethe (2011, 2013) por considerar que há nas cores um processo complexo, que envolve a percepção sensorial de quem observa. Ambos também compreendiam o fenômeno cromático como sendo traduzido pela combinação entre luz e sombra.

Figura 4 – *Jeune femme à sa toilette.*  
Berthe Morisot, 1875-1880.



Fonte: Francis G. Mayer – Getty. France culture, 2019.

Apesar de considerar que a cor independe de sua possível relação com a forma, destoando de algumas pesquisas que buscavam compreender justamente o contrário, Maliévitch realiza uma investigação visando encontrar algum nível de dependência da forma em relação à cor. Sua pesquisa continha semelhanças com aquela desenvolvida por Kandinsky, através da aplicação de polêmicos questionários, que geraram duras críticas e que foram realizados durante sua colaboração com a Bauhaus em 1923 (BARROS, 2006, p. 181). Esse trabalho se deu através de um experimento no qual Maliévitch mostrou a outros artistas um desenho de uma forma do espectro geométrico, com o intuito de provocar neles a sensação de que tais figuras pertenceriam à certa qualidade cromática. Nessa etapa do experimento ele percebeu que, pela percepção do grupo de artistas participantes, as figuras foram associadas sempre a cores muito próximas (MALIÉVITCH, 2021, p. 29).

Em seguida, deram continuidade ao experimento mostrando uma série de espectros individuais que derivavam de obras de um mesmo sistema pictórico e obtiveram como resposta a definição de uma mesma coloração básica, havendo apenas sutis diferenças de tons nas demais cores. Com base na análise dos resultados das duas etapas

deste experimento, Maliévitch (2021) concluiu que a forma tem sua própria coloração e, por tal coloração não possuir uma definição exata, sofrendo pequenas variações de tons e intensidades, a forma não seria uma lei para a cor.

Por considerar tais aspectos e negar a dependência da cor em relação à forma, Maliévitch (2021) aponta que a mudança destes dois elementos, fundamentais para a composição artística, acontece na obra de arte não por aspectos ópticos relacionados à percepção, mas sim como resultado de mudanças no aspecto psíquico. Desta forma, o artista coloca que:

[...] o que chamamos ‘gosto’ é uma qualidade provocada pelo aspecto individual da forma do indivíduo, ou cada cor-forma [*tsvietofoma*] provoca no sujeito determinado ‘gosto’, mas o gosto é uma qualidade estética, e a qualidade estética elabora-se quando na representação criativa do sujeito estabelece-se uma determinada relação com o mundo (MALIÉVITCH, 2021, p. 31).

Compreendendo o fenômeno da percepção humana como processo implícito às cores, por sua estrutura simbólica perceptiva, que passa pela captação de informações visuais e a atribuição de sentidos e significados ao que é visto, a análise sobre as cores, e também sobre a luz e as formas, presentes na teoria de Maliévitch (2021) tem como elemento central a ideia de sensação, que implicaria posteriormente na elaboração de seu conceito de nova arte. Suas pesquisas sobre a forma, a cor e a sensação, que marcaram sua trajetória até a fundação do suprematismo, foram elaboradas a partir de métodos pedagógicos baseados na análise de outros importantes movimentos de vanguarda, passando não só pelo movimento impressionista, mas também, pelo cubismo e pelo futurismo. As obras produzidas por artistas desses movimentos eram utilizadas de forma analítica por Maliévitch em sua metodologia de ensino (MALIÉVITCH, 2021).

Sobre a centralidade na ideia de sensação, Maliévitch (2021) alega que esta seria expressa de diferentes modos como percepção de mundo proposta por artistas. Nesse sentido, as contribuições da óptica podem ajudar até certo ponto, mas a intuição pertencente a cada artista é que serviria como parâmetro e laboratório para que elaborassem suas obras, manifestando suas expressões e representações de mundo. Artistas colocariam em primeiro plano a sensação causada pelos fenômenos e não a representação de suas percepções visuais, aceitando a realidade condicionalmente.

Como exemplo dessa relação entre a sensação como elemento de produção artística, podemos tomar as criações de artistas impressionistas que não utilizavam de formas para centrar-se na captura das sensações de mundo reveladas pela luz, ou mesmo

no Cubismo de Paul Cézanne (Figura 5), no qual os objetos, livres de formas, eram deformados e tidos como condição para a expressão da sensação na pintura (MALIÉVITCH, 2021). Ambos os movimentos artísticos têm em comum a negação da visão de que os objetos seriam formas de expressão.

Sobre este fato, que ilustra a tendência da arte moderna em desaparecer com a forma, Maliévitch (2021) faz ainda uma comparação sobre a relação entre objeto e forma do ponto de vista artístico. Ele alega que os objetos, como condição e não como forma de expressão na arte impressionista e cézannista, podem ser interpretados do mesmo modo como compreendemos que a forma dos instrumentos não é a forma da música, assim como a forma das letras não corresponde à forma do poema (MELIÉVITCH, 2021).

Figura 5 - *Montanha de Santa Victoria vista de Lauves*.  
Paul Cézanne, 1904-1906.



Fonte: Priscila Menezes e Rosangela Miranda Cherem. DAPesquisa, 2009.

Esse rompimento da representação artística com a forma, de acordo com Maliévitch (2021), quando surgiram as primeiras exposições do futurismo e do cubismo, o público e a crítica alegaram que não havia nada nos quadros, ou seja, não haviam formas ou imagens realistas que pudessem ser identificadas e atribuídas à realidade do mundo material, ao que já era reconhecível. De início, ao observar essas pinturas o público não conseguia estabelecer leituras interpretativas pelo fato de que, o rompimento com as

formas reconhecíveis fazia com que as imagens não pudessem ser associadas a nada que já fosse reconhecido na natureza e, essa natureza já não era mais uma lei para artistas da nova arte.

Com a sistematização do suprematismo, foram pensadas uma série de sensações que seriam expressas na arte seguindo dois princípios básicos: a sensação dinâmica, na qual a cor não possuía nenhum significado, mas apareceria para ilustrar uma tensão dinâmica; e o princípio do contraste suprematista, em que a forma ganharia centralidade na composição como elemento de contraste. Nestas composições, apesar de a cor e a forma serem tidos como elementos importantes, seu uso não se fazia obrigatório (Figura 6) assim como não havia uma ideia de correlação implícita entre uma e outra (MALIÉVITCH, 2021).

Figura 6 – *The Last Futurist Exhibition of Painting*  
Petrogrado (atual São Petersburgo)  
Maliévitch - 1915



Fonte: Marília Souza. Umbigo magazine, s/d.

Assim como os demais movimentos de vanguarda do início do século XX inseriam as noções de espiritual e inconsciente em seus processos criativos, com características de ruptura com a forma realista, fator que gerou estranhamento no público, que não conseguia identificar imagens reais nas pinturas observadas, Maliévitch (2021)

ênfatiza que na arte supematista não caberia mais os modos de análises críticas que buscavam examinar as obras de arte. A fruição das obras supematistas voltava-se para a percepção das sensações instigadas pelas composições.

Na busca por encontrar elementos e características entre teorias e movimentos artísticos, para compreender o fenômeno da percepção e como o uso das cores na arte foi pensado por artistas das vanguardas, neste subcapítulo buscou-se estabelecer um diálogo entre as mudanças de paradigma apresentados na ruptura com a arte realista, a fim de se compreender como e porque a obra de Goethe (2013) foi difundida entre artistas do início do século XX. A partir de tais reflexões, busca-se compreender como a *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013) é utilizada por artistas contemporâneas/os, especificamente nos desdobramentos destas reflexões, que se mostram no trabalho das iluminadoras escolhidas para contribuir com essa pesquisa, e a influência que o uso de sua doutrina pelas vanguardas impacta na leitura que fazemos de sua obra hoje.

Do mesmo modo em que as transformações que ocorreram nas artes em geral e especificamente no teatro, no final do século XIX e início do século XX, resultaram em uma mudança de paradigma tendo como marco o rompimento com o realismo, o advento da função de encenador no teatro, o surgimento da energia elétrica (ROUBINE, 1998), e a valorização das demais linguagens e elementos da cena, fizeram com que todo o teatro e seus modos de produção se transformassem (SIMÕES, 2008, P. 64). Foi nesse mesmo cenário, junto à conseqüente expansão das possibilidades técnicas e recursos materiais, surgidas com a difusão do uso da luz elétrica no teatro, que a iluminação cênica ganhou maior liberdade criativa e pode contribuir esteticamente e expressivamente com a cena enquanto linguagem (SIMÕES, 2008, p. 12).

Considerando a forma como a iluminação se estabeleceu como linguagem cênica e sua relação com seus elementos potenciais, sombra e cor, é possível que pensemos também na trajetória do uso de cores e sua potência sensorial para a cena e seu ganho de autonomia enquanto linguagem. Estas questões serão apresentadas e postas em discussão a seguir.

### **A cor como linguagem na cena**

A relação entre arte e ciência é uma realidade que permeia os estudos sobre a iluminação cênica, principalmente se consideramos seu caráter híbrido e a



indissociabilidade entre aspectos de ordem técnica, pesquisa científica e criação artística, inerentes a esta linguagem. Sobre tais aspectos, Nadia Moroz Luciani (2020, p. 160) enfatiza a indissociabilidade entre arte e técnica, proposta amplamente debatida na Bauhaus, e argumenta que:

A arte, aproximada das técnicas e da ciência, define novas linguagens e busca a autonomia pelas habilidades humanas do fazer artístico com técnicas e procedimentos metodológicos que orientam o trabalho laboral de artistas e performers, sistematizando o processo de criação e de formulação artística.

Por essa perspectiva, ao nos aprofundarmos nos estudos teóricos e bibliográficos sobre a teoria das cores, a fim de investigar sua aplicação nas artes, a relação entre estas duas áreas do saber se mostram ainda mais intensas, seja devido às críticas elaboradas por artistas que se distanciam, de algum modo, da sistematização científica sobre as cores, ou mesmo do uso de determinadas teorias científicas que são apropriadas e incorporadas por artistas em seus modos de pensar e fazer arte.

A interdisciplinaridade é característica que marca os estudos das cores e, por esta razão, a *Doutrina das cores* de Goethe (2013), acabou por impactar pesquisas de diferentes áreas do conhecimento, ultrapassando as barreiras teóricas que associavam a teoria das cores somente à área da física. Nesse sentido, o próprio Goethe (2011) tece críticas sobre o que chama de determinismo científico, ou cientificismo materialista, e o modo como a metodologia científica de seu tempo valorizava o conhecimento matemático em detrimento de outras formas de saber, assim como estabeleciam relações acrílicas sobre teorias apresentadas por grandes cientistas com carreiras já consolidadas. Goethe analisa o modo como a teoria da física óptica foi comprovada e lança questionamentos sobre a confiabilidade das evidências obtidas por meio do *experimentum crucis*, uma vez que via tal método como limitado e distante da natureza (GOETHE, 2011, 2013).

Apesar de ter tido pouco reconhecimento na época da publicação da *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013), a pesquisa de Goethe contribuiu para o avanço dos estudos sobre as cores em outras áreas do conhecimento, como a fisiologia, a psicologia e a arte. Apesar dos equívocos cometidos por ele na leitura de determinados resultados obtidos na realização de seus experimentos prismáticos, fato que o fez negar a física óptica e concluir erroneamente que Newton estava equivocado (BARROS, 2006), sua doutrina não é desprovida de evidências ou métodos de análise científicos.

Como cientista da natureza Goethe utilizou o método fenomenológico para realizar uma série de experimentos utilizando prismas, as cartas elaboradas por ele para compreender determinados fenômenos fisiológicos e de ilusão de óptica (GOETHE, 2011), além de ter realizado investigações que se orientavam pela observação e percepção rigorosa das manifestações cromáticas na natureza (BARROS, 2006).

Talvez pela amplitude da sua perspectiva de pesquisa interdisciplinar e da crítica ao que chamou de dogmas científicos, é que a doutrina de Goethe (2013) tenha chamado atenção de artistas que a utilizaram amplamente nas teorias vanguardistas que propunham rupturas com os pilares que estruturavam a arte no final do século XIX e início do século XX. Tanto na teoria de Kandinsky (1990), quanto na de Malévitch (2021), artistas e pesquisadores estudados nessa pesquisa, encontram-se pontos de convergência com a visão de Goethe pela perspectiva crítica que apresentam sobre os métodos científicos nos estudos das cores.

O ponto central dessas críticas sobre os métodos científicos se encontra na diferença crucial entre a ciência e a arte, qual seja, a objetividade metodológica de uma em detrimento à subjetividade processual da outra. É por possuírem tais características que, talvez, a ideia metafísica sobre alma e espírito se alinhem às discussões sobre a subjetividade no pensamento estético artístico de ambos os artistas. Apesar de possuírem um diálogo direto com a doutrina de Goethe (2013), Malévitch e Kandinsky possuem pesquisas e direcionamentos distintos, que os levam para métodos e teorias diferentes sobre a abstração na arte e, essas diferenças e semelhanças serão apresentadas nos parágrafos seguintes.

A crítica à ciência, comum às obras de Goethe (2013, 2011), Kandinsky (1990) e Malévitch (2021), se apoia em diferentes termos que parecem questionar determinados métodos científicos mais engessados, utilizados em maior escala pelas ciências exatas. Enquanto Goethe (2011, 2013) volta sua crítica para a noção de materialismo científico, Kandinsky (1990) disserta de forma crítica sobre o que chama de ciência positivista e seus modos de mensuração. Para ele as pessoas com convicções positivistas só conseguem ver e acreditar naquilo que pode ser medido e pesado (KANDINSKY, 1990). É por este aspecto da mensuração que parte da qualidade material dos objetos analisados, é que compreendemos o que Kandinsky (1990) define como positivismo, uma vez que não há maiores relações entre a crítica à ciência feita pelo artista, que nos indique se tratar literalmente de uma crítica à ciência positivista que conhecemos hoje, baseada na teoria de evolução social por progresso, que ocorreria de forma linear no espaço-tempo. Esta

ciência que se estabeleceu e reconhecemos como positivista, surgiu na França no século XIX e teve Auguste Comte como um de seus principais nomes e, apesar de seguir certos aspectos metodológicos criticados por Kandinsky (1990), não parece haver evidências de que a crítica deste artista seria direcionada especificamente a esta corrente científica.

Por adotar tal postura antipositivista, Kandinsky se interessou por outras correntes filosóficas desvinculadas dos métodos científicos, como a antroposofia, a cromoterapia, dentre outras filosofias ocultistas que se baseavam em crenças (BARROS, 2006, p. 162). A ideia de cura pelas cores, princípio da cromoterapia, não se insere no imaginário social como um fenômeno recente. Como já explicitado na obra de Goethe (2013) que, ao descrever o que chamou de efeito sensível-moral da cor, relaciona os aspectos sensoriais e culturais aos modos de percepção das cores, com o fenômeno em que associavam poderes curativos às pedras preciosas de diferentes cores. Sobre tal fenômeno, Eva Heller (2021) questiona em seus estudos no campo da psicologia das cores, o êxito de determinados tratamentos e as possíveis evidências de seus resultados.

Heller (2021) inicia sua discussão apresentando o marcador histórico que a ideia de cura pelas cores possui. Há séculos que se tenta obter tratamentos utilizando cores e, quando a medicina não era orientada pelos princípios científicos, vigorava a fórmula *similia similibus*, que significava buscar a cura pelo que é semelhante. De acordo com tal fórmula, era comum que se utilizasse pedras preciosas e objetos de determinadas cores para curar doenças cujos efeitos e/ou causas se apresentavam com coloração semelhante às das pedras preciosas. Atualmente, algumas variações modernas da cromoterapia alegam existir potencial de cura por tratamentos realizados com a irradiação de luz colorida ou com óleos coloridos, por exemplo (HELLER, 2021, p. 78). No entanto, apesar de termos conhecimento de que a crença na cura pelas cores foi difundida no decorrer de séculos sendo que, ainda hoje, existe uma forte convicção popular sobre alguns tipos de tratamento com uso das cores, assim como há diversas vertentes da cromoterapia que são, inclusive, comercializadas por pessoas que se auto intitulam terapeutas, não há nenhuma evidência científica que comprove o poder curativo ou a eficácia dos tratamentos com a cromoterapia (HELLER, 2021, p. 78-81).

Ter conhecimento sobre o que é a cromoterapia, como é apresentada e quais os dados científicos sobre o tema se fez necessário para essa pesquisa, uma vez que Kandinsky (1990) apresenta a ideia de cromoterapia em diversos pontos de sua obra. É importante ressaltar que o tema que aborda a cura pelas cores se faz presente em outras obras que se propõem a discutir o uso da cor e que mencionam a cromoterapia como

referência, seja apresentando seu conceito para possíveis investigações, ou analisando-a de modo crítico. Diante de tais apontamentos, se faz necessário retomar o fato de que a teoria de Kandinsky (1990) tem como elemento estruturante básico o princípio da necessidade interior, pautado em aspectos inconscientes e relacionados às noções de espiritualidade, assim como ideias sobre alma, divino e misticismo, por exemplo.

Apesar de se orientar, em partes, por alguns dos princípios da cromoterapia, crença sobre a cura através das cores desprovida de evidências científicas, a obra de Kandinsky (1990) e sua pesquisa sobre a sensorialidade no uso das cores na arte é de extrema relevância para a área artística. Tendo em mente que as qualidades das cores, atribuídas na teoria de Kandinsky (1990), como dotadas de signos e significados próprios, que causariam sensações em quem as observa e as interpreta psicologicamente, essas influências místicas e sensoriais “reforçavam a vontade de Kandinsky de associar as linguagens das diferentes artes, a fim de libertar o espírito humano para um renascimento social” (BARROS, 2006, p. 166).

Por defender a possibilidade de comunicação das cores enquanto linguagem que utiliza de signos para expressar aquilo que é interior, que pertence à subjetividade de cada artista, Kandinsky (1990) avalia a ideia de proporção, relacionada tanto à matemática quanto à arte. Para ele a pintura utilizava dos conceitos de proporção óptica, uma vez que não é possível medir a cor, e difere esta daquela que chama de proporção matemática, que seria utilizada em certas composições musicais (KANDINSKY, 1990).

A partir dos aspectos levantados aqui sobre a relação entre arte e ciência, disposta na obra de Kandinsky (1990), se faz necessário apontar as semelhanças entre as ideias desse artista com as apresentadas na pesquisa de Goethe (2013). Para além da crítica ao que chamam de cientificismo, Kandinsky se dedica a investigar os fenômenos a partir de sua própria percepção sinestésica e suas experiências de mundo, para então propor reflexões sobre o uso das cores na arte, passando pelos métodos de ensino desenvolvidos na Bauhaus pela transformação e classificação de sua obra artística em diferentes fases até a proposição do abstracionismo (BARROS, 2006).

A mudança fundamental para Kandinsky (1990) se daria pela negação do materialismo puro, na transmutação profunda de que resulta a revolução formal das artes e o resultado dessa mudança “é o advento da ideia sintética, na qual espírito e matéria formam um processo único. Na arte, o espírito é a fonte, a matéria (forma) é a expressão” (KANDINSKY, 1990, p. 244).

De modo diverso, Maliévitch também elabora suas teorias sobre a relação entre arte e ciência. Diferente de Kandinsky que se aproxima de crenças filosóficas relacionadas ao campo espiritual e místico, a obra de Maliévitch (2021) não poderia ser descrita por tais perspectivas. De modo bastante direto e objetivo, disserta sobre as diferenças entre arte e ciência e, sem ignorar a relevância das contribuições científicas para a sociedade e suas possíveis extensões à arte, afirma que estas não se articulam por possuírem características e métodos distintos. Como justificativa para tal concepção, Maliévitch (2021, p. 32) aponta que:

[...] os caminhos da ciência são um e os da arte são outros. O que para a ciência é felicidade, torna-se infelicidade para a arte. A ciência busca uma solução para questões dentro do centro da informação. A arte ou o artista busca uma solução fora do centro da informação. O processo de criação acontece na tomada de consciência. Essa é a primeira etapa, a segunda etapa é o momento em que o processo passa à representação, em que o estativo psíquico da tensão começa a destacar a imagem, e esse momento é extremamente decisivo, pois nele o artista deve solucionar a questão: em qual dos centros de seu organismo dar forma à imagem iminente. Desta decisão dependerão a estrutura, a fatura, a pintura, a forma da imagem; desta questão vai depender a aplicação desta ou daquela ciência à imagem.

Reconhecidas as diferenças entre essas duas áreas, a arte e a ciência, Maliévitch (2021) volta sua atenção para o processo de percepção humana e os modos como ilusões de óptica se estabelecem no ciclo de captação das informações sensoriais pelo olho, a interação entre estes aspectos fisiológicos com as composições visuais que utilizam a forma e a cor, causando determinadas sensações. Ele chama atenção para o fato de que a ciência óptica e a matemática que estabelece leis que regem a noção de proporção e perspectiva, por exemplo, podem ser utilizadas por artistas, mas não como regra absoluta, já que a dimensão espacial pode sofrer variações a depender de sua cor ou forma. A exemplo de tal alegação, é apresentada a tese de que a forma de um mesmo espaço, quando sofre alteração de cor, tende a parecer maior ou menor. Em um exemplo prático e de fácil análise, por estar inserida em nosso cotidiano, ele toma a ideia de um quarto arquitetural que, quando tem suas paredes pintadas de branco, resulta na sensação de esse cômodo parecer maior do que um quarto com as mesmas proporções, no entanto pintado de vermelho (MALIÉVITCH, 2021, p. 32-33).

Esse contexto apresentado por Maliévitch (2021) já se fazia presente nas conclusões de Goethe (2013) sobre suas percepções acerca da sensação alterada de figuras com a mesma medida, quando observadas sobre determinadas cores ao fundo. Dois círculos com as mesmas características de cor e medida, nos causam a sensação de ter

tamanhos diferentes quando observados sobre fundos com colorações diferentes. Se este círculo possuir coloração cinza, quando colocado sobre um fundo branco, parecerá menor do que quando colocado sobre um fundo preto, se olharmos para ambos simultaneamente (PEDROSA, 1982, p. 175). Também perceberemos o tom da coloração do cinza mais ou menos escuro a depender do fundo sobre o qual o observamos (GOETHE, 2013, p. 82). Esses dados também se encontram nas descrições sobre a movimentação das cores, concêntrica e excêntrica, proposta por Kandinsky (1990) e a síntese dessas teorias acabaram por influenciar, posteriormente, a sistematização dos princípios geradores da psicologia Gestalt (BARROS, 2006, p. 170-171).

A sensorialidade aparece como fator de destaque nas teorias e estudos sobre as cores analisados no recorte desta pesquisa. Há uma característica de signo implícita na percepção das cores, mas, assim como compreendemos que o fenômeno cromático carrega em si informações, aqui é defendida a tese de que estas informações podem gerar sensações diferentes em quem as percebe. As ideias de Kandinsky (1990), que buscavam identificar características universais para o modo como percebemos as cores e sua relação com as formas, não contemplam as expectativas dessa pesquisa em relação ao objetivo de investigar o uso das cores na arte e na iluminação cênica. Esse processo de busca por um padrão, no qual cores e formas seriam providas de significados próprios, independente do contexto em que são percebidas, carece de evidências para que fosse estabelecido como verdade.

A respeito dessa argumentação, parece haver uma contradição na teoria de Kandinsky (1990), uma vez que ele se posiciona de maneira contrária ao “cientificismo” sob a alegação de que os métodos positivistas buscavam mensurar o mundo, considerando válido e/ou verdadeiro apenas seus aspectos materiais e que pudessem ser medidos ou pesados. No entanto, ao propor que haveria leis universais pelas quais determinadas cores e formas teriam significações exatas, e comunicariam as mesmas sensações a pessoas diferentes, inseridas nos mais diversos contextos sociais, econômicos, históricos, culturais e geográficos, por exemplo, Kandinsky parece deixar em segundo plano o fato de que a subjetividade humana, implícita ao processo de percepção sensorial, se manifesta de modo individual, mas não só.

O processo de percepção possui em sua estrutura uma série de dados psicológicos, culturais, sociais, dentre outros, que faz com que a subjetividade seja própria de cada indivíduo, mas esse indivíduo não está isento do contexto no qual está inserido. Nesse sentido, a pesquisa se orienta pela perspectiva dos estudos das cores de Heller (2021),

que estipulam que os dados que caracterizam o simbolismo das cores são relacionados, especialmente, aos aspectos culturais.

Sobre as colocações a respeito da simbologia e do processo de percepção e atribuição de significado às cores, pode-se pensar, por exemplo, na simbologia do luto e a atribuição de matizes específicos para representá-lo feito por diferentes culturas. Para a sociedade ocidental, ou ao menos para a maior parte das populações ocidentais, o luto é representado pelo preto. No entanto, em parte dos países asiáticos, o luto é representado pelo branco. Essas duas simbologias cromáticas atribuídas ao luto têm suas origens atreladas às religiões. O preto representa a morte para o cristianismo, uma vez que é a cor atribuída ao fim para esta religião, uma cor que representaria a ausência de luz e, em oposição ao preto, o branco simbolizaria o início. Já a ideia do branco como símbolo de luto pertence às religiões que creem em reencarnação e, neste caso, o branco representaria uma cor destituída de cor (HELLER, 2021, p. 164).

Em ambas as simbologias, representadas por matizes que comumente são lidos como opostos, se faz presente o uso de trajes com cores que representem certa renúncia e, nestes casos, a escolha do preto e do branco se justificaria por serem cores que, em realidade técnica, não são denominados como tal (HELLER, 2021). De acordo com critérios de ordem técnica, o branco é, na verdade, uma síntese aditiva de todas as cores do espectro luminoso, enquanto o preto é a ausência de luz, composto por síntese subtrativa de todas as cores-pigmentos (PEDROSA, 1982). Desse modo, considerando as simbologias atribuídas às cores e às contradições existentes quando se analisa os aspectos culturais, como seria possível conceber a ideia de que há uma única forma de perceber cada cor? Como as cores afetariam pessoas de culturas diferentes gerando as mesmas sensações? A questão é que, por mais que se possa obter sensações semelhantes causadas por determinados matizes, não parece haver coerência na alegação de que as cores, por si só, possuiriam determinados significados universais.

Kandinsky recebeu diversas críticas em relação à sua metodologia de ensino na Bauhaus, principalmente quando realizou a aplicação dos questionários com o objetivo de verificar se haveria certa unidade na interpretação das cores e das formas, ressalvas estas que vieram até mesmo de artistas da própria Bauhaus. A metodologia de trabalho de Kandinsky foi acusada de ser dogmática e a validade dessa pesquisa com os questionários, assim como as conclusões advindas de seus resultados foram contestados (BARROS, 2006).

A partir dessas questões, a ideia da cor como linguagem autônoma na arte, assim como a iluminação cênica se estabeleceu como linguagem autônoma no teatro, contempla a ideia de autonomia no sentido de que tal linguagem insere significados e qualidades na composição artística de modo mais livre, sem a necessidade de responder a padrões e limites estéticos representativos, se relacionando com os demais elementos e linguagens presentes em cada composição, mas possuindo certa liberdade de ação estética. Pensar o uso da cor como linguagem autônoma na cena, implica em reconsiderar o que chamamos de visualidade, ou de aspectos visuais da cena, inserindo uma camada à percepção, para se pensar o conceito de sensorialidade como forma de ampliar o que se entende por visualidade.

Esse processo exigiria um diálogo ainda mais intenso entre as linguagens da cena, implicando a necessidade de se estabelecer relações de troca constantes e de modos de trabalho conjunto, que envolvessem toda a equipe responsável pela composição de um único projeto com o intuito de que se busque pensar os princípios harmônicos e se estabeleça uma conexão entre todos os elementos cênicos. Nesse caso, não seria necessário que houvesse apenas um diálogo entre artistas responsáveis pelas linguagens que compõe os aspectos visuais da cena, mas sim que esse diálogo fosse expandido, inclusive para campos de atuação cênica que parecem possuir menos afinidade entre si.

Os estudos sobre as cores, sua perspectiva histórica e as teorias resultantes, agregam potencialidades para a atuação e a reflexão sobre as cores na iluminação cênica. Além disso, eles também podem contribuir para a inserção do conceito de sensorialidade no campo da visualidade cênica, de modo que teoria e prática apareçam alinhadas, tendo como objetivo ampliar a forma como percebemos, refletimos e construímos os aspectos sensoriais relacionados às poéticas visuais da cena. A intenção, no entanto, não seria elaborar uma fórmula ou partir da ideia de que há uma verdade única sobre como percebemos as informações visuais, principalmente aquelas referentes à luz e à cor, mas sim, explorar as possibilidades que os estudos sobre a percepção e a sensação relacionados às cores nos mostram.

Com a escolha metodológica de utilizar os conceitos de percepção e de sensação tidos como significantes de processos sensoriais diferentes, é possível refletir sobre as formas como esses conceitos dialogam com os processos criativos que resultam nos projetos de iluminação cênica. Estes processos envolvem diferentes procedimentos artísticos e técnicos que ocorrem durante toda a produção de espetáculos, performances e demais manifestações cênicas. Para a elaboração e aplicação de projetos de iluminação



cênica, se faz necessário que profissionais atuantes deste campo artístico possuam uma série de conhecimentos correlatos implícitos a essa prática e, dentre estes conhecimentos<sup>16</sup>, que moldam a formação desses artistas, compreender o fenômeno cromático e as diferentes teorias sobre as cores e a luz é de extrema importância. Estes conhecimentos contribuem para o que concerne o conhecimento de aspectos técnico-artísticos necessários para a criação e execução dos projetos.

Os processos criativos em iluminação cênica possuem certos procedimentos que são tidos como padrão, comumente utilizado por diferentes profissionais. Apesar de possuir variações metodológicas e de execução, que dependem dos modos individuais como cada artista concebe e realiza seus trabalhos, a ideia que gere e induz a elaboração de uma composição de luz se encontra no reconhecimento de seu caráter funcional, no qual os projetos são vistos como instrumentos de composição prévia para a execução e montagem do trabalho. Atualmente, pesquisadores do campo da história e da historiografia do teatro percebem a importância dos projetos não só por seu potencial de anteceder e ilustrar as ideias elaboradas por artistas, mas também por servirem como arquivos que guardam registros e dados de grande importância para a história da arte.

A estrutura desses projetos de iluminação, passíveis de ser documentados, podem incluir: rascunhos em desenho, descrições em texto das intenções criativas, plantas baixas, mapas de luz, maquetes, *rider* técnico, roteiros de luz, levantamento e disposição dos equipamentos, dentre outros elementos que foram utilizados no processo de criação e que conduzirão à montagem e realização da iluminação. Essa documentação de projeto geralmente é criada em colaboração com artistas responsáveis por outras linguagens da cena, principalmente em cooperação com aqueles responsáveis pela cenografia, pelos figurinos e pela direção.

---

<sup>16</sup> Compreende-se que o conhecimento não se restringe apenas ao conhecimento teórico-conceitual no âmbito acadêmico e científico, principalmente por reconhecermos que no campo teatral e, mais especificamente, da iluminação cênica a formação profissional de artistas e técnicos ocorre de maneiras diversas. Nesse sentido, o pensamento sobre o que é o conhecimento teatral e artístico nessa pesquisa se alinha ao que Jorge Dubatti (2007) apresenta em sua obra *O teatro dos mortos*. De acordo com este autor “A filosofia do teatro visa promover essa renovação da teatrologia e das ciências da arte. Desde sua origem, ela enfatizou o papel do artista como produtor de saberes, como pensador e intelectual específico e insubstituível na geração de um pensamento único. O artista, na práxis, para a práxis e sobre a práxis, produz pensamento continuamente, de várias maneiras, segundo as poéticas, isto é, segundo a forma de trabalho, os procedimentos estruturais e a concepção de teatro, e é ele quem mais sabe, ou um dos que mais sabem, de teatro. Chamo de pensamento teatral a produção de conhecimento que o artista e o técnico-artista geram na práxis, para a práxis e sobre a práxis teatral. (Lembremos, num breve parêntese, que o primeiro texto teórico-técnico sobre teatro de que se tem notícia, embora permaneça perdido, é de um artista: Sobre o coro, de Sófocles, século V a.C., portanto bem anterior à Poética de Aristóteles, escrita no século IV a.C.)” (DUBATTI, 2007, n.p)

Assim como as demais ideias que compõem a cena, esses projetos de luz são apresentados para o grupo, ou somente para a direção em alguns casos, e a partir do retorno positivo sobre o que foi apresentado, busca-se colocar o projeto em prática, ou seja, montá-lo e executá-lo. De modo sumário, este processo de execução, é realizado com apoio de profissionais técnicos, tratando-se da aquisição dos materiais necessários, organização e distribuição destes materiais no espaço, conexão elétrica dos equipamentos, preparação e teste da mesa de controle, direcionamento (afinação) dos equipamentos, demais ajustes e operação da luz.

É importante ressaltar que, de modo geral, o trabalho de criação da luz ocorre em formato contínuo, ocorrendo alterações no projeto durante todo o processo de apresentação de um espetáculo. Esse formato se dá por diversos motivos, como por exemplo, a necessidade de se adaptar aos recursos técnicos de diferentes espaços em casos de circulação da obra. Do mesmo modo, alterações na estética do projeto podem ser continuamente propostas sempre que houver demanda por mudanças, quando são percebidos pontos a ser corrigidos, melhorados ou até mesmo retirados do projeto.

Essas etapas envolvem artistas da iluminação em processos nos quais a área técnica-artística tem papel fundamental para a criação e elaboração estética. Desde os primeiros desenhos e esboços rascunhados, aos mapas de luz e maquetes, até a montagem e a realização dos ajustes finais dos equipamentos, a área técnica-artística se mostra como imprescindível para as artes da cena. Para o trabalho com iluminação cênica, conhecer as teorias das cores, as propostas das vanguardas acerca da relação entre forma e cor, tidos como elementos básicos da composição artística (e da imagem), orientam até mesmo, a habilidade técnica-artística adquirida por iluminadoras e iluminadores para lidar com os desenhos de luz, suas cores e formas no processo de materialização das ideias durante a criação. Isso posto, conhecer tais teorias e experimentá-las poderia impactar nos modos de se pensar e produzir projetos de iluminação cênica.

Assim como Goethe (2011, 2013) chama atenção para o fato de que as teorias das cores, difundidas no século XVIII, não serviam para a classe artística, e se direciona a falar sobre como sua pesquisa contribuiria diretamente para a arte pictórica, hoje podemos considerar que muito do que foi dito por Goethe, focado nos pintores, pode ser tomado também por artistas do campo da iluminação cênica, principalmente no que diz respeito aos aspectos psíquicos e fisiológicos da cor. É válido ressaltar ainda que, tomar a doutrina de Goethe (2013) como instrumento para o trabalho com a luz na cena não exclui a possibilidade de se utilizar, de modo concomitante, outras teorias da cor, incluindo aqui

a óptica Newtoniana. Portanto, podemos compreender tanto os aspectos sensoriais proporcionados pelo fenômeno cromático e debatidos por Goethe, como também nos serve compreender os modos como a luz se revela em relação à cor, podendo ser ela mesma provida de qualidade cromática se revelando como cor-luz.

Tratando-se do campo da iluminação cênica, pode-se considerar como aspecto válido e de maior importância, compreender a luz quando esta é utilizada para tornar algo visível, evidenciando ou omitindo, mostrando ou escondendo, instigando quem percebe sua interação com a materialidade presente em seu espectro de radiação, entre luz branca ou cor-luz e as cores-pigmento. Assim, por meio de tal interação entre esses dois elementos, necessários para o processo de percepção visual, apresenta-se como possibilidade para a iluminação cênica as diversas formas que esta interação entre luz e cor pode ocorrer.

Atentando para compreender os processos formativos e modos de produção da iluminação cênica, ressalta-se que dentre os conceitos mais utilizados na bibliografia brasileira, acerca de pesquisas na área de iluminação cênica, destacam-se aqueles voltados para compreender as categorias de estímulos sensoriais referentes às cores-luzes e cores-pigmentos. Nesse caso, os estudos das cores são voltados de modo mais objetivo para a compreensão das formas como cada categoria foi sistematizada em círculos cromáticos, apresentando relações de contraste e complementaridade de cores. É possível retomar aqui, a ideia de coloração do espaço e coloração dos objetos, propostas por Goethe (2013), para se pensar a estética sensorial da cena e a constante relação visual entre cor-luz e cor-pigmento.

Para além dos círculos cromáticos das categorias de cores-luzes e cores-pigmentos, os conceitos de visibilidade e visualidade também aparecem com centralidade e são utilizados por artistas e pesquisadores da iluminação. O conceito de visibilidade se refere tanto às proposições de luz que não possuem intenção estética e/ou artística, nas quais a função da luz se limita a apenas tornar algo visível, como também, em alguns casos, é utilizado para descrever e diferenciar composições de luz que foram elaboradas e possuem certo rigor técnico, assim como intenção estética, mas que têm por principal finalidade iluminar de modo homogêneo o espaço em que a cena ocorre. Estas composições associadas ao conceito de visibilidade recebem o nome de luz geral. Já o conceito de visualidade, para além da ideia de luz que promove efeitos e deslumbramento, se refere às composições que possuem intenção estética e foram elaboradas com

autonomia artística, de modo que contribuem poeticamente para a produção de significados, sensações e sentidos da cena.

A ideia acerca do que é a sensorialidade parece estar nas constantes relações que ocorrem mutuamente quando observamos determinados fenômenos ou manifestações artísticas. Ao refletirmos sobre o fenômeno cromático, existe uma infinidade dessas relações, sendo algumas delas aquelas que se estabelecem entre arte e ciência, luz e sombra, cor e luz, cor-luz e cor-pigmento, visualidade e visibilidade, percepção e sensação, técnica e estética, são alguns dos exemplos que foram apresentados. Deste modo, a sensorialidade na cena, pensada como ampliação da noção de visualidade, teria como principal motor e princípio criativo a ideia dessa constante movimentação de aspectos duais presentes na construção de dialéticas possíveis para a composição artística.

## CAPÍTULO II - A LUZ EM DIÁLOGO

Este capítulo apresenta uma série de recortes dos depoimentos das iluminadoras, que foram coletados em entrevistas, transcritos e selecionados de acordo com a temática desta pesquisa. O objetivo é estruturar, a partir desses recortes, os diversos modos como essas profissionais elaboram o uso das cores em seus projetos de iluminação cênica. Serão identificadas semelhanças e diferenças entre os processos de trabalho citados pelas iluminadoras de maneira que cada narrativa seja considerada, independente dos procedimentos utilizados. Os materiais selecionados serão expostos de forma articulada com o referencial teórico da pesquisa.

Acompanhando a mesma dinâmica do anterior, este segundo capítulo se estrutura em três subcapítulos, voltados para compreender os processos de formação das iluminadoras e sua relação com os estudos sobre as cores, os modos como elas percebem-nas, como as utilizam em seus processos criativos e quais as referências empregadas por cada uma delas. A análise direciona-se, também, para buscar compreender as relações indissociáveis entre conhecimentos teóricos, técnicos e a prática profissional das iluminadoras, pensando como essas relações se desdobram nas etapas de criação, elaboração e execução prática dos projetos de iluminação.

Serão dispostas de forma introdutória, ao final deste capítulo, alguns aspectos referentes aos trabalhos apresentados e comentados pelas iluminadoras nas entrevistas, apresentando o cerne de cada trabalho, em que contexto foram realizados, os materiais utilizados e os seus modos de execução.

### **Processos de formação e teoria das cores**

A formação de profissionais da área de iluminação cênica no Brasil tem ocorrido tradicionalmente por meio de uma relação entre mestras/es e aprendizes. Nesse caso, a figura mestra corresponde a iluminadoras/es já experientes que estabelecem relações prático-pedagógicas com aprendizes, que possuem interesse pelo ofício da iluminação.

A iluminadora e pesquisadora Fernanda Mattos, que compõe o grupo de iluminadoras entrevistadas nesta pesquisa, revela em sua dissertação de mestrado a perspectiva não formal<sup>17</sup> de aprendizagem na formação de iluminadoras/es na cidade do

---

<sup>17</sup> Compreende-se que há, na literatura científica da área de educação, diversas discussões sobre o que caracterizaria processos e espaços de aprendizagem categorizados como formais e não formais com debates

Rio de Janeiro, ressaltando o caráter tradicional em que o conhecimento sobre iluminação é construído e repassado coletivamente, de geração a geração (SOUZA, 2018). Apesar de sua pesquisa propor a análise de um recorte específico, voltando-se para profissionais do Rio de Janeiro, o modo não formal, orientado pela tradição oral e que tem a prática profissional técnica-artística como campo de formação, é uma realidade que pode ser percebida nas diversas regiões do país.

Esse fator pode ser justificado pela ausência de cursos de nível superior específicos de iluminação cênica, e pela baixa oferta de cursos de maior duração, de caráter técnico e/ou profissionalizantes, voltados para a formação de profissionais da área em espaços formais de educação, questão levantada e debatida na pesquisa de Fernanda Mattos de Souza (2018). Considera-se nesta pesquisa que espaços formais de educação são aqueles institucionalizados e que possuem modos de organização sistematizados, estruturados por currículos, disciplinas, projetos pedagógicos mais delineados, entre outras características. Como exemplo de espaços formais de educação podemos tomar as escolas regulares, as universidades e escolas de ensino técnico.

Por outro lado, a educação não formal, que abarca grande parte, se não, a maioria dos processos de formação de profissionais da iluminação no Brasil, ocorre nos mais diversos espaços, podendo ser organizada e estruturada de diferentes formas sem precisar necessariamente se orientar por estruturas comuns à educação formal. Por tal perspectiva, se tratando da relação de ensino-aprendizagem na formação de iluminadoras/es, Souza aponta que:

Podemos chamar aprendizagem por observação, por interesse na profissão, e principalmente por se inserir nas dinâmicas das práticas de montagens e operação de iluminação. O aprendiz, portanto, vivencia junto à equipe de auxiliares e do profissional – que propiciou a oportunidade deste estágio – a dinâmica de formação. Os processos de compartilhamento são relacionais e ocorrem com todos os integrantes envolvidos no projeto. Consideramos essa forma de aprendizagem, a relação com o outro e, como foi citado anteriormente sobre a metáfora do mestre, o ensino é proporcional às necessidades que irão surgindo no projeto, assim a cada projeto, novos conhecimentos. A educação não formal independe de instituições regulamentadas por lei ou sistematizadas por atividades e disciplinas pré-organizadas a partir de uma metodologia específica, conforme se dá nas instituições de ensino formal (SOUZA, 2018, p. 32-33).

---

que apontam a existência de uma não unanimidade no entendimento sobre tais noções. Apesar dessa problemática, para a escrita desta dissertação, percebeu-se que o termo não formal seria o mais propício, no entendimento da pesquisadora, para definir as relações de aprendizagem e os espaços em que acontecem as formações de profissionais da iluminação cênica. Ressalta-se: o que se chama por não formal, no contexto de ensino-aprendizagem aqui analisado, se refere especificamente aos processos de formação na área de iluminação cênica em que o conhecimento é compartilhado na relação entre mestre/a e aprendiz. Essa relação ocorre no campo da prática profissional e ocupa espaços diversos do fazer teatral.

A iluminadora destaca ainda que o espaço em que esses processos de formação geralmente ocorrem são os próprios espaços teatrais, as casas de espetáculos e companhias de teatro (SOUZA, 2018). Nesse contexto de formação é comum que aprendizes do ofício da iluminação cênica ocupem inicialmente a função de assistente de luz e, aos poucos, conforme vão adquirindo maior autonomia criativa, passam a ocupar outras funções (SOUZA, 2018). A respeito dessa característica presente na formação de profissionais da iluminação:

[...] é possível observar que existe uma relação de troca entre o indivíduo disposto a ensinar conhecimento a alguém interessado em aprender, assim como na capacidade de ensinar o saber do qual o sujeito se faz detentor. A metodologia utilizada pelo mestre, por diversas vezes, é acrescida de subjetividades particulares, não encontradas em manuais convencionais, e que somente chegarão ao aprendiz pela convivência, aquisição da confiança progressiva do mestre e muito interesse e prática pessoal. (SOUZA, 2018 p. 42)

Diante desse cenário, volta-se o olhar para os processos formativos vivenciados pelas iluminadoras entrevistadas<sup>18</sup>, pautando-se desde os primeiros contatos que estas tiveram com a área de iluminação cênica, até suas formações posteriores e continuadas. A começar por Brisa Lima, a iluminadora carioca relatou durante entrevista ter tido parte de sua formação adquirida de modo não formal, trabalhando diretamente como assistente do iluminador Jorginho de Carvalho<sup>19</sup>. Com semelhante trajetória, atuando também como assistente desse consagrado iluminador brasileiro, Fernanda Mattos, relata ter aberto mão de iniciar um curso técnico na área de iluminação por ter tido a oportunidade de trabalhar como assistente de Carvalho. Para ela trabalhar diretamente com um iluminador experiente foi uma oportunidade de adquirir conhecimento e de obter uma formação que viria a lhe abrir portas e experiências diversas nas quais o processo de aprendizado estaria vinculado diretamente à prática artística.

---

<sup>18</sup> Foram concedidas oito entrevistas com variação de duração entre quarenta e cinco minutos e duas horas, realizadas com iluminadoras brasileiras com perfil diverso. As entrevistas foram realizadas via plataformas de videoconferência no período entre fevereiro e junho de 2022. As entrevistas foram transcritas na íntegra e seu acesso é restrito, de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo Conselho de Ética de São João del-Rei e pelos acordos estabelecidos em relação à participação das iluminadoras nessa pesquisa.

<sup>19</sup> Jorginho de Carvalho é considerado o pioneiro da iluminação moderna brasileira. Nascido no Rio de Janeiro, tem o início de sua carreira marcada por sua atuação como iluminador junto ao teatro O Tablado, onde assinou suas primeiras criações em 1962. Recebeu diversos prêmios por seu trabalho como o Troféu Mambembe, APCA e Molière (teatro adulto) e Coca-Cola, Maria Clara Machado e Zilka Sallaberry (teatro infanto-juvenil), dentre outros. Desde 1985 atua como docente de iluminação cênica na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Cibele Forjaz, iluminadora, diretora e docente de iluminação, desde 2006, da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (ECA/USP), também menciona, em sua entrevista, sobre como os processos de formação em iluminação cênica se caracterizam pela prática profissional. Essa iluminadora ressalta o quanto é comum, na área, que pessoas interessadas iniciem suas carreiras trabalhando como assistentes de iluminação junto a iluminadoras/es com experiências e carreiras já reconhecidas, apesar de não ter sido essa a sua trajetória de formação.

Em relação ao tempo de duração dos processos formativos, considerando a multiplicidade de caminhos para a formação enquanto artista e profissional do campo da iluminação cênica, parece haver um consenso, entre as iluminadoras entrevistadas, sobre a percepção de que a formação de profissionais da iluminação ocorre de forma contínua, em que se aprende algo todos os dias, a todo o tempo, mesmo que de maneira indireta e sem intenção inicial.

Sobre essa percepção, Brisa Lima fala de como seus processos de trabalho e estudo ocorrem diariamente e não só quando há demanda de pesquisa para a criação de um trabalho específico. Esse processo diário de trabalho da iluminadora resulta na organização de acervos pessoais, em que estrutura suas referências para estudos, pesquisas artísticas e práticas de criação. Essas referências aparecem em forma de imagens, vídeos, poesias, textos, dentre outros tipos. Para além das pesquisas que geram a montagem desses acervos, as relações formativas ocorrem em diferentes instâncias sendo necessário, de acordo com Brisa Lima, manter um olhar atento para a percepção de diversas referências, para o contato com outras linguagens artísticas, outras áreas de conhecimento, para as experiências cotidianas, estudos multiculturais, de maneira que essa atenção possa resultar na percepção de estímulos que, mesmo de forma indireta, contribuem para seus processos criativos.

De modo similar, a iluminadora e cenógrafa paulistana Marisa Bentivegna fala sobre a importância da formação do olhar para estabelecer relações com outras manifestações artísticas, tendo essas relações como forma de ampliar um repertório de referências para a criação, mesmo quando essas referências não aparecem de forma intencional no processo de criação. Nesse sentido, Nadja Naira pontua a importância de trazer, para reflexão posterior, os processos e trabalhos cênicos já realizados, e chama atenção para o fato de que, muitas vezes, esse processo reflexivo acaba por revelar possíveis relações com referências externas que, no momento da criação, ocorreram de



forma orgânica e implícita ao processo e, em alguns casos, sequer foram elaboradas racionalmente no momento da criação.

De uma outra maneira, Alexandra de Melo da Silva, iluminadora integrante do coletivo NEGA<sup>20</sup> (Negras Experimentações Grupo de Arte) e mestranda na UDESC, com pesquisa voltada para os modos de iluminar diferentes tons de pele negra, ressalta em diversos momentos em sua monografia, material complementar à entrevista concedida para esta pesquisa, que o processo de formação de iluminadoras ocorre de forma contínua, por meios formais e informais (SILVA, A. 2022a). Melo enfatiza a necessidade de se ter um olhar crítico e atento, a fim de questionar padrões estéticos e sociais estabelecidos que são, em diversos momentos e contextos, excludentes.

Por essa perspectiva, Alexandra de Melo da Silva chama atenção para as diferenças interseccionais entre os sujeitos e seus modos de olhar e perceber a realidade, os padrões estabelecidos e as formas de comunicação por símbolos e códigos visuais. A iluminadora salienta que, quando se trata de iluminadoras e artistas negras, em geral, existe um olhar crítico por parte dessas artistas voltado a problematizar determinadas normas e esse olhar tem sido fundamental para a construção de conhecimentos e proposição de diferentes modos de criação nas artes, impactando diretamente nas obras de autoria dessas artistas (SILVA, A. 2022a). Desse modo, Melo reivindica a formação de um olhar crítico, para que a iluminação possa ser utilizada como ferramenta para a construção de novas narrativas estéticas.

As questões colocadas nos parágrafos anteriores têm o objetivo de delinear, de modo geral, o cenário de formação de profissionais da área de iluminação cênica no Brasil, utilizando como referência parte das narrativas apresentadas pelas iluminadoras nas entrevistas. Essa base referencial é importante no contexto da pesquisa por se tratar de narrativas que partem das experiências vivenciadas pelas iluminadoras que compõem o perfil de amostragem aqui determinado. Considerando que para a seleção dessa amostragem levou-se em conta os aspectos singulares que tornam as práticas das iluminadoras diversas, articular percepções apresentadas por tais profissionais é um importante caminho para que sejam estabelecidos diálogos sobre o cenário de formação em iluminação cênica no Brasil.

Esboçado tal cenário formativo, parte-se agora para compreender as particularidades vivenciadas pelas iluminadoras, entendendo, de entrada, o contexto em

---

<sup>20</sup> O coletivo NEGA é o primeiro grupo de teatro negro de Santa Catarina, fundado em 2012 vinculado à UDESC. Mais informações em: <http://coletivonega.com.br/quemsomos/> (Acesso em 18/09/2022).

que tiveram seu primeiro contato com a iluminação cênica e o desdobramento do interesse em iniciar uma trajetória profissional nessa área. Apesar de a formação em iluminação se caracterizar fortemente por suas relações não formais de ensino, repassados de geração para geração por meio conhecimento produzido coletivamente e pela experiência prática, para parte das iluminadoras entrevistadas, esse primeiro contato e interesse partiram de espaços formais de educação em cursos de graduação, cursos profissionalizantes e oficinas.

Das oito iluminadoras colaboradoras desta pesquisa, quatro tiveram seu primeiro contato com a iluminação em seus cursos de graduação, sendo estas: Nadja Naira, Alexandra de Melo da Silva e Cibele Forjaz, em cursos de artes cênicas ou teatro, e Nadia Luciani, no curso de graduação em comunicação visual (que posteriormente passaria a ser chamado de design gráfico). Dessas quatro iluminadoras, Melo, Forjaz e Luciani cursaram uma ou mais disciplinas de iluminação, ou que possuíam aspectos da iluminação em suas ementas, durante suas graduações nas respectivas instituições: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal do Paraná (UFPR). Apesar de não haver uma disciplina específica sobre luz como parte do currículo de seu curso de graduação em interpretação, Naira teve acesso a diversos laboratórios técnicos e esteve inserida nos processos práticos de produção teatral no Teatro Guáira, como parte de sua formação acadêmica na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC – PR), de 1990 a 1994.

Apesar da similaridade nas formas de conhecer a iluminação cênica em um primeiro momento, as relações estabelecidas nesse contato inicial dessas iluminadoras se deram de modos distintos. No caso da iluminadora Alexandra de Melo da Silva, por exemplo, seu primeiro contato com a área ocorreu em seu primeiro ano de graduação em teatro, em 2017, quando passou a integrar como voluntária o *Luz laboratório*, coordenado por Ivo Godóis, onde realizou diversas práticas experimentais e de pesquisa em iluminação cênica.

Cibele Forjaz conta que, em seu processo inicial de trabalho e formação como iluminadora, cursou uma disciplina de iluminação ministrada por Hamilton Saraiva e que, a partir dessa disciplina, se interessou e começou a acompanhar montagens e criar projetos de luz para espetáculos de colegas da graduação. Nesse processo, ainda no início de sua trajetória e com pouco conhecimento técnico, trabalhou como iluminadora do

espetáculo *Leonce e Lena*<sup>21</sup>, processo criativo que durou três anos até sua primeira apresentação. Forjaz destaca que esse trabalho foi um marco para sua carreira devido ao reconhecimento que o espetáculo recebeu no meio artístico e cultural de São Paulo.

Outra experiência é a de Nadia Luciani que cursou a disciplina intitulada *Linguagens da Dança*, em 1990, ao final de sua graduação, e que marcou seu interesse inicial pela área. De acordo com Luciani, essa disciplina abordava as diversas linguagens visuais presentes no espetáculo de dança e, em determinado momento, ela participou de uma entrevista com o cenógrafo Carlos Kur e, por esse meio, recebeu a informação de que aconteceria uma oficina de iluminação no Teatro Guaíra, ministrada por Aurélio de Simoni<sup>22</sup>. Ela se interessou pela oficina e a partir dali iniciou seu processo de formação e prática artística.

O movimento de expansão da área de iluminação cênica e seus processos de formação é notável e, mesmo que não haja um curso a nível superior específico, disciplinas de iluminação cênica, bem como os laboratórios e grupos de pesquisa, são uma realidade nos cursos de artes cênicas e teatro nas universidades brasileiras. A pensar nesse processo, é possível vislumbrar um crescimento na oferta dessas disciplinas e abertura de laboratórios, a se olhar, por exemplo, para o recente histórico da pesquisa científica na área (RESENDE, NOSELLA, 2022). No entanto, por meio dos relatos das iluminadoras, pode-se perceber que embora haja esse movimento de expansão, certas estruturas que proporcionavam um primeiro contato com a iluminação cênica, previstas nos cursos de graduação, seja por meio de disciplinas, laboratórios técnicos de produção, ou na participação de atividades complementares, já ocorriam em menor escala.

De outro modo, nos serve para reforçar tal perspectiva, a discussão levantada por Fernanda Mattos de Souza (2018) em sua dissertação que versa sobre a oferta de disciplinas de iluminação cênica oferecidas em cursos de ensino superior:

Há algumas décadas, começaram a surgir iluminadores com formação universitária, o que não significa uma formação superior em Iluminação Cênica, pois, diversamente do que ocorre em outros países que possuem formação superior com uma tradição teatral mais consolidada, no Brasil não existe ainda a oferta específica de curso na área da Iluminação Cênica. [...] Nas universidades, os alunos que frequentam essas matérias eletivas, tais como Iluminação I, II e III, acabam por adquirir conhecimento teórico básico, num

---

<sup>21</sup> Espetáculo criado de modo colaborativo por estudantes da Escola de Comunicação e Artes da USP, com direção de Willian Pereira. O processo criativo teve seu início em 1985, sendo finalizado em 1987, ano de sua estreia no galpão do Sesc Pompeia em São Paulo.

<sup>22</sup> Iluminador nascido no Rio de Janeiro, inicia sua atuação profissional na área como operador de luz, assinando seu primeiro trabalho como iluminador em 1979. Ganhador de diversos prêmios teatrais, dentre eles as edições de 1992, 1995, 1996, 1997 e 2003 do Prêmio Shell na categoria iluminação.

período limitado de um ou dois semestres, de acordo com a grade curricular do curso, o que além de ser importante como base introdutória, acaba por motivar determinados alunos a aprofundar-se por meio da pesquisa e prática extracurricular. (SOUZA, 2018, p. 33-36)

Para além desse quadro de iluminadoras que tiveram seu primeiro contato com a luz cênica no meio acadêmico, em cursos de graduação, Brisa Lima e Ivanilde Silva relataram que, após terem tido conhecimento sobre o que era a iluminação, o início de seus processos e interesse pela área foi marcado pela realização de cursos livres de iluminação e curso técnico em cenografia, no caso de Silva. Lima iniciou seu processo de formação mediado por projetos vinculados à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), integrando a segunda turma do curso de iluminação da Fábrica de Espetáculos. Silva afirma ter se encantado com a luz pela primeira vez durante uma visita técnica ao Teatro da Paz, no Festival de Ópera de Belém, local em que também tomou conhecimento sobre uma oficina de luz e sombra que seria oferecida pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), interessou-se em fazê-la, mas ao adentrar o espaço da escola acabou optando por realizar o curso técnico em cenografia, que tratava da iluminação e lhe proporcionaria uma formação mais completa.

As iluminadoras Fernanda Mattos e Marisa Bentivegna tiveram como marco de seus interesses iniciais pela área de iluminação suas próprias práticas profissionais vinculadas às artes. Mattos atuava na área administrativa do Teatro Amazonas quando se aproximou da área técnica-artística, tornando-se gerente de cenotécnica e, posteriormente, pelo contato com grandes festivais que aconteciam no teatro, voltou-se com maior centralidade para a iluminação. Já Bentivegna, se deparou com a área de iluminação durante um trabalho como dançarina de um projeto das Oficinas Oswald Andrade, em que experimentou um processo criativo mais aberto, com métodos de composição que consideravam a/o intérprete de dança como artistas criadoras/es. De acordo com o relato de Bentivegna, foi durante esse processo no qual atuava como intérprete dançarina é que pôde conhecer um “mundo novo” de possibilidades de criação, que perpassavam pelas diversas linguagens cênicas, tendo a iluminação lhe chamado maior atenção.

Para além dessas relações iniciais com a iluminação, mesmo quando estas se desdobram em processos formativos que ocorrem em espaços formais, em cursos técnicos, cursos livres e cursos de graduação, as trajetórias de formação das oito iluminadoras entrevistadas acabam por se desdobrar em outros processos que têm o exercício da prática profissional como principal meio de aprendizado. É notada também

certa diversidade na formação, inicial e continuada, das iluminadoras, considerando suas formações acadêmicas, espaços ocupados, funções em que trabalharam e as metodologias subjetivas de pesquisa individual de cada uma delas. A seguir serão apresentadas de forma mais detalhada parte desses processos singulares de formação vivenciados por cada iluminadora.

Alexandra de Melo da Silva é graduada em teatro, na modalidade licenciatura, pela UDESC. Concluiu sua graduação em 2022, apresentando seu trabalho de conclusão de curso (TCC) com pesquisa voltada para a iluminação de variados tons de pele negra com a análise de seu trabalho como iluminadora do espetáculo *Preta-à-Porter*<sup>23</sup> do Coletivo NEGA. No mesmo ano de conclusão de sua graduação, ingressou no mestrado na mesma instituição com o objetivo de aprofundar-se na pesquisa iniciada em seu TCC. Integrou entre os anos de 2017 e 2019 o *Luz Laboratório* e, apesar dessa formação estar vinculada ao curso de graduação, conta que considera Ivo Godóis como um primeiro mestre em sua trajetória na iluminação cênica. Essa colocação nos indica que a figura mestra, referente aos processos de formação de profissionais da iluminação, transborda para além da educação não formal e ocupa, inclusive, espaços formais. Atualmente, além de se dedicar à pesquisa, Melo integra o coletivo NEGA e atua como iluminadora, atriz, produtora e arte-educadora, possuindo vínculos com outros grupos e realizando trabalhos como autônoma.

A iluminadora Brisa Lima relata que assinou sua primeira criação de luz no ano de 2010, acumulando em sua trajetória mais de dez anos de experiência profissional na área de iluminação. Sua formação, que teve início com o curso de iluminação da Fábrica de Espetáculo é bastante ampla. Ainda durante o curso de iluminação, conheceu o trabalho de Jorginho de Carvalho e se formou pela prática, trabalhando como assistente desse iluminador durante sete anos. Na sua trajetória profissional, e de formação, atuou em diversas funções relacionadas ao ofício da iluminação, como técnica de luz, montadora, operadora, assistente, até se estabelecer como iluminadora criadora de projetos e desenhos de luz.

Em seu percurso, Brisa Lima buscou se formar em outras áreas que pudessem contribuir para seu trabalho na iluminação, tendo dessa forma participado de um curso de

---

<sup>23</sup> Espetáculo teatral criado pelo Coletivo NEGA, de Florianópolis, estreou em 2012 e permaneceu em cartaz por um período de sete anos. A dramaturgia de *Preta-à-Porter* se constituiu de relatos autobiográficos das artistas integrantes do coletivo. Mais informações em: <http://coletivonega.com.br/pretaaporter/> (Acesso em: 19/09/2022).

operação de câmera, se graduado em fotografia, o que lhe proporcionou conhecer diversos aspectos técnicos e estéticos da composição de imagem e um pensamento artístico sobre a criação de luz, cursou disciplinas isoladas na graduação em design e atualmente estuda cenografia no curso de graduação da UFRJ. Além desses processos de formação, a iluminadora relata estudar de forma contínua, buscando conhecimento técnico e teórico, inclusive por conteúdos de outras áreas, como a semiótica, a eletrônica e a estrutura predial, por exemplo. A iluminadora relata perceber que existem demandas de seu trabalho que precisam de conhecimentos e informações diversas, por isso estudar outras áreas e campos de conhecimento se tornam importantes para sua prática profissional. Atualmente, Brisa Lima trabalha como iluminadora criadora de forma autônoma, além de atuar como diretora de arte da Cia. Teatro de Afeto, espaço em que trabalha com maior liberdade criativa e experimental.

Cibele Forjaz é a iluminadora entrevistada que possui maior tempo de experiência profissional na área de iluminação, tendo iniciado sua trajetória na década de 1980. Forjaz relata as dificuldades enfrentadas naquele período em que muitos acontecimentos históricos e tensões políticas, como os últimos anos da ditadura militar, o fim da anistia e o governo de Fernando Collor, por exemplo, impactavam de forma direta e indireta as produções artísticas nacionais. Menciona o fato de que a produção do espetáculo *Leonce e Lena*, que marcou e impulsionou sua carreira como iluminadora foi, também, uma verdadeira escola para sua formação. Apesar de não ter iniciado sua trajetória, profissional e formativa, trabalhando como aprendiz, a prática de criação desenvolvida no referido espetáculo formou e orientou o início de sua carreira.

Foi a partir do reconhecimento tido pelo espetáculo *Leonce e Lena* que Forjaz ganhou visibilidade e passou a ser convidada para trabalhar como iluminadora em outros projetos. Nesse período, a iluminadora destaca a importância de ter tido contato com diferentes linguagens cênicas, modos de produção teatral e diretoras/es de teatro para sua formação. Após essa fase em que atuava como iluminadora para diferentes projetos, o que Forjaz chama de “iluminadora de aluguel”, começa a se interessar por trabalhar de forma mais direcionada, com maior liberdade para a pesquisa criativa e para a experimentação. É nesse contexto que conhece Zé Celso e, pouco tempo depois, é convidada por ele para trabalhar como iluminadora e assistente de direção no Teatro Oficina<sup>24</sup>, com o qual trabalhou durante dez anos. Cibele Forjaz é graduada, mestre e

---

<sup>24</sup> Grupo de teatro da cidade de São Paulo, fundado em 1958 por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), Amir Haddad, Carlos Queiroz Telles e outros estudantes da Faculdade de Direito da USP. Sediado em

doutora em artes cênicas, docente e pesquisadora na ECA/USP e, atualmente trabalha com a Cia. Livre<sup>25</sup>, criada por ela 1999.

A iluminadora Fernanda Mattos é formada em publicidade e propaganda pela PUC-RJ, mas conta que não exerceu profissionalmente funções dessa área de formação. No entanto, reitera que diversos conhecimentos obtidos em sua graduação são de grande importância para seu fazer artístico na área de iluminação. Mattos iniciou sua carreira e formação em iluminação de forma prática, em seu trabalho como gerente de cenotécnica do Teatro Amazonas e, posteriormente, como assistente e aprendiz de Jorginho de Carvalho, desempenhando diversas funções durante dois anos de trabalho com o iluminador, tendo, nesse período, atuado principalmente em espetáculos infantis.

Após trabalhar com Carvalho, sua trajetória profissional e de formação continua, por quase cinco anos, ao lado de Luiz Paulo Nenen<sup>26</sup>, iluminador que também iniciou sua carreira como aprendiz de Jorginho de Carvalho. Posteriormente, Mattos começou a trabalhar como prestadora de serviços, exercendo de forma independente as funções de iluminadora e técnica de iluminação. Nesse período ingressou no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal Rio de Janeiro (UFRJ) e concluiu, em 2018, a pesquisa intitulada *Gambiarras de luz: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas*, que é também referência bibliográfica para esta pesquisa. Atualmente é estudante e pesquisadora no programa de doutorado em artes cênicas da UNIRIO, desenvolvendo pesquisa com a temática voltada para iluminação no teatro infantil e permanece realizando trabalhos de forma independente na área de iluminação.

Ivanilde Silva formou-se no curso técnico em cenografia e, a partir dos conhecimentos obtidos nessa formação, começou a trabalhar de forma experimental com a iluminação, em projetos de arte-educação voltados para a população que reside em periferias da cidade de Belém. Posteriormente se adentra em projetos de extensão e grupos de pesquisa da Universidade Federal do Pará (UFPA), formando-se em licenciatura em teatro na mesma instituição. Durante sua graduação, realiza sua pesquisa

---

edifício de mesmo nome localizado no bairro do Bixiga, atualmente o grupo é nomeado de Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Mais informações em: <https://teatroficina.com/> (Acesso em: 18/09/2022).

<sup>25</sup> A Cia. Livre realiza trabalhos coletivamente, desenvolvendo uma práxis teatral cujo cerne reside na criação de processos de estudo, pesquisa e criação abertos ao público. Mais informações em: <https://www.cialivre.art.br/home> (Acesso em: 05/10/2022).

<sup>26</sup> Nascido em Santa Cecília, São Paulo, Luiz Paulo Peixoto, conhecido como Luiz Paulo Nenen é um iluminador que iniciou sua trajetória em 1972. Além de iluminador de espetáculos cênicos, possui carreira como diretor de fotografia para televisão, trabalhando junto à Rede Globo entre os anos de 1985 e 2000. Recebeu Indicações ao Prêmio Shell na categoria iluminação nos anos de 2007, 2013 e 2019.

de TCC voltada para a análise investigativa sobre os modos de sensibilização de crianças e adolescentes nos processos de ensino e aprendizagem teatral, partindo da iluminação como ferramenta. Silva ressaltava também a importância para sua formação como iluminadora do projeto de extensão *Cena na 5*, do qual participou ativamente durante sua graduação. Esse projeto trabalhava com iluminação de forma experimental e, de acordo com Silva, havia um processo intenso de criação que acontecia por demandas de grupos de estudantes que buscavam o projeto para compor suas montagens cênicas estudantis. Atualmente Silva atua em projetos vinculados a Organizações Não Governamentais (ONGs) e, como arte-educadora, em espaços não formais de educação.

Marisa Bentivegna narra sobre sua trajetória artística, que se iniciou na dança, como sendo este seu meio de contato com a iluminação, e que desencadeou seu interesse pela área e posterior processo de formação. A iluminadora conta que ainda adolescente já atuava como bailarina profissional em companhias da cidade de São Paulo e que se afastou temporariamente da dança para se dedicar à faculdade, cursando inicialmente de forma simultânea graduação em desenho industrial, na Escola de Belas Artes de São Paulo, e graduação em publicidade e propaganda, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Após um breve período de distanciamento da área da dança, conta ter sentido a necessidade de se reconectar com a arte e, depois de um ano afastada, foi aprovada em processo seletivo para um projeto de montagem de espetáculo em comemoração do centenário de nascimento de Oswald de Andrade, em 1990. Nesse processo a iluminadora conheceu, de forma ampliada, outras perspectivas e possibilidades do fazer artístico pelo contato que teve com outras áreas e linguagens cênicas.

Com a finalização do projeto comemorativo, realizado nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade, Bentivegna conheceu Guilherme Bonfanti<sup>27</sup>, e passou a trabalhar com ele, como assistente de iluminação, assinando alguns projetos como cocriadora. O primeiro trabalho que marcou sua trajetória como iluminadora foi a cocriação, assinada em 1992, do projeto de luz para o espetáculo *Paraíso perdido*, do Teatro da Vertigem<sup>28</sup>. Esse trabalho, realizado ainda no início de sua trajetória profissional, trouxe grande visibilidade para sua carreira, principalmente por ter sido vencedor do prêmio Shell da

---

<sup>27</sup> Designer de iluminação desde 1987, Guilherme Bonfanti é coordenador do curso técnico em iluminação da SP Escola de Teatro, fundador e iluminador do Teatro da Vertigem. Mais informações em: <http://guilhermebonfanti.com.br/guilherme-bonfanti/> (Acesso em: 21/09/2022).

<sup>28</sup> Grupo de teatro de São Paulo, com projetos iniciados em 1992. O Teatro da Vertigem conta com direção de Antônio Araújo e é referência na criação de espetáculos em *site-specific*, tendo realizado montagens de espetáculos em espaços como o Rio Tietê, Igreja de Santa Efigênia, Presídio do Hipódromo, dentre outros. Mais informações em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/sobre> (Acesso em: 21/09/2022).



categoria naquele ano. Bentivegna destaca que o período entre 1992 e 1993 foi bastante movimentado e importante para sua formação em iluminação cênica. Nessa época a iluminadora ingressou em um curso de iluminação com duração de um ano no Centro de Pesquisas Teatrais do SESC<sup>29</sup> (CPT), coordenado à época por Antunes Filho; ao mesmo tempo em que trabalhava com Guilherme Bonfanti e cursava a graduação em publicidade. Em 1993 passou a trabalhar individualmente e a assinar seus próprios projetos. No início dos anos 2000, trabalhando com a criação de projetos de luz para shows, espetáculos de dança e teatro, começou a trabalhar com composições em que propunha certa espacialidade cênica para além da iluminação, estabelecendo um diálogo entre luz e cenografia. Tais composições marcaram o início de seus trabalhos como cenógrafa. Atualmente Bentivegna trabalha em parceria com diversos grupos de teatro e dança, como a Cia. Hiato<sup>30</sup> e a Cia. Passo a 4<sup>31</sup>, grupos musicais e, também, com a SP Escola de Teatro, tendo atuado como docente convidada na instituição.

Nadia Luciani graduou-se em Comunicação visual pela UFPR e conta ter iniciado sua formação e carreira como iluminadora durante a graduação, na qual desenvolveu pesquisa de TCC na área de iluminação cênica. Foi aluna de um curso de curta duração ministrado por Aurélio de Simoni no Teatro Guaíra e, após a finalização desse curso, foi apresentada ao iluminador Beto Bruel<sup>32</sup>, com o qual trabalhou como assistente e aprendiz por dois anos. Durante sua trajetória de trabalho com Beto Bruel, atuou também nas funções de técnica montadora e operadora de luz. Já sua carreira docente se inicia em 1993, quando ocupa a cadeira de metodologia de projeto no curso de comunicação visual da UFPR, cargo em que permaneceu até 2002. Em 1995 foi convidada a lecionar no curso

---

<sup>29</sup> Fundado em 1982, quando o Grupo Macunaíma, dirigido por Antunes Filho, foi convidado para compor as ações artísticas do SESC (Serviço Social do Comércio) Consolação. Tornou-se um centro de formação, com cursos voltados para as áreas teatrais de atuação, dramaturgia, cenografia e iluminação. Mais informações em: [https://www.sescsp.org.br/centro-de-pesquisa-teatral-cpt\\_sesc-agora-tambem-na-internet/](https://www.sescsp.org.br/centro-de-pesquisa-teatral-cpt_sesc-agora-tambem-na-internet/) (Acesso em 18/09/2022).

<sup>30</sup> Cia. teatral da cidade de São Paulo cujo primeiro trabalho data de 2007. Possui pesquisas sobre novas dramaturgias e formas cênicas, que questionam a ideia de diferença, as formas de percepção da realidade, as lacunas entre a experiência e a linguagem e a multiplicidade de perspectivas que constituem os modos de percepção e consciência humana. Mais informações em: <http://www.ciahiato.com.br/companhia-historia.html> (Acesso em: 18/09/2022),

<sup>31</sup> Cia. de dança da cidade de São Paulo, tem sua origem no Estúdio Nova Dança, em 1996, pela parceria em Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos. Mais informações em: <https://novadanca4.wordpress.com/novadanca4/> (Acesso em: 18/09/2022),

<sup>32</sup> Iluminador atuante na cidade de Curitiba, Beto Bruel nasceu em Lapa, no Paraná e possui mais de quarenta anos de experiência profissional, sendo ganhador de diversas premiações da área como a Medalha de Ouro no *World Stage Design – International Organization of Scenographers, Theatre architects and Technicians* (Seul, Coreia); Prêmio Shell; Troféu Gralha Azul; Prêmio Governador do Estado do Paraná; Troféu Poty Lazzaroto; Questão de Crítica; Festival de Teatro da Amazônia; FENATA-Festival de Teatro de Ponta Grossa; dentre outras premiações.

de graduação em interpretação e direção teatral, oferecido pelo Teatro Guaíra em parceria com a PUC-PR e, que anos mais tarde viria se tornar o curso de bacharelado em artes cênicas da Faculdade de Artes do Paraná – Campus Curitiba II da UNESPAR, onde leciona até os dias de hoje. Embora sua formação acadêmica inicial tenha sido na área do design, Luciani possui mestrado em teatro pela UDESC e doutorado em artes cênicas pela USP, tendo realizado, em ambas as formações, pesquisas na área de iluminação cênica.

A última profissional a ter sua trajetória de formação apresentada é a iluminadora Nadja Naira. Graduada em interpretação teatral pela PUC-PR, relatou ter tido acesso, durante sua formação acadêmica, a um “novo mundo” do teatro, para além da dramaturgia textual e da atuação, passando por linguagens até então desconhecidas por ela. Esse acesso às novas perspectivas sobre o fazer teatral se deu em diferentes frentes, ocorrendo por meio de disciplinas que pautavam questões filosóficas e de teoria da arte, práticas cênicas que trabalhavam técnicas corporais, como de atuação, de vocalização, dentre outras, e por ter tido contato direto com as linguagens e técnicas-artísticas da produção teatral, possibilitadas pela parceria entre a PUC-PR e o Teatro Guaíra. Essa parceria permitiu que, durante sua graduação, a iluminadora pudesse estar presente, como aprendiz, realizando uma espécie de estágio no Teatro Guaíra. Nesse período, pôde transitar entre os ofícios do fazer teatral como a cenografia, a indumentária, a produção e a iluminação e, foi também nesse contexto, que conheceu Nadia Luciani.

Naira relata que sua formação ocorreu de forma atrelada à sua prática profissional, destacando o fato de que começou a trabalhar profissionalmente com iluminação antes mesmo de concluir sua graduação, tendo seu registro profissional sido emitido em 1992. Comenta também sobre as dificuldades em buscar materiais de formação no período inicial de sua carreira, na década de 1990, onde os recursos de busca eram bastante limitados, não havia plataformas ou publicações disponibilizadas com fácil acesso e, muitas vezes, era preciso se deslocar para conseguir determinados materiais. Essa dificuldade de acesso fazia, também, com que sua formação se desse pela oralidade, por meio de trocas com profissionais mais experientes e pela experimentação prática. Sua trajetória profissional e de formação ocorreu próxima ao iluminador Beto Bruel, um dos pioneiros da área de iluminação no Paraná. Atualmente Nadja Naira trabalha como iluminadora em parceria com diversos grupos e companhias teatrais, além de atuar como iluminadora, atriz, dramaturga e diretora na Cia. Brasileira de Teatro.

Após esta breve apresentação das trajetórias profissionais e formativas do grupo de iluminadoras entrevistadas, retoma-se o foco na temática sobre as cores buscando

compreender, ainda nos aspectos formativos, quais as possíveis relações estabelecidas entre cada profissional com os estudos teóricos sobre a cor, pautando-se primeiro o contato que tiveram, e se tiveram, com tais estudos.

Parte das iluminadoras, como Ivanilde Silva, Nadia Luciani e Marisa Bentivegna, relatam ter tido contato com estudos teóricos sobre a cor no período em que cursavam seus respectivos cursos de graduação. Silva aponta que este contato com os estudos sobre as cores se deu na disciplina de iluminação cênica ministrada por Iara Souza, professora que viria a ser sua orientadora na graduação. Nadia Luciani destaca que adquiriu conhecimento sobre teoria da cor e de áreas correlatas, como a teoria da forma, da imagem, da comunicação e da semiótica, durante sua graduação e que percebeu, ainda no início de sua jornada na iluminação, como esses conhecimentos teórico-técnicos eram importantes para seu trabalho, ressaltando a relevância do livro *Da cor à cor inexistente* de Israel Pedrosa, com o qual teve contato na disciplina Teoria e Prática da Cor (TPC). A iluminadora Marisa Bentivegna cursou uma disciplina na graduação em publicidade que teve como base o livro *Psicodinâmica das cores em comunicação* de Modesto Farina (2011), enfatizando que mesmo não tendo atuado como publicitária, utilizou dessa referência para seu trabalho como iluminadora e docente em iluminação.

Para além desse contato com os estudos teóricos sobre as cores tido em espaços formais, Bentivegna chama atenção para a não existência de uma frente única em sua formação sobre teoria da cor, uma vez que havia outros processos que aconteciam ao mesmo tempo, como o fato de ela estar aprendendo sobre cor, também, em sua prática artística. De modo semelhante, Nadia Luciani revela que também aprendeu a pensar a cor de modo sensível e desafiador, considerando algumas noções estéticas, no período em que trabalhou com Beto Bruel.

As iluminadoras Alexandra de Melo da Silva e Brisa Lima fazem notar sobre a ausência de apoio externo, vindo de pessoas que pudessem auxiliar seus processos de estudos sobre a cor. Melo menciona que não teve um contato prévio, anterior à sua pesquisa de TCC, com os estudos teóricos sobre as cores, fator que fez com ela tivesse que buscar de forma independente ferramentas e teorias sobre a cor que pudessem-na auxiliar em suas pesquisas e criações. Brisa Lima aponta que, em suas experiências iniciais com a iluminação cênica, deparou-se com a dificuldade em obter informações e apoio de profissionais da área, para auxiliá-la em seus projetos, o que a motivou a buscar conhecimento de forma autodidata. Esses conhecimentos teórico-técnicos sobre as cores foram sendo buscados pela iluminadora, na medida em que percebia certas demandas

vindas de sua prática profissional, que impulsionavam e direcionavam seus estudos individuais. Parte dessas demandas, ao olhar de Brisa Lima, partiram de um incômodo que surgiu da própria percepção de que havia certas repetições em seus trabalhos resultantes da limitação de determinados conhecimentos que careciam ser ampliados.

Sobre os modos como são realizadas as pesquisas sobre as teorias das cores na trajetória profissional, Nadja Naira discorre sobre o fato de que não houve em sua formação um período específico em que a cor foi estudada de forma sistematizada, tanto pelo difícil acesso a materiais teóricos e técnicos no período de seus estudos na graduação, quanto pelo fato de que sua trajetória é marcada profundamente pela prática artística, de modo que as leituras e estudos aparecem de acordo com as necessidades dos projetos e de seus próprios interesses individuais e subjetivos de pesquisa. Naira comenta brevemente que, no decorrer de sua trajetória, teve acesso à teoria das cores, mas que seus estudos não ocorreram de acordo com uma metodologia sistematizada ou de forma concentrada em um determinado tempo.

Já a iluminadora Fernanda Mattos aponta que teve uma relação mais direta e com certa profundidade com as teorias das cores durante seu processo de elaboração do projeto de doutorado e início de sua pesquisa. A iluminadora partiu da ideia de que haveria necessidade de tais conhecimentos para sua pesquisa, de modo que pudesse compreender de forma ampliada, como as cores e seu caráter lúdico eram pensadas e elaboradas no teatro infantil. No entanto, afirma que essa investigação teórica sobre as cores acabou ficando em segundo plano no decorrer de seu doutoramento em função da metodologia utilizada para a análise de seus dados.

Apesar de Cibele Forjaz não relacionar de forma direta que um de seus primeiros contatos com os estudos sobre as cores tenham ocorrido durante um curso intensivo nomeado *Iluminação cênica – Técnicas e design*<sup>33</sup>, ministrado por Max Keller, esse curso parece representar, de certo modo, um importante contato da iluminadora com os estudos sobre as cores. Essa relação pode ser estabelecida pela relevância dada ao curso para sua formação, fator destacado pela própria iluminadora que o apontou como um de seus primeiros passos dentro da pesquisa em iluminação cênica e, também, por esta mencionar um experimento realizado com a sobreposição de lâmpadas com cores-luzes azul, verde

---

<sup>33</sup> O curso ocorreu de forma intensiva no decorrer de duas semanas, totalizando 80 horas de duração, no SESC Consolação, em São Paulo. Na ocasião, foram ofertadas apenas vinte vagas destinadas a iluminadoras/es já atuantes na área. O curso foi oferecido no período em que Max Keller encontrava-se no Brasil para a criação de luz para um espetáculo de Antunes Filho, em 1989.

e vermelha, que resultam no branco por síntese aditiva, feita pela primeira vez nesse curso de iluminação e utilizada posteriormente por ela em seu trabalho docente.

A questão das cores relacionada aos processos formativos pode ser percebida tanto pela formação das entrevistadas e o contato que tiveram com os estudos sobre as cores, quanto pela perspectiva metodológica das iluminadoras que atuam como docentes, perpassando seus modos de pensar e trabalhar a cor nas relações de ensino-aprendizagem, nos diferentes espaços educacionais que ocupam. Do grupo de iluminadoras colaboradoras desta pesquisa, quatro atuam ou já atuaram como docentes, sendo estas: Marisa Bentivegna com a realização de trabalhos docentes na SP Escola de Teatro, Cibele Forjaz como professora doutora da ECA/USP, Ivanilde Silva com trabalhos arte-educativos voltados para espaços não formais, e Nadia Luciani como professora doutora de iluminação da UNESPAR.

No decorrer das entrevistas, foi perguntado à estas quatro iluminadoras como ocorrem seus trabalhos como docentes e de que forma as cores aparecem em suas metodologias. A esse respeito, Nadia Luciani conta que no início de sua carreira docente suas aulas tinham um caráter predominantemente teórico e, com o tempo, foram sendo adaptadas de modo a contemplar também a realização de atividades práticas e de experimentação. Luciani reafirma a importância de seus conhecimentos teórico-técnicos oriundos de sua formação e docência na área de design, relatando como esses orientaram seu modo de refletir e utilizar as cores na iluminação cênica. Dessa forma, a iluminadora aponta que, em sua prática docente, busca unir as demandas trazidas por discentes com interesse nos estudos das cores, alinhando ao seu próprio interesse no tema para elaborar suas aulas.

Na construção de sua metodologia de trabalho docente, Nadia Luciani menciona enfatizar os estudos voltados para os aspectos científicos da cor, tomando como principais referências a teoria da cor de Isaac Newton (2002), a teoria tricromática desenvolvida por Thomas Young, Hermann Von Helmholtz e James Clerck Maxwell e a pesquisa de Israel Pedrosa (1982), que perpassa por diversas teorias sobre as cores. Sobre essa sua metodologia, Luciani conta que em suas aulas sobre iluminação e teoria da cor explica, primeiramente

[...] que a cor não tem uma existência material, ela não é de determinada cor. Nem a cor dos objetos, nem a cor da luz, nem a cor pigmento. Então eu explico os sistemas cromáticos, o aditivo, o subtrativo e o partitivo, e de que forma um interfere no outro, explicando então que a cor é um fenômeno físico - a luz, químico - o pigmento, fisiológico (aí eu explico um pouquinho da teoria da

visão tricromática, de Young e Helmholtz, como a gente vê colorido) e psicológico. Uma cor não se define apenas por seu comportamento físico, químico e fisiológico, tem toda a nossa influência psíquica e a maneira como a gente percebe uma cor, a maneira como a gente vê essa cor e a maneira como essa cor nos afeta, que vai ser diferente de indivíduo para indivíduo. Então para mim o importante é que os e as estudantes entendam que a cor, ela não é um tema simples, ela é um grande fenômeno que sofre mil interferências e influências. E é esse conjunto de influências que vai resultar na percepção que o público vai ter dessa cena iluminada. Então é muita coisa para considerar e (o tema) não pode ser tratado levemente. (LUCIANI, 2022)

Luciani chama atenção para o fato de que o estudo do fenômeno cromático na, e para a iluminação cênica não deve ocorrer de modo fechado, como um manual a ser seguido sem questionamentos, em que as cores aparecem relacionadas à determinados signos. Essa problemática, referente ao pensamento sobre o uso da cor na iluminação de acordo com determinado manual, é uma questão trazida também por Marisa Bentivegna. Essa iluminadora coloca que em sua prática docente, a ideia é

[...] sair do plano de pegar um catálogo de gelatinas em que tenha (instruções) ‘Esse azul você usa para noites de lua’, ‘Esse âmbar você usa para pôr do sol na praia, em determinada hora’. Não é isso, não é assim. Isso é um roteiro, um guia, mas esses catálogos, eles dão referências realistas, nós não trabalhamos somente com o realismo. (BENTIVEGNA, 2022)

Bentivegna trabalhou pela primeira vez como docente, na área de iluminação, ministrando disciplinas específicas sobre cor no período inicial do curso técnico em iluminação da SP Escola de Teatro. Após esse período, retornou à mesma instituição como artista docente, atuando entre os anos de 2021 e 2022. O início de seu trabalho docente se deu a convite de Guilherme Bonfanti, coordenador do curso técnico, que já conhecia o trabalho de Bentivegna por terem trabalhado juntos. Bentivegna reconhece ter certa facilidade em trabalhar com cores e, de acordo com ela, tal aspecto, foi sendo adquirido por questões subjetivas ligadas à sua expressão de gênero, relacionadas ao seu modo de vestir e estar no mundo, e pela forte influência que o contato com aspectos estéticos da cultura popular brasileira lhe proporcionou.

Metodologicamente, Bentivegna pautou-se em seus conhecimentos sobre cor obtidos por meio de sua experiência prática como iluminadora, e em seus conhecimentos teórico-técnicos da área de publicidade, para elaborar sua disciplina sobre cor ofertada no decorrer de alguns semestres na SP Escola de Teatro. O objetivo geral da disciplina era trabalhar a percepção sobre o uso da cor a partir das experiências cotidianas e da análise de modos de expressão de diferentes culturas.

Imersa em outro contexto educacional, a prática docente da iluminadora Ivanilde Silva tem como foco estabelecer uma ponte entre a periferia e o teatro, considerando a

problemática levantada por ela sobre a dificuldade de acesso das populações periféricas aos espaços culturais. Por esse afastamento ocorrer, em muitos casos, pela distância geográfica entre tais espaços e as periferias, Silva propõe que suas oficinas e atividades arte-educativas ocorram nas próprias regiões periféricas, sem a necessidade de haver um deslocamento por parte das pessoas interessadas. Sua metodologia baseia-se em seus aprendizados atrelados à sua formação em teatro na modalidade licenciatura, e em sua formação como especialista em educação de jovens e adultos, tendo como principais referências pedagógicas, a educação libertadora de Paulo Freire e parte da obra de Augusto Boal, no que se refere à educação teatral.

Alicerçada nessas referências, a metodologia elaborada e utilizada por Silva tem como objetivo promover espaços de trocas artísticas em que o ensino de teatro parta da iluminação, por meio da construção dos objetos-luzes, equipamentos artesanais utilizados em seu trabalho como arte-educadora. Quanto aos estudos voltados para a questão da cor, a iluminadora explica que tal questão aparece em suas aulas e oficinas de forma experimental, considerando a disponibilidade de materiais, e por sugestões de uso de determinadas cores, trazidas por ela e pelas demais pessoas dos grupos de participantes, para compor com as narrativas criadas durante as oficinas, trabalhando, nesse aspecto, com a questão simbólica. Os objetos-luzes têm centralidade em suas aulas e, a depender dos materiais utilizados para sua construção, propostos pelas/os participantes, a cor surge da própria artesanaria, da técnica de montagem desses elementos, antes mesmo que outras narrativas sejam apresentadas.

Já a iluminadora Cibele Forjaz explica que metade da ementa da disciplina de iluminação I, ministrada por ela para estudantes de graduação da ECA/USP, é dedicada aos estudos sobre a cor. Forjaz apresenta a estrutura dessa disciplina, no que diz respeito à pesquisa sobre as cores, da seguinte forma:

Fazemos desde seminários (temáticos), como por exemplo, Leonardo Da Vinci, Newton, Goethe todos os (artistas) da Bauhaus, o Albert, o Kandinsky o Klee. A ideia é ler os livros e fazer esses seminários, inclusive com algumas práticas. A primeira coisa que eu faço é aquele experimento que eu vi o Max Keller fazer com o RGB que é uma coisa que parece óbvia, mas olha, alunes ficam horas brincando naquelas sombras coloridas. Então eu sempre faço, jogo as três cores primárias, faço aquele círculo branco que as sombras têm todas as primárias e as secundárias, depois faço vários exercícios sobre contraste de complementar, depois contraste de secundárias, luz rebatida, ou seja, eu rebato um branco numa superfície vermelha e então também consigo cor com rebatimento. Ficamos pelo menos quase metade do curso fazendo experiências com luz a partir das teorias das cores. Basicamente eu tento trabalhar com essas cinco, tem Schopenhauer também, tem outros filósofos que acabaram lidando com teoria das cores, mas eu achei que do ponto de vista pedagógico para

graduação e nessa gama de Da Vinci para, depois, como uma primeira busca, o Albert e depois Goethe e Newton e aí dois ou três professores da Bauhaus. (SIMÕES, 2022)

Os procedimentos de trabalho docente e os modos como cada iluminadora aborda os estudos sobre as cores e seus desdobramentos nas artes cênicas, mais especificamente na iluminação cênica, ocorre de maneiras distintas. As diferenças se dão tanto pelos espaços educacionais em que essas lecionam, havendo, em alguns casos, convergências entre as metodologias e as referências utilizadas, como por exemplo, no trabalho docente de Nadia Luciani e Cibele Forjaz, ambas iluminadoras que atuam no meio acadêmico, em instituições de ensino superior. Retomando parte da ideia sobre a educação formal, que nesta pesquisa refere-se aos processos formativos que ocorrem em espaços específicos de educação, pontua-se que as universidades possuem uma série de políticas externas e internas que regulamentam e sistematizam seu ensino. Nesse contexto, os conteúdos e referências utilizados nas ementas de disciplinas oferecidas em cursos de graduação e pós-graduação orientam-se por metodologias e pedagogias alinhadas aos parâmetros curriculares das instituições. Destaca-se que o embasamento teórico-conceitual e científico sobre teoria da cor é matéria fundamental para o trabalho docente das duas iluminadoras mencionadas.

De outro modo, também sistematizado dentro de um espaço formal de educação, Marisa Bentivegna utiliza de teorias consolidadas, como a obra de Modesto Farina (2011) citada como referência para suas aulas. No entanto, por atuar como docente em um curso técnico de teatro, o objetivo da formação e as metodologias de ensino utilizadas não são as mesmas que se estabelecem no ensino superior, mesmo que haja semelhanças e pontos de diálogo.

A atuação de Ivanilde Silva, talvez seja a mais diversa entre as quatro práticas docentes apresentadas. Essa diferença não torna, em nenhuma hipótese, sua prática menos válida uma vez que não é objetivo desta pesquisa fazer juízo de valor entre tais diferenças, mas sim compreendê-las e articulá-las de modo que se tenha um esboço dos modos de trabalho com as cores no ensino de iluminação cênica. O espaço ocupado por Silva pode ser visto como espaço não formal de educação, mesmo que não se trate especificamente de um único espaço físico a ser ocupado. Sua atuação se orienta por objetivos bastante diversos daqueles propostos em disciplinas dentro de espaços formais de educação, uma vez que suas oficinas não são ministradas como parte da estrutura de um curso, e seu



público-alvo não é necessariamente composto por pessoas que pretendem se formar profissionalmente para seguir carreiras na área cênica, embora possam ter tal pretensão.

Neste subcapítulo, foram apresentadas e postas em debate as trajetórias profissionais e de formação do grupo de iluminadoras colaboradoras dessa pesquisa, buscando-se compreender o início de suas relações de interesse pela área de iluminação cênica, e esboçar um cenário geral sobre a formação de profissionais da iluminação no Brasil, relacionando tal cenário às narrativas apresentadas por cada iluminadora. Além de apresentar suas trajetórias, buscou-se entender, de modo sumário, como ocorreram, se ocorreram, seus primeiros contatos com os estudos sobre as cores e como aquelas que atuam como docentes elaboram a questão da cor em suas práticas pedagógicas. A seguir será apresentado com maior profundidade os modos como essas iluminadoras percebem e concebem as cores em seus processos criativos.

### **A percepção das cores no processo criativo**

Para além do estabelecimento de um primeiro contato técnico, prático e/ou teórico com as cores, compreender os modos como esses conhecimentos são manipulados no fazer artístico de cada iluminadora foi importante para os objetivos desta pesquisa. Dessa forma, entender como as cores são percebidas pelas entrevistadas foi fundamental para que se pudesse delinear um contexto em que os diversos modos de conceber a cor, nos projetos de luz, são articulados por elas de acordo com seus próprios procedimentos de trabalho. Também foi possível, a partir daí, apreender como essa percepção se desdobra de suas inquietações subjetivas, do acúmulo de conhecimento de seus processos formativos e práticas profissionais, considerando que cada iluminadora possui uma trajetória singular.

Ao analisar parte das narrativas apresentadas pelas profissionais, a relação com a cor parece se fundar, principalmente, em dois aspectos: o contraste e a temperatura, sendo este segundo diretamente relacionado ao primeiro. Tratando-se da questão do contraste, elemento fundamental para a criação de projetos de iluminação cênica, compreende-se que esse se estabelece de formas diversas, seja pela variação de intensidade da luz irradiada, seja pelo contraste entre luz e sombra, ou entre cores-luzes e cores-pigmentos complementares, e ainda entre temperaturas de cor, contrastes fisiológicos, psicológicos, dentre outras possibilidades. Na iluminação cênica, o trabalho com contrastes relaciona-se de forma indissociável com o espaço cênico no qual, e para o qual, se cria os projetos

de luz. Nesse caso, as formas presentes no espaço, assim como as cores-pigmentos que o compõe, interagem com o processo de criação de luz, desdobrando-se nas possibilidades de proposição de contrastes.

Um importante aspecto, apresentado por Cibele Forjaz, que trata da elaboração de contrastes na iluminação, encontra-se no relato sobre suas experiências, no qual a iluminadora pontua que, além das possibilidades de trabalhar com contrastes de cor, é importante pensar no jogo de contrastes estabelecido também pelo uso de determinados refletores e lâmpadas, que produzem diferentes qualidades de luz. Dessa forma, Forjaz conta que em sua atuação, principalmente após o espetáculo *Cacilda*<sup>34</sup>, marco de sua pesquisa sobre diferentes fontes de luz, busca utilizar tecnologias que permitam explorar diferentes frequências de ondas luminosas, optando por não trabalhar apenas com o uso de filtros de cor para a produção de contrastes de luz na cena.

Esse processo de pensar o uso de fontes luminosas diversas surgiu de forma mais contundente, de acordo com Forjaz, após sua experiência no curso intensivo de iluminação ministrado por Max Keller. A iluminadora relata ter tido contato, durante a realização do curso, com diversos experimentos sobre contrastes, pontuando ter sido esse o seu primeiro grande contato com a pesquisa acerca dos equipamentos de iluminação e que, a partir dessa experiência, voltou-se para outros campos de estudo como a óptica, a geometria e a arquitetura, que a auxiliaram a compreender tecnicamente determinados aspectos necessários para a elaboração de projetos de luz. Nesse momento, o trabalho de Forjaz direcionou-se também para a experimentação de cores diferentes, desvinculando-se, de certo modo, do uso das cores-luzes mais utilizadas na iluminação, correspondentes às temperaturas de cor. A iluminadora conta que começou

[...] a trabalhar com filtros e não com cores, trabalhando com temperaturas de cor levemente diferentes, (utilizando) então não só o frio e o quente CTB, CTO, mas (trabalhando) com *greens*, rosas e verdes, complementares diferentes, fazia muita coisa com cinza, contraste de primárias principalmente, complementares (SIMÕES, 2022).

Essa problematização acerca do uso do contraste de temperatura de cor, e do uso de filtros em tons de âmbar e azuis, chama atenção por ter sido mencionado de forma crítica e reflexiva por outras iluminadoras, como por exemplo, por Marisa Bentivegna, Brisa Lima e Nadja Naira. Antes de prosseguir aos depoimentos e problemáticas

---

<sup>34</sup> Espetáculo criado pelo Teatro Oficina, estreado em 1998. A iluminadora Cibele Forjaz recebeu o prêmio APCA, na categoria iluminação, por sua criação de luz de *Cacilda*. Mais informações em: <https://teatroficina.com/pecas/cacilda-4/> (Acesso em: 19/09/2022).

apresentadas a esse respeito por essas iluminadoras, cabe retomar a ideia de que as sensações térmicas relacionadas a determinadas cores está atrelada aos modos subjetivos como cada pessoa percebe o frio e o calor, sendo mais comum que as sensações geradas dessa percepção resultem em um sentimento de distância e passividade atribuído às cores frias e, de forma oposta, às cores quentes atribuem-se sensações vibrantes de expansividade e aconchego (LUCIANI, 2014). Por cores frias, entendemos a gama de matizes produzidas entre o azul e o verde, enquanto as cores quentes encontram-se na gama entre o vermelho e o amarelo (PEDROSA, 1982).

A esse respeito, é importante ressaltar que os contrastes de temperatura podem se estabelecer, também, entre as próprias cores quentes ou frias, quando comparadas entre si, como por exemplo, na escala de cores-pigmentos frias, um verde que carrega em sua composição um pouco mais de amarelo, quando comparado à uma escala de cores entre o azul e o violeta, tende a ser lido como mais quente, mesmo que ainda se trate de uma cor fria (PEDROSA, 1982, p. 21).

Ao analisar as falas das iluminadoras mencionadas, percebe-se a existência de uma relação simbólica entre o uso do contraste de cores frias e quentes, no qual predomina, na iluminação cênica, o uso de filtros azuis e âmbar, para representar, esteticamente e sensorialmente, as passagens de tempo correspondentes ao dia e à noite. Pensar essa atribuição simbólica, estabelecida nas linguagens visuais da cena, faz com que se possa assimilar as características cromáticas e as eventuais leituras subjetivas proporcionadas por estas, com as características luminosas que ocorrem no decorrer de um dia e as associações, sensoriais e fisiológicas, que temos sobre essas passagens de tempo.

Uma luz caracterizada como quente, executada com o uso de um refletor de lâmpada incandescente equipado de filtro em tom âmbar, por exemplo, assemelha-se à maior intensidade de brilho e vibração que vivenciamos em dias ensolarados, sendo possível manipular variações dessa vibração, que se altera ao longo do dia, com a utilização de equipamentos para a dimerização, que permitem alterar a potência da luz para o que se busca representar cenicamente. Esse aspecto se relaciona, também, à fisiologia humana e aos modos como determinados signos são construídos, orientando-se por aspectos específicos relativos ao funcionamento do corpo humano. Nesse caso, a cor-luz de temperatura quente pode sugerir sensações relacionadas ao conforto, quando em baixas intensidades, por se relacionar, por exemplo, à suave luz do amanhecer ou do entardecer, períodos de transição do dia. De outro modo, pode-se produzir também com

o uso de temperaturas de cores quentes, sensações de maior vibração, que se expandem na cena, quando elaboradas para aparecer de forma mais potente, relacionando-se, neste caso, ao período do dia em que as tarefas do cotidiano são executadas, geralmente focadas em um “despertar” para a produção, para o trabalho, para as relações que irão ocorrer entre as pessoas, etc.

Se considerarmos os aspectos fisiológicos dessa percepção, pode-se pensar nos modos como as atividades do cotidiano geralmente são distribuídas ao longo do dia, podendo ser organizadas em ciclos, como no mencionado ciclo circadiano (GUIMARÃES, 2017). Há também a reação fisiológica do próprio mecanismo da visão, em que a musculatura do olho e o mecanismo de saturação da retina contrai ou expande a pupila para captar determinadas intensidades luminosas (PEDROSA, 1982, p. 31-33), gerando diferentes sensações relativas ao conforto visual.

Para além do emprego de filtros de cor, como por exemplo o uso dos filtros âmbar e azuis, para representar o contraste de temperaturas, destaca-se que o uso de diferentes fontes luminosas, lâmpadas de variadas potências e a utilização de filtros corretivos de temperatura, como os de código AB09 e AZ61 da marca Rosco do Brasil, são importantes ferramentas técnicas para se trabalhar a estética do contraste luminoso entre luz quente e luz fria.

Considerando tais questões, os azuis e âmbar (mais amarelados) estariam em uma relação de complementaridade e, talvez por essa razão, seria possível estabelecer códigos visuais e sensoriais de simples interpretação no campo da iluminação, utilizando da harmonia desse contraste de complementares intimamente relacionados aos processos de luz natural que se passam no decorrer de um dia. Apesar desse contraste comunicar de modo efetivo determinadas informações, seu frequente uso em projetos de iluminação é questionado pelas iluminadoras Nadja Naira e Brisa Lima. De acordo com Naira, existem ferramentas obtidas por meio de experiências anteriores, no campo da iluminação, que auxiliam os processos técnico-criativos de iluminadoras/es, no entanto, Naira alega que, em sua prática profissional, essas ferramentas não são tidas como fórmulas inquestionáveis para a criação e que ela preza pela experimentação de outros contrastes em seus trabalhos.

A iluminadora Brisa Lima chama atenção para o uso indiscriminado do contraste de temperatura obtido pelos filtros de cores âmbar e azuis, mencionando-o como sendo um contraste “preguiçoso”. Lima questiona o fato apontado por ela, de que muitas vezes o uso de códigos já estabelecidos é pensado de forma simplificada, sendo aderidos sem

maiores reflexões sobre seu uso. Como exemplo, a iluminadora menciona a generalização no uso do contraste entre âmbar e azuis pensado simbolicamente para representar o dia e a noite. Nadja Naira aponta, em consonância a Lima, que o uso desses códigos de forma “dada”, sem que haja maior reflexão sobre seu uso, acabam por limitar suas possibilidades de criação. Sobre esse questionamento, Naira percebe a existência de processos de acomodação na criação e, para a elaboração de seus projetos, busca sempre pensar outras possibilidades a serem experimentadas.

A gente vai criando acomodações e ferramentas facilitadoras, mas também que nos aprisionam no processo criativo. E a minha pergunta tá sempre em ‘como é que eu me desassossego disso pra criar alguma coisa?’. Eu posso usar um *moving light*, eu posso fazer um refletor mover, eu posso colocar uma cor no refletor porque ele me dá essa opção, eu não sou obrigada a usar. E, às vezes, eu vejo, mesmo criadores e criadoras de longa data, caindo na facilitação do uso do equipamento. Do tipo, só porque eu sei que é fácil, porque eu tenho acesso. Não acho que seja muito por aí a nossa pesquisa, o nosso trabalho como investigadores que somos desses processos. O que que a gente está investigando? Que perguntas estamos fazendo? Eu não quero ficar repetindo fórmulas ou receitas. É claro que funciona, e muita coisa que funciona eu poderia usar, eu uso, provavelmente. [...] Se alguém me falar ‘você vai fazer um espetáculo de dança’, eu imediatamente vou pensar ‘ótimo! Colocarei torres’. Aí você não pensa por que vai colocar torres, mas tem um histórico que eu preciso iluminar o corpo, iluminar o bailarino tridimensionalmente, então eu preciso ter profundidade. Então se eu uso lateral, em torres, eu solto esse corpo no espaço, eu tiro o fundo. Mas eu tenho que pensar, realmente, se isso é uma opção ou isso é uma obrigação? (NAIRA, 2022)

Nadja Naira apresenta em sua fala que o uso de determinadas ferramentas são mecanismos bastante úteis para o trabalho de profissionais da luz, no entanto, o uso desses recursos, de acordo com a iluminadora, não deve ser visto apenas pela perspectiva do conformismo com certos padrões, ou pela praticidade de sua aplicação. A iluminadora destaca ainda que, apesar de valorizar a experimentação de diferentes possibilidades em seus processos criativos, trabalhar com a criação, voltando-se para explorar outras perspectivas, requer a existência de recursos disponíveis para tal e nem sempre iluminadoras/es dispõem do acesso a esses recursos.

Em muitas situações, como por exemplo, em contextos de aprendizagem de iluminação cênica ou em produções com baixo orçamento, a disponibilidade de determinados materiais necessários para a criação e para a experimentação artística é limitado. Naira relata que, principalmente no início de sua carreira nos anos 1990, havia uma grande limitação de acesso a materiais de iluminação cênica, sendo que, na maioria dos espaços cênicos, o que havia disponível para o trabalho com cor eram filtros já utilizados em outras produções, e encontrados em maior escala nas tonalidades de azul e

âmbar. A iluminadora conta que nesse período houve momentos em que precisou pintar lâmpadas de refletores para que pudesse trabalhar com cores, recurso que embora fosse utilizado como alternativa às limitações estruturais, não possibilitava as mesmas características estéticas e técnicas que os filtros de cor ofereciam. Esse contexto dos anos 1990, vivenciado por Nadja Naira em Curitiba, é ainda realidade para várias produções cênicas, principalmente se considerarmos diferenças regionais que impactam a disponibilidade de recursos. Por tal perspectiva, toma-se a fala de Ivanilde Silva sobre as dificuldades de acesso a materiais técnicos de iluminação vivenciadas por profissionais residentes na região norte, especificamente por profissionais que atuam no estado do Pará.

Para além das problematizações e questões técnicas apontadas pelas iluminadoras, faz-se necessário trazer, para a discussão, a questão de que o processo de criação artística vai além da mera reprodução da realidade, de modo que os aspectos simbólicos que aproximam o uso de cores-luzes em tons azuis e âmbar à passagem da luz em um dia, não são regra para criações fora da estética realista, e nem mesmo para a cena realista, uma vez que existem outros recursos e possibilidades de criação para a representação dessas passagens de tempo. Marisa Bentivegna chama a atenção para o uso de referências luminosas naturais, que remetem à luz do sol associando-se às tonalidades de âmbar, uma vez que nas artes em geral, não há apenas propostas que buscam representar a realidade. Além dessa colocação, Bentivegna observa que mesmo que se trate da reprodução das passagens de um dia, a luz natural possui períodos de transição e não ocorre apenas de forma dual, por não haver apenas noite e dia. Como exemplo, a iluminadora lembra que o passar de um dia decorre de diversos movimentos solares e a cada hora há uma variação de luz, relativa à sua intensidade, à sua temperatura, aos tons de cores físicas percebidos pela angulação do sol, variações climáticas, regionais, entre outras.

Sobre essas passagens e variações de luz natural, Brisa Lima acrescenta que os períodos de transição de luz não se resumem apenas às cores de tonalidades azuis e âmbar, havendo uma infinidade de tons e matizes, que compõem as transições de luz ao longo do dia. A iluminadora destaca a importância do ato de buscar diversas fontes de referência para a criação e para o trabalho na área de iluminação, comentando sobre o modo como os signos são assimilados no imaginário de criadoras/es de luz e do próprio público. Lima pontua que:

Eu acho que antes de estudar luz ou estudar qualquer coisa relacionada à luz, a pessoa devia estar sempre estudando a vida mesmo, estudando coisas de pessoas diferentes, modos diferentes de viver, de ver o mundo, paisagens diferentes. Porque, por exemplo, as pessoas têm colado na cabeça um pôr do

sol âmbar. Ele não passa de âmbar, vermelho e amarelo. E o pôr do sol na vida real, ele atravessa muitas cores. Ele tem azul, tem magenta, tem vermelho, tem amarelo, tem laranja, tem violeta, é muita cor! Só que se você desenha um pôr do sol real na cena, as pessoas não entendem aquilo como um pôr do sol, tá no imaginário. Aí para o imaginário eu acho que antes de estudar luz... eu nem oriento ninguém a estudar luz. Luz se estuda enquanto comportamento físico, a cor enquanto comportamento físico. Mas para você entender como que você vai compor a cena, eu acho que o importante mesmo é estudar culturas. (LIMA, 2022)

Esses apontamentos que problematizam o uso dos contrastes de cor, são ponto relevante de articulação para esta pesquisa, no que tange os aspectos sensoriais do uso da cor na cena. Essa relevância ocorre pelo fato de que tal problemática aparece de forma recorrente nas falas das iluminadoras durante as entrevistas, estando diretamente relacionadas aos modos como estas pensam e elaboram o uso da cor em seus projetos.

Para além dessa questão, outras características sobre a percepção da cor, nos processos criativos das iluminadoras, também devem ser descritas nesse subcapítulo. A primeira perspectiva a ser analisada, foi apresentada por Alexandra de Melo da Silva, no que diz respeito à sua pesquisa sobre iluminação e a construção de imagens na representação de pessoas negras na cena. Melo da Silva lembra que, ao iniciar sua pesquisa, se deparou com os cartões Shirley, que tratam de padrões de filtros utilizados na configuração das câmeras fotográficas. Esses cartões apresentam fotografias de mulheres brancas, tidas como padrão para as imagens a ser capturadas. Sobre esse processo de automatização da fotografia, a iluminadora volta sua análise para compreender como esses padrões impactavam a imagem de pessoas negras em registros fotográficos:

A automatização da fotografia permitiu uma reprodução de imagens de forma indiscriminada e essa automatização atrelada à supremacia branca reforça estereótipos negativos das pessoas negras. Isso se dá porque a imagem que a fotografia reproduz é tida como um fato, é como se a fotografia conseguisse captar a imagem real de uma pessoa, e não era levada em consideração qual técnica era utilizada para que essa imagem 'real' fosse capturada. [...] Enquanto as pessoas brancas, mais precisamente as mulheres brancas, reforçavam ainda mais seus traços e pele como um padrão de beleza universal e incontestável, as pessoas negras tinham suas imagens completamente distorcidas nas fotografias. (SILVA, A. 2022a, p. 18-20)

Essa problemática, apresentada por Melo da Silva como parte inicial de seus estudos sobre os modos de iluminar diferentes tons de pele, se articula com a questão acerca do contraste. Tal relação ocorre pelo fato de que os padrões de configuração das câmeras, no processo de automatização da fotografia, são voltados para captar a luz e equilibrar os contrastes, tendo como referência única e exclusiva tons de pele branca,

resultando na distorção das imagens fotográficas de pessoas negras pela ausência de configurações de contraste voltadas para capturar diferentes tons de pele.

Outro aspecto observado nos modos de percepção da cor nos processos criativos, se deu pela conexão entre as potencialidades simbólicas da luz com as sensações presentes na dramaturgia e/ou na narrativa trabalhada. Sobre essa questão, Fernanda Mattos comenta a forte presença das cores em espetáculos infantis, e a associa à potencialidade lúdica de seu uso. De acordo com Mattos, as cores aparecem nos espetáculos infantis de modo lúdico e com muita riqueza, trazendo diferentes combinações e tonalidades. A iluminadora enfatiza que esse caráter lúdico, intrínseco ao uso das cores para se pensar o universo infantil, não se restringe apenas às cores apresentadas nas propostas de iluminação, havendo a necessidade de se atentar ao trabalho realizado no âmbito das outras linguagens que compõem a cena, propondo-se pensar a harmonia entre os projetos, e utilizando as cores de acordo com as demandas das demais linguagens.

Esse pensamento sobre a simbologia das cores, que remete à ludicidade, aparece como uma proposta aberta a possibilidades. Mattos destaca que o modo como percebemos a cor e interpretamos as informações visuais varia subjetivamente de acordo com diversas circunstâncias pessoais e coletivas. Dessa forma, a simbologia pensada por ela, por exemplo, para sugerir certo aspecto lúdico em um espetáculo, pode ser interpretada de outras formas pelo público. Essa variação da percepção das cores se relaciona com aspectos como o contexto social, histórico, cultural, subjetivo e outros contextos e experiências, que acabam por vincular-se à atribuição de sensações às cores. Esses aspectos, que aparecem não só na narrativa de Mattos, mas também na fala de outras iluminadoras, como Nadja Naira e Marisa Bentivegna, retomam algumas colocações apontadas no primeiro capítulo dessa dissertação, no que se refere às múltiplas possibilidades de assimilação sensorial das cores, sendo que estas assimilações e percepções não estão associadas universalmente a determinadas formas e sentimentos (HELLER, 2021).

Um aspecto simbólico relacionado à percepção sensorial trata do uso empírico e intuitivo da cor nas construções de luz que, em diversos momentos, rompem com estruturas estéticas utilizadas na iluminação cênica, como é o caso de manchas de luz e/ou refletores afinados de forma destoante dos demais com o objetivo de gerar certas sensações, acrescentando camadas poéticas e dramáticas à cena. Como exemplo, pode-se tomar a fala de Nadia Luciani, referente à sua experiência com Beto Bruel, relatando a dificuldade de compreender certos modos de criação do iluminador, uma vez



que não havia explicações lógicas e/ou racionais para determinadas propostas. Luciani conta que há no trabalho de Bruel, observado proximamente por ela, uma sensibilidade intuitiva e empírica muito grande para o uso das cores.

Para exemplificar, Luciani menciona certa situação em que, no meio da estruturação de uma luz geral cuidadosamente montada e afinada, havia na proposta de Bruel um refletor vermelho que produzia uma mancha no cenário iluminado pela luz geral. Essa proposta a deixou inquieta e, quando questionou o iluminador, ele a respondeu que se tratava do reflexo de um luminoso das lojas americanas, que possui uma logomarca em intenso vermelho. Esse exemplo nos mostra que existem diversas sensações propostas nos projetos de luz, e elas aparecem de modo bastante contido e relacionado à subjetividade de quem criou determinado projeto, o que não isenta no impacto resultante desse tipo de proposta, uma vez que acaba por inserir camadas sensoriais que não se revelam de forma explícita, mas que são percebidas pelo público.

Essa experiência relatada por Nadia Luciani é interessante por se tratar de um modo de utilizar a cor que parte de uma experiência criativa pessoal do iluminador. Luciani conta ainda que demorou certo tempo para compreender a maneira como Bruel trabalhava e pensava certas questões, uma vez que quando era aprendiz, no início de sua carreira, buscava sempre investigar as técnicas utilizadas, compreendendo-as de modo racionalizado, o que causava certa dificuldade para entender determinadas propostas que fugiam de orientações teórico-técnicas, incluindo-se aí a dificuldade do próprio iluminador em explicar suas escolhas criativas. Com o passar do tempo, já mais experiente e convivendo de maneira mais próxima a Beto Bruel, Luciani assimila esses modos e potências criativas relacionadas à percepção subjetiva, o que demonstra também que, com a prática profissional e/ou a continuidade da formação na área de iluminação, algumas ideias e modos de perceber a cor vão se transformando.

A respeito dessas mudanças, que ocorrem com o passar do tempo, nas experiências de profissionais da iluminação cênica, algumas das entrevistadas descrevem escolhas de uso da cor em trabalhos e momentos passados que, em relação ao modo como pensam e utilizam a cor atualmente em seus projetos, seriam diferentes. A começar pelo próprio relato de Luciani, que, conforme foi ganhando mais experiência na área, conseguiu estabelecer uma relação dialógica entre os conhecimentos teórico-técnicos, dos quais teve contato em sua graduação em comunicação visual, com o modo subjetivo e sensível da criação artística, como o do exemplo de Beto Bruel. No depoimento de Luciani nota-se também uma mudança na perspectiva de seu trabalho docente, que no

início de sua carreira contava com aulas centradas na teoria, fator que se dava em parte pela ausência de recursos materiais para o trabalho prático com iluminação, realidade vivenciada naquele momento na instituição em que trabalhava e, com o avançar de sua trajetória, suas aulas passaram a contemplar momentos de partilhas e experimentações práticas realizadas em laboratórios de pesquisa e projetos de extensão universitária.

Já a iluminadora Fernanda Mattos, comenta brevemente sobre uma mudança de perspectiva acerca do uso da cor, ocorrida durante sua pesquisa de doutorado. Mattos menciona que no processo inicial do doutoramento, com tema voltado para a luz no teatro infantil, estimou que trabalharia com diversas teorias sobre a cor, pensando em conectá-las com a questão lúdica presente no teatro infantil. No entanto, se deu conta que o uso da cor na iluminação, em projetos voltados para o teatro infantil, apareceria de forma mais orgânica nas entrevistas com iluminadores/as cujos trabalhos estavam sendo estudados.

Retomando parte das problemáticas levantadas quanto ao uso de contrastes de temperatura, com a combinação de filtros azuis e âmbar, Brisa Lima e Nadja Naira ressaltam que, no início de suas trajetórias profissionais, tanto pelo acesso que tinham aos materiais necessários para a execução dos projetos, quanto por seus conhecimentos técnicos e experiências práticas, utilizavam com maior frequência a combinação de cores-luzes azuis e âmbar. Ao longo de suas trajetórias, já com maior experiência profissional e conhecimentos plurais acerca das ferramentas técnico-artísticas, referências diversas, dentre outros fatores que influenciaram, de algum modo, seus processos de criação, passaram a experimentar e buscar contrastes e possibilidades outras, além do contraste entre âmbar e azuis.

Brisa Lima descreve o momento em que se deparou, anos depois, com a primeira criação da qual ela tem registro. A iluminadora relata que usou de forma bastante intensa o contraste entre tons de âmbar e azuis, e que, na época de realização desse projeto, sentiu-se incomodada. No entanto, como ainda não possuía outras experiências e nem tinha tido acesso a outros conhecimentos, não seria capaz de explicar o porquê de tal incômodo, reconhecendo, apenas anos depois, que o uso exacerbado do mencionado contraste, de fato, representava problemas para ela. Lima afirma que atualmente, em seus processos criativos, valoriza procedimentos de experimentação de possibilidades para a composição, buscando referências diferentes e que ainda não foram utilizadas por ela em trabalhos anteriores.

Nadja Naira, ao dissertar sobre o que considera serem “facilidades” proporcionadas pelo uso da cor na iluminação, que, de acordo com ela, ocorrem, por

exemplo, quando as cores são utilizadas para o estabelecimento de códigos na cena, ou para informar ao público que o espaço foi modificado; comenta que, no início de sua carreira, era comum que utilizasse dessas possibilidades em suas criações. No entanto, conforme avançava em sua trajetória profissional, Naira relata ter começado a se incomodar com determinadas ferramentas que limitavam sua criação. A partir desse incômodo, a iluminadora foi retirando o uso de filtros de cor de seus projetos e buscando outras possibilidades e ferramentas criativas para estabelecer relações com a narrativa dos espetáculos, sem se prender a códigos já estabelecidos. Nesse período, se aproximou das demais linguagens visuais da cena, trabalhando de modo conjunto com profissionais responsáveis pela cenografia, maquiagem e figurino, por exemplo.

Sobre essa perspectiva, de incômodo com determinadas escolhas e a mudança no modo de conceber o uso da cor no trabalho de Nadja Naira, é importante apresentar o modo como a iluminadora o narrou, para que se possa compreender os caminhos que geraram tais implicações. Em entrevista, Naira apresenta tais questões da seguinte forma:

Eu acho que esse meu incômodo de trabalhar sempre com o mesmo, sempre com o óbvio, sempre com o que todo mundo fazia e era, portanto, uma prática aceitável, que foi me incomodando com relação a cor. E eu fui fazendo o quê: eu fui tirando (as gelatinas). Eu falei ‘e se eu tirar a gelatina e conseguir fazer uma noite sem a gelatina?’ Isso me provocou uma mudança de ângulo, de refletor, de incidência de luz, isso me provocou uma criação de profundidade. Eu fui, então, pedir para os meus colegas criadores de cenografia, volume. Eu fui pedir distância. Eu fui dizer ‘cara, eu preciso de mais espaço entre essa parede e essa porta pra eu entrar com uma luz aqui e pra eu ter a sensação de que tem alguma coisa lá fora’. Aí eu fui descobrir todo um outro mundo da luz, quando eu tirei as gelatinas. Quando eu comecei a tirar um pouco a gelatina, eu comecei a fazer uma combinação entre momentos que tinham gelatina e quando não tinha, eu comecei a usar muito essa coisa de dois refletores no mesmo foco, no mesmo ângulo, um com gelatina e outro sem gelatina, que provocavam sombras diferentes e essa sombra diferente me interessava muito, e isso é cor também. Essa sombra provocada, ela também é colorida de alguma maneira. [...] Então para mim, por exemplo, fica muito difícil fazer uma luz sem cenografia, acho muito complicado. Porque para mim boa parte do desenho de luz está na cenografia, no volume. [...] Eu comecei então a tirar as gelatinas que eram, pra mim, chatas e óbvias, e fui descobrindo gradação dentro dela, fui tendo acesso à outras possibilidades de azuis e fui baixando desse azul 74, para o azul 65, para o azul 63, para o azul 61, para o 202, para o 201, fui baixando esse azul. O azul é realmente muito interessante porque ele esfria a [lâmpada] incandescente, ele vai dando uma sensação de dureza, de frieza e isso me interessava [...] e, ao mesmo tempo, isso foi acontecendo com o âmbar, eu fui descendo do 22 para o 20, fui caindo... (NAIRA, 2022)

Apresentar esse relato nas palavras de Naira traz para o debate proposto nesta pesquisa uma série de detalhes referentes à maneira particular que a artista cria e a reflexão que se estabelece sobre seus processos criativos, passando pelo reconhecimento das transformações que ocorreram ao longo de sua trajetória profissional. Esses detalhes

aparecem de forma subjetiva, nas sensações e emoções que moveram seus modos de criação, apresentando, ao mesmo tempo, uma série de questões técnicas que demonstram o domínio dos recursos utilizados pela iluminadora.

Essas mudanças nos modos como os processos criativos se estabelecem e se transformam encontram-se, muitas vezes, relacionadas de forma direta com as referências tomadas por cada artista. Nesse caso, com a experiência profissional e/ou de formação, o contato com outras manifestações artísticas, culturais ou referências de outras áreas, como o acesso a conhecimentos técnicos e teóricos sobre física, por exemplo, reverberam no modo como o processo de criação acontece. As referências tomadas como estímulos criativos, pelas iluminadoras, partem de diferentes áreas e a forma como são organizadas e utilizadas na prática cênica, aparecem de modos bastante distintos. Com isso, busca-se nos parágrafos seguintes articular as diferentes formas de uso dessas referências apresentadas nos trabalhos e projetos das iluminadoras pesquisadas.

Para Alexandra de Melo da Silva, o uso de referências na sua criação e a escolha por determinadas cores para compor a visualidade de seus projetos, partiram de estudos bibliográficos sobre o audiovisual, que debatem temas relacionados com a questão da cor voltados para a iluminação de tons de pele. A iluminadora destaca a tese de doutorado de Felipe Corrêa Bomfim (2021), cuja pesquisa é voltada a compreender as relações étnicoraciais na construção de visualidades no cinema. Melo da Silva usa essa tese como bibliografia fundamental para sua própria pesquisa, sendo ponto de partida para investigar o modo como pessoas negras são representadas imagetivamente, e a partir daí, se desdobrando na articulação com outras referências, apontadas por Bomfim (2021), a serem utilizadas em seus estudos e atuação profissional.

Alexandra de Melo da Silva utiliza também referências da área da fotografia, como o Movimento RGBBlack©, projeto da agência de design e comunicação AKQA, que estabelece parcerias com profissionais do mercado na busca por superar os aparatos tecnológicos e romper com lógicas racistas do mercado (SILVA, A. 2022a). A iluminadora refere-se também às referências de materiais técnicos e teóricos da área de moda e de maquiagem, e apesar de sinalizar que o acesso a esses conteúdos carece de um maior aprofundamento, Melo da Silva menciona a relevância dos estudos dessas áreas sobre coloração pessoal e subtons de pele para sua pesquisa e prática no campo de iluminação. Com foco direcionado para a questão acerca dos modos de iluminar diferentes tons de pele, as referências apontadas por Melo da Silva, além de demonstrar um diálogo com outros campos e linguagens artísticas relacionadas à produção cênica,

abordam um olhar direcionado sobre os estudos das cores, que é de extrema importância e urgência para a prática de profissionais da iluminação cênica de modo geral e ampliado.

As referências abordadas, para além daquelas de caráter teórico, partem da subjetividade e da percepção de determinados afetos e poéticas que se estabelecem dramaturgicamente na cena, como comentam algumas das iluminadoras. Melo da Silva relata brevemente que, em seu trabalho como iluminadora, busca sempre referenciar, nas narrativas, a escolha das cores que estão sendo trabalhadas e, nesses casos, a cor emerge das sensações presentes nas histórias contadas.

Nessa perspectiva que relaciona, referencialmente, a escolha das cores à narrativa do trabalho a ser iluminado, Nadia Luciani levanta a importância comunicativa da cor, enquanto linguagem cênica. Por compreender o uso das cores nos projetos de luz como elemento de comunicação, pensando sua conexão com a obra cênica em seu todo, desde o processo de escolha dos matizes, até sua execução técnica, Luciani ressalta que, apesar de ser vista como necessária, a relação entre o contexto da cena, o projeto de luz e as cores utilizadas não precisa ser exclusivamente ilustrativa. O que a iluminadora preconiza é a coerência da cor com a obra cênica em seu todo. No entanto, ressalta que a coerência da cor, em sua concepção, não deve ser percebida racionalmente pelo público, ela deve ser usada de forma intencional pela/o profissional que a propõe, mas deve ser percebida de forma sensível pelo público. Para esse trabalho de criação que envolve selecionar e propor determinadas cores nos projetos, Luciani menciona a diversidade de tonalidades de cor existentes e a multiplicidade de possibilidades que se abre para a criação dos projetos de luz, quando essa variedade é aplicada aos recursos e equipamentos utilizados na iluminação cênica.

Acerca da percepção das cores dispostas em cena, Fernanda Mattos apresenta a questão da afetividade das cores e os modos como são percebidas sensorialmente. Além das referências trazidas pelas dramaturgias dos espetáculos que trabalha, a iluminadora fala sobre a forma como observa atentamente os ambientes pelos quais circula, guardando para si referências das cores presentes na natureza e de memórias afetivas de suas vivências enquanto artista amazonense. Nas palavras de Mattos:

Todo indivíduo tem uma percepção do mundo baseada nas suas experiências de vida, e o nosso corpo, ele está cheio de sensores que captam os estímulos através dos cinco sentidos. No nosso trabalho nós estimulamos a visão do público. A gente tende, a partir da nossa própria subjetividade, estimular pela visão lembranças ou sensações afetivas que cada uma daquelas pessoas que está sentada na plateia tem e traz com as suas vivências pessoais, com as suas histórias de vida. As nossas escolhas pessoais acabam influenciando as

vivências que aquelas pessoas estão tendo no espetáculo. As crianças, por exemplo, muitas delas não têm mais o hábito de brincar no quintal, nos jardins, nas florestas, não vão mais a pé, ou de bicicleta, para escola, passando pelas árvores e vivenciando a cor verde. Para mim foi muito natural, até porque eu cresci na Amazônia. [...] Pessoas da minha geração, e de gerações anteriores, [...] [quando crianças] brincavam mais em contato com a natureza. Hoje em dia isso não acontece mais. Então eu gosto de usar o verde, primeiro porque para as pessoas mais velhas, a sensação de estar em contato com a cor verde pode trazer a lembrança do verde enquanto um momento de contato com uma memória que tá guardada. E para as pessoas e crianças que não têm essa lembrança, é sujeito que isso seja estimulado de alguma forma, respeitando, claro, os outros elementos cênicos que estão ali e que também não podem ser deturpados pelo verde, que é uma cor que deve ser usada com muito cuidado e critério. Da mesma forma que o azul. Tem muita gente que não tem contato com o mar, e o azul é uma cor que remete ao azul do mar, à imensidão, à expansão, ao infinito, à infinitude do mar. Mas também é a cor que remete ao céu, e todo mundo olha para o céu. (SOUZA, 2022)

Mattos menciona ter utilizado, em determinada ocasião, referências imagéticas encontradas em gravuras para a criação de luz de um espetáculo infantil no qual uma floresta seria representada cenicamente. Esse formato de referência, que engloba diferentes tipos de imagens, gravuras, pinturas, desenhos e fotografias, também se faz presente nos processos de criação de Brisa Lima, em cujo trabalho as referências são múltiplas, muitas das vezes buscadas e encontradas em outras linguagens artísticas, seja nas artes visuais ou não. Pode-se associar tal aspecto à sua formação multidisciplinar, obtida em espaços formais e não formais, como elemento que contribui para que a iluminadora tenha um olhar ampliado sobre as referências utilizadas em seus processos criação. Lima relatou manter essas referências, coletadas diariamente, organizadas à sua maneira e guardadas em arquivos pessoais. Dessa forma, a iluminadora estrutura um banco de materiais a serem utilizados em seus processos criativos.

De outro modo, Marisa Bentivegna argumenta que não orienta sua criação em metodologias sistematizadas, apesar de utilizar referências externas para suas pesquisas e criações. Nesse sentido, ao comentar sobre seus próprios processos criativos, Bentivegna considera de grande importância a formação do olhar artístico, o consumo e diálogo de outras linguagens, para a construção de repertórios que vão aparecer de forma implícita na criação. O processo criativo, ainda de acordo com a iluminadora, precisa acontecer de forma livre e aberta, sem que as referências, informações e conhecimentos sejam seguidas com rigidez.

Eu não tenho uma metodologia. Talvez eu até tenha, mas eu não tenho um roteiro de método para seguir. Eu tenho processos que ficam muito encroados, que são muito difíceis. Existem projetos em que eu, em uma reunião online, já visualizo tudo. E eu acho ótimo que seja assim, porque é da natureza do processo criativo. Eu acho que se algum dia eu estabelecer um método para

mim, em que eu tenha que começar assim: eu vou recolher referências, depois eu vou organizar e aqui, nesse momento, eu vou escolher as cores, eu vou começar a morrer com relação à minha criatividade. Eu acho que para mim, estou falando bem pessoalmente, o caos que se instaura na minha mente quando eu estou criando, ele é, na verdade, desesperador, angustiante, você acha que nunca vai conseguir chegar, mas é essa sacudida, para mim, quando assenta, começa a organizar, é o momento que eu falo ‘ufa!’. E é o momento que eu começo a entender também o quanto é importante essa coisa da formação do olhar. Você precisa ir ao cinema, você precisa ir em exposição, você precisa estar aberto ao mundo, porque essas coisas, elas ficam de alguma maneira em você, mesmo que você não tenha isso catalogado, elas estão em você. E elas vão ser usadas em algum momento, mesmo que você não perceba que elas estão sendo usadas. Então essa formação eu acho muito importante. Eu não tenho um método, mas eu percebo que algumas coisas, elas vêm... a forma vem primeiro, em outros projetos a cor vem primeiro. (BENTIVEGNA, 2022)

As referências encontradas em outras linguagens são citadas também por Cibele Forjaz que, além de mencionar referências teóricas alinhadas às utilizadas nesta pesquisa, como os estudos sobre as cores de Kandinsky (1990) e Goethe (2013), menciona o uso de obras de artistas plásticos das vanguardas modernas do início do século XX, como referência para se pensar os contrastes de cor. Forjaz cita especificamente as pinturas de Marc Chagall, tomadas como referência para sua pesquisa com lâmpadas de iluminação pública, que resultou no que a iluminadora chama de *blackout* em cor, a ser comentado de forma mais detalhada no próximo capítulo.

Essa série de relatos, destacados das narrativas concedidas pelas iluminadoras, mostra as diversas possibilidades de criação, que podem ser relacionados a fatores como as diferenças entre as trajetórias dessas profissionais, bem como se justificam pela marca dos aspectos subjetivos no desenvolvimento das linguagens artísticas. É interessante grifar como a percepção sobre o uso das cores ocorre, quais aspectos são problematizados, quais pontos de vista se articulam por semelhanças ou contraposições, além da importância que a experiência prática de atuação profissional possui na formação em iluminação cênica, se desdobrando nos modos de perceber e conceber as cores nos processos criativos. O subcapítulo a seguir volta-se mais especificamente para a análise das necessidades técnicas e modos de execução dos projetos de iluminação.

### **Execução de projetos e preceitos técnicos**

De acordo com o que foi exposto, é possível vislumbrar um perfil diverso quanto às possibilidades para a criação de projetos de luz pelos modos como foram delineados os processos criativos das iluminadoras, as formas como percebem o uso das cores em

seus projetos e as referências utilizadas por elas para a criação. A partir dos depoimentos concedidos nas entrevistas, busca-se compreender quais caminhos esse conjunto de referências e reflexões sobre a prática profissional das iluminadoras, são percorridos na execução de seus projetos e suas necessidades técnicas. Por tais aspectos, a análise direciona-se para entender a relação entre teoria, prática e uso de dispositivos técnicos para, em seguida, introduzir as criações e espetáculos apresentados e comentados pelas iluminadoras. Esses trabalhos, trazidos pelas profissionais, serão vistos de modo mais conciso no capítulo III dessa dissertação.

A começar pela análise sobre o alinhamento entre teoria e prática, vistos a partir do que foi pontuado pelas iluminadoras, nota-se que tal alinhamento ocorre de duas maneiras que perpassam suas trajetórias profissionais e de formação de modo contínuo. Esse alinhamento entre teoria e prática, presente nos trabalhos das iluminadoras, refere-se, por um lado à busca por conhecimentos teóricos, que parte das necessidades advindas de projetos e do fazer artístico das profissionais; e, por outro lado, do conjunto de métodos através do qual conhecimentos teóricos adquiridos em espaços formativos e/ou em práticas anteriores, impactam na criação de novos projetos de luz, podendo haver momentos em que essas duas perspectivas se deem de modo somado.

Para a iluminadora Alexandra de Melo da Silva, o alinhamento entre teoria, técnica na criação de luz, não se inicia, *a priori*, em estudos específicos sobre teoria da cor, mas de uma série de questões e inquietações levantadas por ela, por coletivos que debatem temas raciais, e por artistas e pesquisadoras/es negras/os sobre a representação e construção da imagem de pessoas negras nas artes e na comunicação visual. Logo, Melo da Silva parte de estudos sobre a temática racial, vistos por uma perspectiva teórica feminista e por problemáticas debatidas por pesquisadoras/es da área do cinema e da fotografia. Dessa forma, a iluminadora relaciona a teoria questionadora sobre a produção de visualidades nas artes e os aspectos relativos à construção da imagem de pessoas negras nesses espaços, para pensar a cor e seus modos de uso na iluminação cênica, buscando traçar novas possibilidades para a reflexão sobre formas de iluminar tons de pele de pessoas não brancas.

Sobre esse potencial de comunicação por meio da criação de imagens e visualidades que são pensadas e propostas intencionalmente, Nadia Luciani ressalta que para ela é importante que o processo de criação, na área de iluminação cênica, seja visto enquanto projeto. A elaboração desses, por sua vez, carece tanto de aspectos subjetivos, sensoriais, de emoções e afetações, da/do artista que os cria; quanto do domínio de



ferramentas técnicas e conhecimentos teóricos, capazes de auxiliar na proposição estética que visa a comunicação. Nesse sentido, para Luciani, os conhecimentos teóricos adquiridos em seu processo de graduação em comunicação visual auxiliaram e embasaram seu trabalho com iluminação cênica e, tais conhecimentos são descritos por ela como tendo crucial importância para sua trajetória.

Igualmente no que diz respeito à importância dada aos conhecimentos teóricos para seus processos formativos e práticas profissionais, Fernanda Mattos estabelece um diálogo entre sua pesquisa e trajetória acadêmica, com sua prática profissional e formação como aprendiz, marcos de sua trajetória na área de iluminação. Para Mattos, a pesquisa teórica e a prática técnica-artística se entrelaçam e se complementam, sendo, para ela, importante estar atenta às novas atualizações destes dois campos. A respeito desses aspectos, comenta que atualmente tem se dedicado com maior centralidade à pesquisa e à escrita acadêmica, em razão do doutoramento, mas que concilia tal processo com a realização de alguns trabalhos independentes, mantendo essa relação entre teoria e prática sempre ativa.

Essa importância dada ao conhecimento teórico, que aparece sempre em diálogo com a prática profissional, é reiterada por Brisa Lima, para quem é importante buscar conhecimento em diferentes áreas. A esse respeito a iluminadora menciona a física óptica (NEWTON, 2002) como preceito básico para se pensar a cor e seus desdobramentos simbólicos e culturais. Lima destaca outros conhecimentos teóricos que considera relevantes, como os estudos sobre semiótica, o design e a fotografia, áreas que a proporcionam ferramentas para a compreensão de aspectos da cor e da luz que são essenciais para seu trabalho criativo. A iluminadora considera a obra de Israel Pedrosa (1982), bibliografia da presente pesquisa, como obra fundamental para o trabalho com iluminação cênica por esta apresentar os estudos sobre luz e cor de maneira completa, perpassando por diferentes teorias e áreas de conhecimento. De acordo com Lima, no decorrer de sua trajetória profissional, ela identificou lacunas que impactavam seus próprios processos e demandavam conhecimentos capazes de saná-los, fato que a fez buscar saberes diversificados em diferentes contextos.

Essa demanda por conhecimento teórico-técnico, comum a profissionais em início de carreira, também foi pontuada por Cibele Forjaz, ao comentar que apesar de ter ganhado certa notoriedade como iluminadora, após a criação de luz para a peça *Leonce e Lena*, e ter começado a atuar profissionalmente, encontrava-se ainda no início de sua trajetória, e notava certas limitações em sua prática. Esse cenário, na trajetória de Forjaz,

começa a mudar após a realização do curso de iluminação ministrado por Max Keller, onde a iluminadora entrou em contato com conhecimentos teórico-técnicos que eram necessários para seu trabalho e supriam algumas carências.

Por ser uma artista docente, que atua em instituição de ensino superior, a trajetória de Cibele Forjaz é marcada pelo diálogo indissociável entre pesquisa acadêmica e prática artística. Mais especificamente sobre os estudos das cores e o modo como tais estudos são manipulados em sua prática artística, Forjaz menciona o círculo cromático de Goethe (2013), utilizado como referência para a criação de contrastes e produção intencional de efeitos fisiológicos, explorados de forma ampla em sua pesquisa com lâmpadas de iluminação pública. Ainda sobre essa relação entre teoria e prática, Forjaz cita o uso do trabalho de Kandinsky (1990) acerca dos aspectos espirituais e sinestésicos na percepção das cores, como referência para a criação de luz do espetáculo *Mistérios gozosos à moda de ópera*<sup>35</sup>, produzido pelo Teatro Oficina.

Marisa Bentivegna abordou a relação entre teoria e prática de modo orgânico em diferentes momentos da entrevista. A iluminadora teve contato com conhecimentos teóricos sobre as cores desde sua graduação em publicidade, mas tal conhecimento não se limita apenas à essa formação, uma vez que o início de sua carreira, no período entre 1992 e 1993, foi bastante movimentado no quesito formação, ocorrendo principalmente por três meios: a graduação em publicidade, o curso de iluminação do CTP, e sua prática profissional como iluminadora. De modo mais específico, Bentivegna conta que seu conhecimento teórico sobre as cores está situado em bibliografias diversas, nas áreas de física, comunicação, filosofia, psicologia, fisiologia, arte, antroposofia, entre outras abordagens. A iluminadora cita o uso da pesquisa de Farina (2011), Goethe (2013) e Heller (2021) como referências teóricas para sua prática profissional.

A principal questão acerca desse alinhamento, no que se refere às cores, trata-se do modo contínuo e inseparável em que as relações entre teoria e prática acontecem. Foram selecionados e comentados apenas parte dos relatos das iluminadoras sobre esse tópico, no entanto, todas as entrevistadas mencionaram-no, de algum modo, ser este um fator presente em seus processos criativos. Apesar do histórico de formação de profissionais da iluminação estar fortemente relacionado à educação não formal, e ter a oralidade como característica, os estudos teóricos sobre as cores se inserem nesses

---

<sup>35</sup> Espetáculo com direção de Zé Celso e codireção de Cibele Forjaz, apresentado pela primeira vez em 1994 na cidade de São Paulo. Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/15/ilustrada/5.html> (Acesso em: 21/09/2022)

processos de formação, mesmo quando não ocorrem de modo sistematizado, ou orientado por determinada metodologia.

Há uma via de mão dupla em que se estabelece a relação entre teoria da cor e o uso da cor na cena. De um lado, profissionais relatam buscar conhecimentos sobre teoria da cor por reconhecer uma demanda, seja de modo geral ou especificamente para algum projeto; e, de outro lado, os conhecimentos acumulados ao longo de suas trajetórias vão ampliando seu repertório de possibilidades técnicas e criativas. Essa relação dupla ocorre de modo entrelaçado nas práticas das iluminadoras aqui analisadas. Parece haver um ponto em comum nessa articulação, que é o reconhecimento dessas demandas, específicas ou não, para o trabalho na área de iluminação. Partindo daí, a análise direciona-se primeiro a compreender, mais especificamente, as demandas teóricas, apesar de estarem muitas vezes atreladas às demandas técnicas, para a criação de luz, e a partir de tal compreensão, volta-se às demandas por conhecimentos específicos de cunho técnico necessários para a execução dos projetos.

Parte-se, primeiro e portanto, do questionamento sobre a existência de determinados conhecimentos técnicos, que são imprescindíveis para o trabalho na área de iluminação. Esse questionamento foi levado para as entrevistadas com a intenção de identificar, em suas práticas e pensamentos, se há conhecimentos que se fazem mais necessários em suas atuações profissionais e, se sim, quais são estes. O resultado mais comum, nos depoimentos das iluminadoras, refere-se ao fato de que as problemáticas envolvendo a necessidade de se ter determinados conhecimentos técnicos, não estão condicionadas à possibilidade de se recorrer a manuais sobre o assunto. Desse modo, pontua-se que essas demandas não são iguais para todas as profissionais, e a ideia de utilizar manuais como ferramenta técnico-artística, não seria suficiente para atender a todas as demandas insurgentes da prática profissional. Embora reconheça-se que os manuais permanecem relevantes, pela concentração e veiculação de informações importantes para a área de iluminação.

Essa temática findou por aparecer de modo transversal nas entrevistas, sendo observada, principalmente, quando as iluminadoras apresentavam exemplos voltados para a execução de trabalhos já realizados. Assim como o conhecimento teórico era percebido como uma demanda no decorrer das trajetórias profissionais, o conhecimento técnico, de modo bem alinhado ao teórico, também era demandado.

Sobre as ferramentas técnico-artísticas mais difundidas no meio profissional, como as que se referem às estruturas que acompanham ideias como a de luz geral e luz

de efeito, por exemplo, Brisa Lima e Alexandra de Melo da Silva sinalizam a necessidade de buscar outros arranjos para a luz, mesmo que estes ainda se relacionem com as noções já estabelecidas conceitualmente na área de iluminação cênica. Lima ressalta que, além de conhecimentos acerca da estrutura material dos espaços e tecnologias com as quais a iluminação cênica dialoga, é necessário ir além do que está estabelecido, dos padrões usuais dos equipamentos, enfatizando a relevância de experiências que envolvam a experimentação de composições capazes de se distanciar da forma usual como cada equipamento é utilizado, rompendo com códigos referentes à intensidade, angulação de refletores, posicionamento de equipamentos, dentre outros.

Nadja Naira também propõe uma reflexão acerca do uso de equipamentos de luz de formas variadas, fora de um padrão comum de uso, voltando-se para a experimentação como caminho de compreensão de diferentes possibilidades, com potencial para ampliar os modos de se utilizar determinados recursos em seus processos de criação, questionando, inclusive, o uso exclusivo de equipamentos específicos de luz, uma vez que existem diversas outras fontes luminosas que podem ser inseridas na cena.

Alexandra de Melo da Silva comenta sobre os múltiplos recursos tecnológicos que servem para iluminar e estabelecer visualidades de modos diversos, pontuando que, para o uso desses recursos necessita-se apenas de um olhar diferenciado à questão técnica e estética, capaz de romper com estruturas normatizadas e excludentes, como nos casos de manuais de filtros de cor, que instruem o uso de determinados filtros para iluminar tons de pele, seria necessário que houvesse a especificação sobre para quais tons de pele o recurso poderia ser utilizado. Esse tipo de manual acaba por oferecer opções sob uma ótica reduzida, sem questionamentos e sem apresentar maiores informações e possibilidades. A iluminadora ressalta que:

É indispensável que o olhar crítico e analítico e a técnica andem lado a lado, afinal o fim do racismo dentro da iluminação cênica e no mundo não se dará com a criação de técnicas específicas para representação e iluminação adequadas de pessoas negra. Afinal de contas, já existem ferramentas adequadas e técnicas disponíveis. (SILVA, A., 2022a, p. 24)

Sabe-se que, com o avanço tecnológico, houve mudanças significativas nos equipamentos e atualmente existem novas e diversas opções disponíveis, no mercado, que abrem diversas possibilidades para a iluminação cênica. Por esse aspecto, as iluminadoras enfatizam a necessidade de se debruçar sobre esses equipamentos explorando suas potencialidades e buscando utilizá-los não apenas de modo padronizado. Parte desse avanço tecnológico encontra-se na digitalização de refletores e mesas de comando de luz,

que permitiram mudanças nas formas de se iluminar um espetáculo. Tais mudanças possibilitam, por exemplo, que as transições de luz, o acender e o apagar e a redução de potencialidade, sejam gravadas de maneira prévia dispensando a necessidade de operar manualmente a luz no momento em que o espetáculo está acontecendo.

Esse recurso de gravação e temporalização, no entanto, encontra ressalvas entre profissionais da área de iluminação. A esse respeito, Fernanda Mattos relata ter aprendido, durante sua formação, a operar a luz em *submaster*. Essa opção analógica é utilizada, ainda hoje, pela iluminadora que argumenta preferir essa forma de trabalhar, por perceber que a operação de luz ganha certa organicidade, criando conexão entre operador e espetáculo apresentado, assemelhando-se, de acordo com Mattos, ao trabalho de atores e atrizes em cena, uma vez que a iluminadora se encontra no aqui-agora da performance, participando ativamente do espetáculo. Marisa Bentivegna, ao relatar sua experiência com a Cia. Nova Dança 4, também pontua sua preferência por operações manuais, ressaltando fatores análogos aos apresentados por Mattos, referente à participação ativa no espetáculo.

Nadia Luciani discorre sobre as necessidades técnicas, pontuando a relação direta que estas possuem com as intenções da criação, de modo que as ideias propostas por quem cria os projetos de iluminação, intencionalmente e em diálogo com a dramaturgia do espetáculo, em sua completude, vão orientar as decisões técnico-artísticas a serem tomadas para a execução dos projetos. Isso posto, a intenção da proposição de determinados projetos de luz é que orientará as decisões técnicas que serão tomadas. Ao descrever os aspectos centrais para sua criação – tipo de luz, posição, cor e movimento, que envolve intensidade e velocidade – e a relação destes com aspectos de ordem técnica, Luciani esclarece que seu trabalho considera todas essas variáveis,

[...] o tipo de equipamento, a posição do equipamento, do refletor, da fonte luminosa, as cores e o movimento, de acordo com essa coerência do que eu quero como resultado na cena. É um conjunto de decisões. Eu sempre digo que criar a luz é tomar decisões. Você usa esse equipamento em detrimento daquele, você usa essa cor em detrimento daquela, você usa essa posição em detrimento de outra. Você vai tomando decisões, fazendo escolhas. E então a maneira como você vai decidir depende muito dessas tecnologias, do que a gente tem à disposição. Então (depende) se você tem as gelatinas certas ou se você tem que lidar com o que você tem. (LUCIANI, 2022)

A fala de Nadia Luciani ressalta a importância de conhecer recursos luminotécnicos para que se possa escolher e utilizar determinados equipamentos mais conscientemente, pensando na intenção por trás da proposta de luz. A iluminadora não

deixa de ponderar que esse aspecto, que envolve a tomada de decisão na escolha por determinadas ferramentas, exige informações e é preciso conhecer os equipamentos para utilizá-los de modo adequado à criação e, até mesmo, para subverter seus modos de uso. No entanto, destaca que apenas conhecer os recursos não se faz suficiente, uma vez que a escolha por determinados equipamentos é, muitas vezes, limitada por questões de orçamento e disponibilidade de materiais. Essa dificuldade de acesso a recursos e materiais é bastante problemática, no entanto, apesar de limitar as possibilidades de criação, acaba por abrir espaço para que se possa inventar outros meios e ferramentas de criação de luz, fator que na experiência da iluminadora Ivanilde Silva, é visto por outra perspectiva.

O trabalho de Silva, na área de iluminação, volta-se, majoritariamente para a educação teatral, tendo a luz como elemento pedagógico fundamental. Devido às dificuldades de acesso a refletores, filtros de cor e demais equipamentos, fato pontuado por Silva, e já mencionado anteriormente, ela se direciona à investigação de potencialidades técnicas e estéticas de equipamentos artesanais de iluminação, construídos em oficinas com materiais recicláveis e alternativos, chamados por Silva de objetos-luzes. A construção desses objetos como ponto de partida para o ensino de teatro e de iluminação, traz para o centro do processo os preceitos técnicos dos equipamentos que são fontes de luz. Silva chama atenção para os cuidados tomados durante a construção dos elementos, destacando a necessidade de atenção sobre questões relativas à eletricidade, evitando, por exemplo, o uso de materiais que poderiam causar risco de curto circuito ou incêndio.

Todas essas questões, relacionadas ao conhecimento técnico-artístico mencionadas, atravessam os processos criativos das iluminadoras, bem como a execução dos projetos resultantes desses processos. Para além de compreender aspectos técnicos referentes à estrutura dos equipamentos de iluminação convencionais de salas de espetáculos ou adaptados, foram expostos os modos como as iluminadoras elaboram seus projetos de luz. A respeito das necessidades técnicas para a elaboração dos projetos, os depoimentos são atravessados por comentários sobre o uso de *softwares*, a construção de maquetes, mapas feitos à mão, *patch*, roteiros e demais elementos que envolvem a sistematização dos projetos e que são necessários para os processos de montagem, operação e execução da luz. Algumas iluminadoras fizeram considerações mais específicas sobre a elaboração desses projetos, descrevendo, por exemplo, as estruturas

utilizadas. A maior parte delas relatou fazer uso de ferramentas digitais, embora ainda façam esboços, rascunhos e pequenos mapas à mão.

Os procedimentos e padrões estipulados para a elaboração de projetos de iluminação parecem variar bastante de acordo com o tipo de vínculo que as profissionais possuem com o trabalho cênico a ser desenvolvido, podendo ser elaborados de forma mais completa, de maneira que conste nos projetos mais informações a respeito de sua execução, com o objetivo de que outras pessoas possam dar seguimento à montagem e operação da luz criada, ou de forma simplificada, quando as profissionais acompanham o trabalho continuamente, em geral quando se trata de montagens de espetáculos de teatro de grupo aos quais as iluminadoras integram, muitas vezes trabalhando como criadoras e executoras dos projetos.

Considerando todas as questões que concernem a relação entre conhecimentos teórico-técnicos e o modo como estes repercutem na prática artística, estabelecendo-se em um diálogo contínuo, os trabalhos comentados pelas iluminadoras nas entrevistas serão apresentados nos parágrafos seguintes de modo introdutório, sendo identificados pelo nome, a linguagem e campo nos quais se desenvolveram, o contexto de apresentação e as possíveis necessidades estruturais e conceituais da etapa de execução.

Ressalta-se que os trabalhos apresentados foram escolhidos de modo pessoal e particular por cada iluminadora, e são projetos já finalizados ou já executados em algum momento passado e que continuam a ser apresentados. Deixou-se em aberto a quantidade de trabalhos a ser expostos, uma vez que se considerou que o mais importante, de acordo com o que se propõe como objetivo desta pesquisa, seria analisar o uso da cor nos processos criativos das iluminadoras, de modo que algumas trouxeram recortes de aspectos específicos sobre determinadas escolhas criativas de diferentes espetáculos. No entanto, foi necessário fazer uma seleção dos trabalhos a serem analisados nesta dissertação, bem como dos materiais concedidos pelas iluminadoras, considerando que não foram todas as entrevistadas que disponibilizaram registros e demais materiais técnico-artísticos referentes aos trabalhos apresentados.

Ao todo, foram selecionados quatorze trabalhos para a análise, sendo estes os espetáculos teatrais *Sem palavras*, *Vida e Projeto Brasil*, de Nadja Naira; *Como nascem as oliveiras*, de Brisa Lima; *Otelo, as faces do ciúme*, *Anti-Nelson Rodrigues* e *Verdadeiro assassinato*, de Nadia Luciani; *Felizes para sempre* e *Ananse e o baú de histórias*, de Fernanda Mattos, *Bacantes*, de Cibele Forjaz; e *Preta-à-Porter*, de Alexandra de Melo da Silva; os espetáculos de dança *O beijo* e *Influência*, de Marisa

Bentivegna; e a oficina *Experiência Luz*, de Ivanilde Silva. Alguns desses trabalhos já foram mencionados de forma breve nas seções anteriores associados aos questionamentos levantados acerca da percepção e uso da cor nos processos criativos das iluminadoras. No entanto, são retomados aqui de forma introdutória para que possam ser melhor analisados e debatidos no capítulo III.

A começar pelos trabalhos apresentados por Nadja Naira, o espetáculo *Vida*<sup>36</sup> será abordado de forma breve, visando investigar um aspecto específico referente à proposição de um quadro de luz que utiliza de códigos já conhecidos e que foram propostos pela iluminadora de modo intencional. Trata-se de uma cena que conta com uma contraluz azul violetada, dois globos de espelhos e o uso de fumaça, códigos comuns utilizados em shows musicais. O espetáculo *Projeto Brasil*<sup>37</sup> foi apresentado de forma mais detalhada por Naira, obtendo-se mais dados para a análise realizada nessa pesquisa. Trata-se de um espetáculo em que os aspectos levantados se referem à opção pelo não uso de cores, tanto na luz, que contava apenas com filtros corretivos, quanto na cenografia e figurino, que eram compostos apenas na cor preta. Já o espetáculo *Sem Palavras*<sup>38</sup>, foi apresentado de forma sucinta pela iluminadora, apenas para apontar o uso da cor rosa em determinado contexto, uma vez que esteticamente, a maior parte das escolhas cromáticas eram neutras.

O espetáculo *Como nascem as oliveiras*<sup>39</sup>, cuja luz é assinada por Brisa Lima, foi apresentado como parte do repertório da Cia. Teatro de Afeto, da qual a iluminadora faz parte. Trata-se de um espetáculo em que a montagem ocorreu devido ao recebimento de uma premiação, cuja proposta consistia em que o grupo selecionado pelo edital montasse um espetáculo autoral escrito por outra/o artista, também participante do mesmo concurso. Esse fator fez com que a Cia. precisasse se distanciar, de certa forma, de suas metodologias, estreitamente relacionadas ao teatro documental. Por essa razão, Lima

---

<sup>36</sup> Espetáculo teatral criado pela Cia. Brasileira, de Curitiba. *Vida* parte de um mergulho das/dos artistas do coletivo na obra de Paulo Leminski. Estreado em 2010, o espetáculo apresentou texto inédito escrito por Marcio Abreu, dramaturgia de Giovana Soar e Nadja Naira e colaboração dos atores Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini. Mais informações em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/vida/> (Acesso em: 18/09/2022).

<sup>37</sup> Espetáculo da Cia. Brasileira que estreou em 2015, com dramaturgia criada por Giovana Soar, Marcio Abreu, Nadja Naira e Rodrigo Bolzan. *Projeto Brasil* consistiu em um trabalho de pesquisa, criação e produção de um espetáculo inédito, que tematizou questões acerca da história recente do Brasil. Mais informações em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/projeto-brasil/> (Acesso em: 19/09/2022).

<sup>38</sup> Espetáculo com dramaturgia de Marcio Abreu e Nadja Naira, criado pela Cia. Brasileira, com processo iniciado em 2021. *Sem Palavras* é livremente inspirado no livro *Un appartement sur Uranus* de Paul Preciado, e nos escritos de Eliane Brum. Mais informações em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/sem-palavras/> (Acesso em: 19/09/2022).

<sup>39</sup> Espetáculo produzido pela Cia. Teatro de Afeto, do Rio de Janeiro, *Como nascem as oliveiras* teve seu projeto contemplado pelo Edital SESI Novos Talentos do Teatro e estreou pela em 2019.



menciona a dificuldade que o grupo enfrentou para lidar com um tema distante da realidade vivenciada por seus integrantes. Nesse caso específico, a peça tematizava a vida de pessoas refugiadas da Palestina em razão da guerra. Lima alega que, para ela, mesmo com o intenso trabalho de pesquisa realizado pelo grupo, o distanciamento do tema fez com que algumas escolhas técnicas e estéticas acabassem por reforçar determinadas visões sobre a situação de pessoas refugiadas. Algo que ela não gostaria de ter reforçado. Mais especificamente sobre a proposta de luz, Lima conta que a imagem da própria oliveira, suas cores e características, serviu como base para a criação do projeto de iluminação.

Os três espetáculos apresentados por Nadia Luciani, *Otelo, as faces do ciúme*<sup>40</sup>, *Anti-Nelson Rodrigues*<sup>41</sup> e *Verdadeiro assassinato*, foram debatidos de modo intercalado no decorrer da entrevista, tendo seus aspectos comparados e ressaltados durante a própria narrativa da iluminadora. Os principais aspectos que serão abordados na análise encontram-se em *Otelo, as faces do ciúme*, pelo uso de cores em tons “sujos”, devido a dramaticidade e o peso atribuído ao texto, em *Anti-Nelson Rodrigues*, pelo uso das cores associadas de modo simbólico às relações estabelecidas entre as personagens, e em *Verdadeiro assassinato*, pela divisão dos quadros do espetáculo, bem demarcados por cores que propunham uma camada narrativa somada à dramaturgia. Cada espetáculo apresentado por Luciani foi criado de acordo com as considerações técnicas, estéticas, teóricas e subjetivas, levantadas por ela e já mencionadas anteriormente. Mesmo que todos os trabalhos apresentem de forma clara a coerência existente entre a criação de luz e as demais linguagens cênicas, cada projeto apresentado por Luciani tem seu próprio ponto de partida que resultou nas escolhas estéticas tidas nos processos criativos quanto ao uso da cor.

Em *Ananse e o baú de histórias*<sup>42</sup>, espetáculo infantil de teatro de sombras com dramaturgia baseada em um conto africano de mesmo nome, apresentado por Fernanda Mattos, será tomado para a análise o uso de refletores alternativos, montados pela iluminadora especificamente para esse espetáculo e os recursos desses materiais

---

<sup>40</sup> Espetáculo de comemoração dos cinquenta anos de carreira de Danilo Avallada, produzido no âmbito de sua companhia. Em 2009, na cidade de Curitiba.

<sup>41</sup> Espetáculo dirigido por Edson Bueno, texto de Nelson Rodrigues, cenografia de Gelson Amaral, realizado no ano de 2001 em Curitiba.

<sup>42</sup> Espetáculo infantil de teatro de sombras, criado pelo grupo Sombreiro Andante, composto por estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ, tendo o professor Dr. Gilson Mota como coordenador do processo criativo.

alternativos para o trabalho com cor. No espetáculo infantil *Felizes para sempre*<sup>43</sup> serão tomadas para análise a forma como Mattos elaborou seu projeto de luz utilizando muitas cores, obtidas por meio de filtros de tonalidades distintas, para representar três espaços diferentes: a floresta encantada, o limbo e a morte. Apesar de se tratar de um espetáculo infantil, ressalta-se que a dramaturgia de *Felizes para sempre* foi construída a partir de um denso texto de Jean-Paul Sartre chamado *Os dados estão lançados* (1992).

Cibele Forjaz também apresentou seus trabalhos como iluminadora em espetáculos teatrais no decorrer da entrevista de modo intercalado. Apesar de terem sido mencionados sinteticamente diversos aspectos de diferentes espetáculos e projetos de iluminação, optou-se por centralizar a análise no espetáculo *Bacantes*<sup>44</sup>, realizado junto ao Teatro Oficina. Essa escolha se deu pelo fato de que foi durante o processo criativo de *Bacantes* que a pesquisa acerca das cores, do *blackout* em cor e das fontes de iluminação pública, feitos por Forjaz, foram desenvolvidas. Como material de apoio para essa análise, será utilizado parte do relatório de iniciação científica intitulado *Uso de equipamentos luminosos não teatrais na iluminação cênica contemporânea* (TURBIANI, 2012), indicado por Forjaz durante a entrevista.

O espetáculo *Preta-à-Porter* foi apresentado de forma exclusiva e centralizada na entrevista concedida por Alexandra de Melo da Silva. O mesmo espetáculo conta com a análise do trabalho de conclusão de curso da iluminadora (SILVA, A., 2022a) que nos serve como importante material de apoio. Destaca-se que Melo da Silva teve seu primeiro contato com este espetáculo ainda como espectadora, uma vez que este era realizado pelo coletivo NEGA antes de seu ingresso no grupo, que ocorreu quando a iluminadora já cursava graduação em teatro na UDESC. O espetáculo aborda narrativas e conflitos vivenciados pela população negra, elaborados a partir de histórias pessoais de artistas que compõem ou já compuseram o coletivo.

A iluminadora Marisa Bentivegna, apesar de ter mencionado diversas situações vivenciadas em outros trabalhos com teatro, dança e shows, voltou o foco de sua apresentação para o espetáculo *Influência*<sup>45</sup>, da Cia. Nova Dança 4. Trata-se de um

---

<sup>43</sup> Espetáculo infantil de Aline Cruz, realizado por Due Art e Saideira Produções em 2020 no Rio de Janeiro.

<sup>44</sup> Espetáculo produzido pelo Teatro Oficina, de São Paulo, apresentado pela primeira vez em 1995 no Teatro Grego de Ribeirão Preto, estreando no edifício do grupo no ano seguinte. *Bacantes* foi encenado em diversos espaços e cidades do Brasil e do mundo. Sua dramaturgia parte de um texto de Eurípedes adaptado por Zé Celso, Catherine Hirsch, Denise Assunção e Marcelo Drummond. Mais informações em: <https://teatrofocina.com/pecas/bacantes/> (Acesso em 18/09/2022).

<sup>45</sup> Espetáculo de dança inspirado na obra *Um corpo que cai* de Alfred Hitchcock, criado e produzido pela Cia. Nova Dança 4, de São Paulo.

espetáculo que propõe um jogo de improviso em tempo real entre a iluminadora, o grupo de intérpretes bailarinas/os e o grupo de músicos e musicistas. De acordo com Bentivegna, a criação do espetáculo teve como ponto de partida estudos realizados pelo grupo sobre o ato de cair, tema que fez com que tomassem como referência o filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock (1958). A intenção por trás do uso das cores nesse espetáculo tomava como inspiração a estética dos filmes *noir* e os tons de cinza presentes na reprodução cinematográfica em preto e branco. Além desse espetáculo, será analisado também o espetáculo *O beijo*<sup>46</sup>, adaptação para a dança da peça teatral *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues (2021) realizado também pela Cia. Nova Dança 4, e que foi apresentado de forma breve por Bentivegna. A iluminadora menciona que, para esse espetáculo, foram elaboradas atmosferas luminosas com o estabelecimento de códigos de cor que auxiliavam na composição da narrativa, uma vez que não havia texto falado.

Por último, volta-se para a análise de alguns aspectos a respeito do trabalho apresentado por Ivanilde Silva. Trata-se de um trabalho arte-pedagógico, em que foram oferecidas oficinas de iluminação cênica nomeadas de *Experiência Luz*<sup>47</sup>. Essas oficinas foram financiadas por um prêmio de experimentação e divulgação artística concedido à iluminadora. Foram oferecidas oficinas para jovens e adultos residentes em periferias de Belém e, nessa ocasião, o trabalho partiu da construção artesanal dos objetos-luzes para, após a construção desses elementos, serem trabalhadas narrativas regionais com histórias de assombração. O trabalho buscava retomar aspectos da cultura oral em propostas que visavam o compartilhamento de contações de histórias elaboradas esteticamente, utilizando dos materiais construídos na oficina para estabelecer atmosferas luminosas que instauravam um jogo com as narrativas. Será visto com maior ênfase o uso de uma lâmpada de luz negra<sup>48</sup> e os contrastes de cor estabelecidos entre a luminosidade desta fonte e as cores-pigmentos dispostas em maquiagens e elementos cênicos.

Os espetáculos selecionados e introduzidos nos parágrafos anteriores serão abordados de modo mais detalhado no próximo capítulo dessa dissertação, destinado à análise dos aspectos sensoriais evidenciados pelo uso das cores nos trabalhos apresentados pelas iluminadoras.

---

<sup>46</sup> Espetáculo de dança da Cia. Nova Dança 4. Em 2018 recebeu duas indicações ao prêmio APCA nas categorias melhor bailarino e melhor espetáculo de dança. Mais informações em: <https://novadanca4.wordpress.com/o-beijo/> (Acesso em: 19/09/2022).

<sup>47</sup> Oficinas arte-educativas de iluminação desenvolvidas por Ivanilde Silva em 2021. Para mais informações, consultar artigo '*Experiência luz*': relato de uma vivência da iluminação cênica em conexão com histórias de assombração (SILVA, 2021).

<sup>48</sup> Lâmpada que emite luz ultravioleta por ondas de longo comprimento e baixa luz visível.

### **CAPÍTULO III - COR E SENSORIALIDADE NA CENA BRASILEIRA**

Esse capítulo contém a análise dos trabalhos relatados pelas iluminadoras durante as entrevistas. Serão utilizados parte dos materiais cedidos como registros fotográficos, rascunhos, e mapas técnicos. O objetivo é alinhar nessa etapa da pesquisa, parte dos modos de execução dos projetos às estratégias técnico-criativas utilizadas por cada profissional com a noção de percepção sensorial.

A partir dos processos criativos que resultaram na execução dos projetos apresentados, será realizada uma análise sobre como a noção de sensorialidade pode ser compreendida como elemento intrínseco ao uso das cores na cena. Se faz necessário pontuar que, para esta pesquisa, a cor na cena é vista de modo ampliado, ou seja, busca-se analisar não só as cores presentes na luz, mas também, a interação entre cores-luzes e cores-pigmentos.

De acordo com os depoimentos sobre os procedimentos realizados, procura-se abordar os lugares ocupados por cada profissional e qual o espaço para a liberdade criativa que cada uma possui. Esse ponto é relevante para a pesquisa por se considerar que tais aspectos são fundamentais para que se compreenda como profissionais da área de iluminação podem contribuir com a produção de sentidos nos espetáculos cênicos, musicais e demais experiências artísticas a partir de escolhas técnicas, estéticas e simbólicas feitas por elas.

O subcapítulo inicial será dedicado ao levantamento e análise de aspectos presentes nos trabalhos apresentados relacionados à interação entre cor-luz e cor-pigmento, partindo primeiro dos próprios depoimentos das iluminadoras sobre suas percepções a respeito de seus processos de criação e expressão sensorial para, em seguida, analisar quais escolhas foram feitas para que fossem obtidos determinados resultados pensando a relação entre a luz o espaço cênico.

Em um segundo momento, volta-se a análise para a identificação das características sensoriais dos trabalhos apresentados, visando compreender tais características, tanto pelos materiais cedidos, quanto pelos comentários das iluminadoras sobre seus processos criativos voltados para a forma como foi elaborada a produção de sentidos na criação de seus projetos, considerando as referências utilizadas e as decisões técnicas tomadas.

Essas análises servem para embasar o último subcapítulo que trata da relação entre visualidade e sensorialidade, considerando tanto a atuação profissional no decorrer da

trajetória de cada iluminadora, quanto os modos de execução prática dos trabalhos. Para isso, procura-se levantar pontos de articulação entre esses dois conceitos para propor uma reflexão acerca de como a sensorialidade atravessa os processos de criação em iluminação cênica, estabelecendo-se para além do conceito de visualidade.

### **Cor-luz e cor-pigmento**

Para facilitar a compreensão do debate que se propõe acerca dos trabalhos apresentados pelas iluminadoras, a estrutura desse subcapítulo mantém a ordem dos trabalhos apresentada no terceiro subcapítulo do capítulo II, passando primeiro pelos espetáculos teatrais, com projetos criados pelas iluminadoras Nadja Naira, Brisa Lima, Nadia Luciani, Fernanda Mattos, Cibele Forjaz e Alexandra de Melo da Silva, respectivamente, depois, os dois espetáculos de dança apresentados por Marisa Bentivegna, finalizando com o projeto de arte-educação de Ivanilde Silva.

Sobre seus modos de criação e execução dos projetos, pensados de modo mais direcionado para a proposição do uso de cores, Nadja Naira comenta que para seus processos criativos, a primeira sensação, experienciada por ela ao se deparar com o processo, é de grande importância para o que se sucede nos projetos. Ressalta que a primeira escuta e percepção do espaço impactam nas características do projeto de iluminação que vai sendo desenvolvido por ela. Naira faz uma analogia e diz que a luz é sua ferramenta de trabalho, da mesma forma que o pincel é a ferramenta para artistas da pintura, a luz é sua ferramenta para trabalhar a cena. A iluminadora menciona seu processo de descolorização da luz no qual foi, aos poucos, retirando os filtros de cor de suas criações e passando a utilizar a cor-luz de modo pontual e objetivo.

Nadja Naira relata perceber suas criações de luz como fortemente caracterizadas por dois aspectos: o movimento e o contraste, pelos quais busca trabalhar com foco na proposição de imagens. Mesmo que Naira aponte seu processo de descolorização de luz, decorrente de processos em que passou a se dedicar à reflexão acerca das possibilidades de estabelecer códigos fora daquilo que ela denomina como padrões facilitadores, a iluminadora relata que este seu modo objetivo de trabalho com as cores, em sua percepção, acaba por valorizar o uso de cor-luz justamente por não banaliza-lo. Naira afirma, de modo bastante conciso, sua motivação em propor novas possibilidades, em fugir da sua zona de conforto em suas criações de luz, se autoprovocando constantemente e menciona, também, o quão importante considera questões relativas à experiência, no

sentido de que estar no teatro assistindo e vivenciando presencialmente um espetáculo é diferente de assistir sua reprodução em um outro contexto. Dessa forma, pontua que a experiência de quem vivencia um espetáculo e sua proposição de luz presencialmente, no momento em que a ação cênica ocorre, a percebe com maiores possibilidades de assimilação sensorial.

Sobre as interações entre cor-luz e cor-pigmento nos projetos apresentados por Naira, no caso do espetáculo *Sem Palavras* a cor-pigmento rosa (Figura 7), presente no cabelo e no sapato de uma das atrizes, acaba por orientar a escolha pela cor-luz a ser utilizada no projeto. Nesse caso, a iluminadora relata ter percebido no início desse processo criativo que o espetáculo demandava o uso de cor, mas nesse primeiro momento, ela ainda não sabia como esse uso aconteceria e nem qual, ou quais, cores seriam utilizadas. Sobre essa questão, aponta que ficou refletindo sobre a necessidade, e vontade, que possuía em preencher o espaço cênico de cor. Enfatiza que:

Não é que eu preciso iluminar uma coisa com uma cor, eu preciso encher o espaço de cor, eu preciso de muita cor! É como se eu mergulhasse tudo nessa cor. E aí essa cor que apareceu, que é o rosa, veio trazido por um elemento da cena, veio por causa de um cabelo, por causa de uma das performances. Ela (a cor) veio com um cabelo colorido e com um sapato na mesma cor do cabelo. E quando essa cor entrou no espaço, eles já ensaiavam com cor, roupas coloridas e tal, mas quando essa cor entrou no espaço eu pensei: ‘Opa! Essa cor me interessa!’ (NAIRA, 2022)

Nessa situação, vivenciada por Nadja Naira no processo criativo do espetáculo *Sem palavras*, o impacto da sensação inicial é evidenciado. A iluminadora relata ter percebido a necessidade do uso de cor já no início do processo e é interessante pensar como essa primeira sensação se desdobrou até a elaboração e execução do projeto. A escolha feita por Naira partiu de uma cor-pigmento já utilizada na cena e que, somando-se a sua percepção, subjetiva e criativa, de que o espaço careceria de ser inteiro preenchido com cor-luz, resultou em uma cena/imagem em que se trabalhou com cor-luz sobre cor-pigmento de mesma tonalidade. Ao colorir a espacialidade, a iluminadora estabelece, também, uma atmosfera sensorial, pintando o espaço e os elementos dispostos em cena com a cor-luz rosa.

Figura 7- Espetáculo *Sem Palavras*: cena com uso de cor-luz rosa.  
Cia. Brasileira, foto de Nana Moraes.

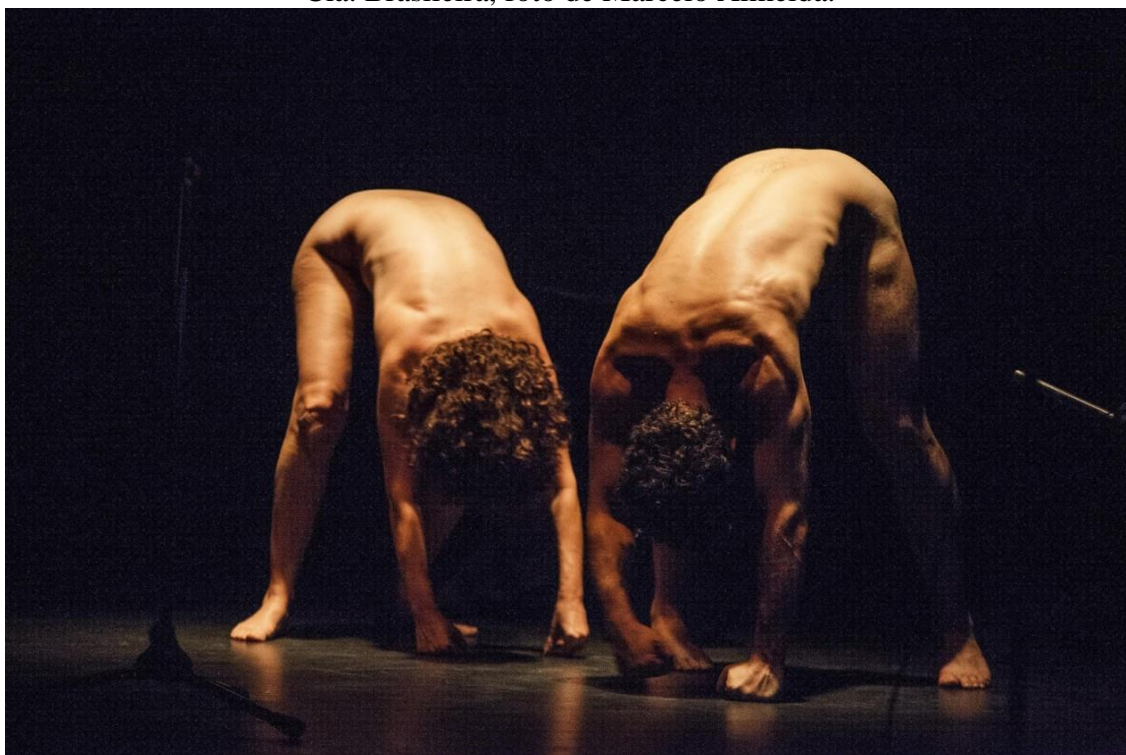


Fonte: (MIRANDA, 2022).

Acerca dessa relação de interação entre iluminação, espaço e elementos cênicos, no espetáculo *Projeto Brasil*, cuja luz também é de autoria de Nadja Naira, a iluminadora narra que todos os elementos cênicos foram elaborados na cor preta, de modo que objetos, cenários e figurinos, eram tingidos de preto. Nesse contexto, a iluminadora atuou na criação de luz optando por utilizar apenas filtros corretivos de temperatura, trabalhando com lâmpadas incandescentes equipadas com filtro corretivo para tornar a luz mais fria, reduzindo a característica amarelada desse tipo de lâmpada.

As variações de temperatura de cor nesse espetáculo foram construídas de maneira sutil. Naira conta que como utilizou filtros para tornar a luz incandescente mais fria, quando propunha um maior número de refletores acesos a uma potência mais alta, tornava a cena fria, mas quando esse número e potência eram reduzidos, mesmo com os filtros corretivos, a luz ganhava temperatura de cor quente (Figura 8). No que concerne a relação entre luz e pigmento, a iluminadora destaca que como todos os elementos presentes em cena eram de cor preta, a variação de cor ressaltada encontrava-se nos tons de pele das atrizes e atores em cena, o que realçava as características relativas à temperatura de cor propostas na luz.

Figura 8 – Espetáculo *Projeto Brasil*: cena com temperatura de luz quente. Cia. Brasileira, foto de Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadja Naira.

A iluminadora Brisa Lima também relata perceber seu processo criativo de forma imagética, de modo que essas imagens aparecem no início de sua criação e são esboçados manualmente pela iluminadora durante suas pesquisas para a elaboração dos projetos de luz. Esses primeiros esboços, rascunhados em papel, vão sendo trabalhados ao longo de seus processos, expandindo-se para formas mais elaboradas de delinear a criação, em que Lima elabora maquetes em 3D (três dimensões), mapas técnicos elaborados em *softwares*, entre outros documentos que compõem a sistematização de suas criações.

Brisa Lima conta que busca sempre se reinventar na criação, realizando pesquisas específicas para cada projeto para as quais utiliza de suas referências organizadas em arquivos pessoais. Essas referências são, muitas vezes, imagens guardadas em contextos anteriores aos processos de elaboração dos projetos de luz, e auxiliam a iluminadora em seu trabalho de criação. Além de imagens, Lima utiliza referências musicais, audiovisuais e textuais, de variados gêneros e fontes. Sobre esse aspecto, afirma:

Eu sempre salvo coisas que me chamaram a atenção. Desde referências estéticas a coisas técnicas, práticas. Tal pessoa resolveu tal situação dessa forma, aí eu salvo essa coisa, eu guardo nas minhas pastinhas de referência. [...] Eu me permito, sempre no começo do trabalho, sonhar mesmo, sonhar acordada, ficar vendo que imagem surge na minha cabeça. Não que essa imagem vá ser a imagem final. [...] O ser humano pensa em imagem, não pensa



letrinha. Até porque letra também é imagem, mas não pensa em letrinhas. O pensamento não é um texto corrido, ele é uma figura. Eu não tenho muito controle sobre isso, acaba que essas imagens vêm surgindo. Esse é o primeiro esboço, [...] depois dessa minha primeira impressão, eu converso com o contratante sobre a proposta dele, o que que ele enxerga daquilo e explico as minhas impressões sobre a coisa, e daí eu começo a pesquisar especificamente. Aí eu começo a pesquisar coisas que têm relação com aquele assunto, e aí o assunto tem várias coisas, né!? Tem o tempo, tem as personagens, enfim, isso pensando numa estrutura de romance. Tem um narrador dessa história. A partir desses elementos eu vou fazendo a pesquisa. Junto a esse material, geralmente, eu faço umas pranchas de referência e apresento para o contratante. (LIMA, 2022)

Além dessas características, subjetivas e intuitivas presentes no processo de criação de Brisa Lima, esta ressalta que para elaborar as ideias que compõem suas criações, toma como base seus conhecimentos teóricos acerca das interações físico-químicas entre cor-luz e cor-pigmento, destacando que tais conhecimentos são necessários para que ela possa estabelecer diálogos com as demais linguagens da cena. Em relação à essa afirmação, retoma-se o que é indiciado nessa pesquisa acerca da importância dos conhecimentos teóricos sobre as cores para os processos criativos em iluminação cênica. No caso de Brisa Lima, especificamente, a própria iluminadora indica a teoria das cores da física óptica (NEWTON, 2002) e a obra de Israel Pedrosa (1982) como referências.

Outro aspecto importante pontuado por Lima sobre o modo como percebe e concebe seus projetos, trata da relação próxima que ela estabelece com profissionais responsáveis pela visualidade cênica, principalmente, da cenografia. Lima conta que para propor seus projetos de iluminação, é importante que haja primeiro, projetos de espacialidade cênica e cenografia. Dessa forma, parte de suas propostas de luz serão elaboradas e executadas para contribuir e dialogar com esses projetos. Quanto a espacialidade, Lima menciona que para além dos aspectos cenográficos, outros elementos também influenciam seus processos criativos, como os materiais e cores dos figurinos, os contrastes e cores das maquiagens, os tons de pele presentes em cena, dentre outros.

Sobre o espetáculo *Como nascem as oliveiras*, a iluminadora menciona que a escolha por trazer esse trabalho para o debate se justifica nas problemáticas identificadas por ela em momento posterior às apresentações do mesmo. Dessa forma, Lima relata que fatores como a intensidade, o contraste e a temperatura de cor utilizadas em determinadas cenas fez com que a peça fosse percebida de modo dramático e triste, elementos questionados por ela (Figura 9). Sobre a escolha das cores, o uso do verde se deu pela referência da própria oliveira (Figura 10), que dá nome a peça.

Figura 9 – Espetáculo *Como nascem as oliveiras*. Cia. Teatro de Afeto, foto de Marcelle Tauchen.



Fonte: Via Instagram - @teatrodefeto

Figura 10 – *Como nascem as oliveiras*: cena com o uso de cor-luz verde. Cia. Teatro de Afeto, foto de Marcelle Tauchen.



Fonte: Via Instagram - @teatrodefeto.

A iluminadora Nadia Luciani traz para a reflexão o fato de que em seus projetos, o uso da cor é tido como elemento importante e que se faz presente na maioria de suas criações, relatando que são raros os trabalhos em que ela não utiliza cor-luz ou algum tipo de filtro corretivo. Para Luciani, a escolha das cores ocorre de modo diretamente relacionado ao contexto dramaturgico dos espetáculos cênicos, sendo a cor um elemento que dialoga, complementa e sugere sensações que se fazem presentes em cena.

Luciani destaca que para sua criação, existem quatro aspectos principais aos quais se atenta, sendo estes: o tipo de equipamento luminoso utilizado, a posição que esse equipamento é colocado, o movimento da luz e as cores-luzes a serem propostas. A iluminadora demonstra ter grande preocupação técnica em seus projetos, dedicando-se à um trabalho minucioso de escolhas relativas aos quatro aspectos elencados por ela como centrais para a criação.

Aspectos relativos à comunicação e aos modos de percepção da cor, também são apresentados como elementos de importância para Luciani, de modo que, tanto questões relacionadas a interação físico-química das cores, quanto aspectos culturais e psicológicos, associados aos modos como a cena é vista e interpretada, são fatores postos para a reflexão em seus processos criativos. A iluminadora chama atenção para a complexidade de se pensar os aspectos psicológicos e culturais relacionados à sensação causados por determinadas cores, uma vez que entende haver certa dificuldade em definir com concretude os signos relacionados a cada cor, já que o modo como as cores são percebidas ocorre de maneira subjetiva.

Esses apontamentos de Nadia Luciani se assimilam aos questionamentos levantados nessa pesquisa acerca da percepção das cores relativas aos diferentes modos e contextos em que essa percepção ocorre (PEDROSA, 1982). A iluminadora discorre sobre a escolha da cor da seguinte forma:

É uma grande preocupação. Por mais que eu esteja trabalhando em condições precárias, em que eu tenho que trabalhar com as gelatinas que estão disponíveis, a escolha dessas gelatinas que estão disponíveis, das cores que eu disponho é sempre muito criteriosa, sempre muito cuidadosa. Eu sempre me preocupo muito com a psicologia das cores, com o efeito da cor luz em cima da cor pigmento, em como o que está em cena vai reagir à essa cor. Então eu posso usar essa cor ou não? Com o aspecto psicológico da cor, de que forma essa cor vai interagir com a atuação de quem está em cena e na atuação de quem está observando, inclusive, esse é um dos pontos que ficou em aberto na minha pesquisa (de doutorado), que é sobre o elo entre a cena e a plateia, entre a cena e o público e, no finalzinho, eu falo que eu em nenhum momento cogitei a influência que a cor tem sobre o público. É algo ainda a ser investigado, mas que não dava no escopo da tese. Mas para mim, a cor é um dos aspectos mais importantes da luz. [...] Certamente, para mim, esses elementos [a cor e o

movimento] são os mais importantes. Então a cor e o movimento, a maneira como a luz acende e apaga, o momento em que a luz acende e apaga são, para mim, os dois aspectos mais subjetivos da luz, ou seja, os aspectos que mais influenciam a percepção de quem está assistindo. A cor tem um aspecto muito importante para mim [...] e eu uso muita cor. Foram poucos os espetáculos na minha vida que eu não usei cor e é muito comum que nas luzes que eu crio todos os refletores tenham um filtro, nem que seja só um filtro corretivo, mas eu sempre altero um pouquinho, jogo um pouquinho aqui, ficou um pouquinho mais quente aqui, fica um pouquinho mais frio. Já tiveram peças minhas que eu fiz só com corretivo, mas era um corretivo mais amarelado, um corretivo mais azulado, um corretivo mais violentado... então essas pequenas nuances de cor são muito importantes pra mim. (LUCIANI, 2022)

Luciani cita alguns exemplos a respeito da relação entre a iluminação e as demais linguagens visuais da cena, principalmente a criação de figurino e de cenografia. Relata que essa relação é, geralmente, próxima, mas que se altera de acordo com os modos como o processo criativo se estabelece, da forma como os projetos são estruturados e montados e do espaço ocupado pela iluminação em cada projeto. Considerando essas variantes, a relação com as demais linguagens, nos casos em que a iluminação se faz presente desde os primeiros ensaios, é diferente dos casos em que esta aparece apenas ao final do processo, por exemplo. Destaca também a relação entre iluminação e direção, comentando que em suas experiências houve ocasiões em que diretoras/es ficaram receosos quanto ao uso de cor-luz em determinadas propostas.

Sobre esse receio por parte da direção, a iluminadora cita o exemplo da montagem do espetáculo *Otelo, as faces do ciúme* (Figuras 11 e 12), em que a mesma percebia a necessidade do uso de cores no projeto, mas a diretora Silvia Monteiro, responsável pelo projeto, tinha uma postura incerta quanto a essa proposta. O receio nesse caso se dava por se tratar de um espetáculo com um peso dramático e a diretora suspeitava que o uso de cores-luzes muito intensas e alegres no projeto acabaria por romper com essa característica. Sobre essa situação, Luciani relata que, naquele mesmo período, a marca de filtros de cor Rosco do Brasil<sup>49</sup> havia lançado o catálogo *E-colour*<sup>50</sup>, que possuía tons esfumados, chamados por ela de tons “sujos”, e para o projeto em questão, foram selecionados as cores *smokey pink* (127) e *pale nave blue* (143).

---

<sup>49</sup> <http://roscobrasil.com.br/supergel> (Acesso em: 19/09/2022)

<sup>50</sup> <https://us.rosco.com/en/products/catalog/e-colour> (Acesso em: 19/09/2022)

Figura 11 – Espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*: uso de filtros de cor em tons esfumados. Foto de Nicole Zattoni.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadia Luciani.

Figura 12 – Espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*: uso de filtros de cor em tons de azul e rosa esfumados. Foto de Nicole Zattoni.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadia Luciani.

Essas cores esfumadas não eram lidas da mesma forma que alguns filtros em tons vibrantes, mesmo que se tratasse de uma mesma cor. Essa variação de tonalidade possibilitava outras leituras sobre a cor e instigava sensações diversas, a depender das características dos filtros utilizados. Naquela ocasião, os filtros de cores em tons esfumados foram apresentados para a diretora de *Otelo, as faces do ciúme* e a mesma

compreendeu que seu uso não implicaria na descaracterização do contexto da peça, podendo dessa forma, serem utilizados por Luciani em seu projeto de luz sem acarretar prejuízos à intenção dramaturgica do espetáculo.

Já no espetáculo *Anti-Nelson Rodrigues*, Luciani fez uso de cor-luz em seu projeto de iluminação para representar as emoções advindas das personagens e de suas relações (Figura 13). A peça contava com sete personagens, sendo estes: Joice, Salim (pai de Joice), Helenice (empregada de Salim), Oswaldinho, Tereza (mãe de Oswaldinho), Gastão (pai de Oswaldinho) e Leleco (amigo de Oswaldinho). As cores utilizadas nesse espetáculo foram propostas da seguinte forma: os momentos em que o personagem Salim se relacionava com Helenice e Joice, eram iluminados com tons quentes, próximos ao amarelo, a relação entre Tereza e Oswaldinho com tons de azul, entre Oswaldinho e Leleco com tons de verde, entre Tereza e Gastão com tons de lavanda, entre Oswaldinho e Joice com rosa, e as entradas de Joice em cena eram iluminadas com contraluz magenta.

Figura 13 – Espetáculo *Anti-Nelson Rodrigues*: cena com a demarcação de duas propostas de luz: a entrada de Joice e a relação entre Oswaldinho e Tereza. (Imagem retirada de registro em vídeo do espetáculo na íntegra).



Fonte: Arquivo pessoal de Nadia Luciani.

Um aspecto interessante destacado por Luciani, é que as cores-luzes usadas marcavam as relações entre as personagens e, mesmo que as cenas acontecessem em um mesmo ambiente cenográfico, mantendo-se as suas configurações e códigos simbólicos, tinham suas luzes alteradas para indicar a relação das personagens em cena. Além desse aspecto sobre o uso de cor-luz no projeto, as trocas de cena e as entradas das personagens eram acompanhadas pela sonoplastia e por movimentos de luz bastante significativos,

sendo estes últimos compostos por contraluzes em cores saturadas nos tons predominantes de cada relação.

No espetáculo *Verdadeiro assassinato*, último trabalho de Nadia Luciani a ser analisado, o uso das cores-luzes é proposto para diferenciar as etapas dramáticas da peça. Trata-se de um espetáculo de gênero dramático que abordava cenicamente questões emocionais complexas desencadeadas por sucessivos assassinatos. Desse modo, foram escolhidas as seguintes cores-luzes para cada etapa: diferentes tons de amarelo e âmbar com brilho intenso utilizados na etapa inicial, e em algumas cenas intermediárias, passando para a cor lavanda em tom suave, quase como um branco frio, na segunda etapa, vermelho na terceira e azul na etapa final, sendo a última cena, que encerrava o espetáculo, iluminada em tons de amarelo e âmbar, retomando a coloração da etapa inicial (Figura 14). Ressalta-se que tais cores-luzes não eram utilizadas apenas de modo pontual para produzir determinados efeitos, seu uso se dava em grandes proporções com a intenção de colorir toda a cena.

Figura 14 - Espetáculo *Verdadeiro Assassinato*: cenas de diferentes etapas e tonalidades.



Fonte: Acervo pessoal de Nadia Luciani.

Em relação aos projetos de Fernanda Mattos, a iluminadora relata perceber em seus procedimentos de trabalho diversas características herdadas de sua formação como aprendiz ao lado de Jorginho de Carvalho e de Luiz Paulo Nenen. No entanto, Mattos pontua que quando começou a trabalhar de forma independente ganhou maior autonomia

para elaborar suas criações e, com isso, aspectos mais pessoais e subjetivos à sua personalidade começaram a ser evidenciados em seus projetos. Como já pontuado anteriormente, esta iluminadora pensa o uso da cor por uma perspectiva afetiva, refletindo sobre a construção de simbologias cromáticas que remetem as cores à determinadas emoções e sensações. Apesar dessa abordagem, Mattos reconhece que embora existam possibilidades de elaborar e utilizar aspectos simbólicos relacionados às cores, os estímulos cromáticos são percebidos e interpretados de diferentes formas a depender do olhar subjetivo de quem observa, ideia que se alinha ao que se disserta nesta pesquisa quanto aos aspectos simbólicos das cores e suas implicações culturais, psicológicas e sociais (HELLER, 2021; PEDROSA, 1982).

Diante do que foi levantado, pontua-se que a questão afetiva vinculada ao uso da cor presente nos processos de criação de Mattos, ocorre como desdobramento da narrativa dos espetáculos a serem iluminados, de maneira que as emoções contidas na dramaturgia são utilizadas para suas proposições simbólicas de cor-luz. Acerca dos projetos de Mattos analisados, a afetividade simbolizada no uso das cores relaciona-se aos aspectos lúdicos presentes no teatro infantil. A iluminadora enfatiza que percebe seu trabalho como prática analógica, tanto por sua preferência em operar a luz em *submaster*, sem temporalizar as cenas, quanto por sua afeição em utilizar refletores com lâmpadas incandescentes, dos quais a radiação luminosa emitida por lâmpadas PAR (*Parabolic Aluminized Reflector*)<sup>51</sup> é a que mais lhe agrada. Para além de refletir sobre suas criações, Mattos gosta de observar o modo como o público reage às propostas de luz e, para isso, busca conversar diretamente com esse público para compreender como perceberam tais propostas, enfatizando que a percepção do público é diversa e as/os espectadoras/es se tornam cocriadoras/res da cena ao lançarem suas percepções sobre o que é visto e ouvido.

A respeito da interação entre cor-luz e cor-pigmento, Fernanda Mattos ressalta tomar certo cuidado com a proposição de cor-luz pelo fato de que os espetáculos infantis, geralmente, já possuem muitas cores-pigmentos dispostas em figurinos, maquiagens e cenários. Desse modo, a luz precisa dialogar com as cores-pigmentos que já estão dispostas, podendo transformá-las intencionalmente ou mantê-las, de acordo com as necessidades de cada espetáculo. Em casos onde a visualidade cênica já esbanja uma multiplicidade de cores, a iluminadora opta por utilizar luzes brancas que valorizem e destaquem as cores-pigmentos postas em cena.

---

<sup>51</sup> Lâmpada alógena de alto brilho com base refletora de alumínio.



No espetáculo infantil *Felizes para sempre*, Mattos utilizou uma imagem (Figura 15) como referência para a criação de um projeto de luz para representar uma floresta encantada. Nesse projeto, a iluminadora relata ter utilizado muitos filtros de cor com variações de tonalidades, propondo a criação de uma floresta lúdica, pensada e elaborada para além da relação simbólica básica que relaciona a imagem de uma floresta somente à cor verde. Nesse espetáculo, a criação de luz interagia diretamente com a cenografia, de modo que o sol cenográfico construído com folhas naturais (círculo visto ao fundo na figura 16) era tingido com diferentes tons de cor-luz que marcavam as mudanças de tempo e espacialidade da narrativa.

Figura 15 – Imagem referência para a criação de luz de *Felizes para sempre*.



Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Mattos.

Figura 16 – Espetáculo *Felizes para sempre*: cena da floresta encantada.



Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Mattos.

Outro trabalho apresentado e comentado por Mattos de forma mais breve, foi o espetáculo de sombras *Ananse e o baú de histórias* (Figura 17). Para esse espetáculo, a iluminadora trabalhou com sobreposições de luz, utilizando camadas de tecido e fontes luminosas posicionadas e anguladas em diferentes pontos dispostos no espaço cênico. Essas fontes luminosas foram criadas artesanalmente por Mattos resultando em refletores alternativos feitos com lanternas de LED (*Light Emitting Diode*).

Figura 17 – Espetáculo *Ananse e o baú de histórias*.



Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Mattos.

Sobre seus procedimentos de trabalho, a iluminadora Cibele Forjaz relatou que ao longo de sua trajetória como iluminadora percebeu sua preferência em trabalhar diretamente com grupos de teatro, enquanto integrante desses grupos. Esse relato se refere ao processo de transição que, segundo a iluminadora, deu-se do início de sua carreira quando esta trabalhava de forma autônoma com muitos projetos diferentes, para o momento em que, com base em seu autoquestionamento sobre esse papel de “iluminadora de aluguel”, passou a atuar com maior proximidade à determinados grupos, compondo de forma mais estruturada com as pesquisas construídas e amadurecidas no âmbito desses grupos. É nesse contexto que, ao receber uma proposta de trabalho de Zé Celso, passou a trabalhar como iluminadora e assistente de direção no Teatro Oficina. Essa preferência de Forjaz por trabalhar mais próxima aos grupos se relaciona, também, a questões políticas, considerando questões que eram abordadas por estes naquele contexto histórico,

entre as décadas de 1980 e 1990. Acerca do próprio Teatro Oficina, Forjaz conta que a forma como trabalhavam certas questões políticas daquele contexto, comunicando-as de maneira direta à plateia, a impressionou. A iluminadora menciona ainda que antes de assistir pela primeira vez um espetáculo do Teatro Oficina, não havia visto, até então, nada semelhante no teatro.

Os aspectos analisados acerca dos trabalhos apresentados por Forjaz foram compostos nesse período em que trabalhou junto ao Teatro Oficina. Para serem apresentados e analisados com maior centralidade, dentre os trabalhos mencionados pela iluminadora, foram selecionadas para análise sua pesquisa de caráter técnico e artístico, que resultou na proposta dos *blackouts* em cor, e o espetáculo *Bacantes*, projeto em que os *blackouts* em cor foram aprimorados e utilizados como recurso de luz. Um outro aspecto pontuado por Forjaz e que também interessa à essa pesquisa, trata da relação entre cor-pigmento e cor-luz. Essa interação entre luz e espaço parece se evidenciar na relação entre os projetos de luz com as cores-pigmentos já disposta na arquitetura do Teatro Oficina e pela proposta estética do grupo que visa manter o público sempre iluminado.

A respeito desse diálogo entre os projetos de luz e a espacialidade cênica, Forjaz conta sobre a ação de iluminar o público:

No Oficina também tinha uma questão sobre iluminar plateia, o Zé quer sempre ver a plateia e que a plateia sempre se veja, mas aí é mais difícil trabalhar com cor porque se tudo tá muito claro a questão da quantidade de luz pra cor e você trabalhar com, digamos, com contrastes mais radicais, mas a plateia tendo que estar iluminada.

[...]

E, de fato, os dez anos que eu passei no Oficina, incluindo abrir o teatro, eu fui da equipe que abriu o teatro, eu iluminei mais plateia do que cena, ou seja, sempre, né, a presença da plateia e essa luz que abre e diz ‘estamos aqui agora’ e nesse momento histórico é muito importante. (SIMÕES, 2022)

Essa escolha estética que provoca um aumento da quantidade de luz irradiada em cena, implica certa dificuldade em utilizar cor-luz e estabelecer contrastes mais marcados, mas para além dessa questão, implica-se também a ideia de que iluminar o público permite que este ganhe visibilidade para atuar de forma colaborativa na construção do espetáculo e, assim como atores e atrizes, o público torna-se parte da materialidade disposta na cena<sup>52</sup>. Já a respeito das questões arquiteturais, Forjaz relata que a estrutura

---

<sup>52</sup> Forjaz conta sobre o período em que o Teatro esteve em obra, relatando ter sido o mesmo período em que teve um maior contato com o trabalho do grupo, passando a integrá-lo posteriormente, relata que “depois que o Zé voltou do exílio em 79, ele entrou no que ele chama de o espetáculo da obra, que é a obra do Teatro Oficina. E o Teatro Oficina estava fechado há muito tempo, eu tinha visto algumas performances lá... ainda antes de começar a obra grande” (SIMÕES, 2022).

arquitetônica do Teatro Oficina, depois de um longo período de obras e de censura, contava com elementos já providos de cor.

Tinham umas cores que era assim: o verde da bananeira que era verde (cor-luz) sobre verde (cor-pigmento), tinham duas bananeiras imensas. O azul do teto, o Oficina tem um teto móvel que abre, que é uma espécie de céu e que na época era pintado todo de azul. Então tinha um azul (cor-luz) muito forte sobre o azul (cor-pigmento). Aí tinha o amarelo na fonte... tinham esses pontos de cor com o próprio espaço. O céu azul, a fonte amarela, a bananeira verde [...], mas eram pontos que às vezes serviam de contraste, porque eles ficavam lá determinando aquele espaço em cor. (SIMÕES, 2022)

É nesse mesmo período, em meados da década de 1990, no contexto de execução das obras realizadas no edifício do Teatro Oficina, que se iniciou a pesquisa de Forjaz de elaboração dos *blackouts* em cor. A iluminadora tomou como ponto de partida um episódio em que, durante a montagem de uma adaptação de *Hamlet*, de William Shakespeare (1997), ela percebeu que uma lâmpada geral de serviço irradiava uma luz verde. Por mais que se tratasse de uma lâmpada HQI (*Halogen Quartz Iodide*), que possui uma frequência de onda esverdeada, o verde daquela luz de serviço instalada no Teatro era diferente do tom esverdeado característico das lâmpadas HQI. A iluminadora buscou saber o que havia de diferente naquela lâmpada específica e o que a fazia ter aquele efeito, descobrindo posteriormente que se tratava de um erro ocorrido durante a obra, na qual foram instaladas lâmpadas HQI em um reator que não era específico para essa qualidade de lâmpada.

Ao descobrir essa possibilidade a partir de um erro de compatibilidade de equipamentos, naquele mesmo espetáculo, em uma cena de loucura que retrata a personagem Ofélia, Forjaz propôs iluminar a cena com essa luz verde irradiada das lâmpadas HQI conectadas em reatores não específicos. Com base nessa experiência, começou a pesquisar cada vez mais possibilidades de uso de lâmpadas de iluminação pública, que geralmente são lâmpadas de descarga<sup>53</sup>, para serem usadas em cena. Identificar esse erro com a lâmpada HQI fez com que Forjaz percebesse que era possível “enganar” as lâmpadas de descarga para que estas não chegassem à sua potência máxima, resultando em frequências de ondas de cor mais fortes na irradiação luminosa.

Além de experimentar procedimentos técnicos buscando reproduzir esse efeito e outros similares, Forjaz passou a inserir filtros de cor nas lâmpadas de descarga, conectadas em reatores diversos, produzindo luz com potência reduzida e alta frequência de cor. Nesse processo, eram adicionados filtros vermelhos em lâmpadas de vapor de

---

<sup>53</sup> Lâmpadas em que a luz é produzida por uma contínua corrente elétrica através de um gás ou vapor.

sódio, filtros verdes em lâmpadas HQI e filtros azuis em lâmpadas mistas<sup>54</sup>, de modo que a escolha desses filtros se dava pela frequência de cor característica de cada tipo lâmpada. A iluminadora relata que o fato de inserir filtros de cor com tonalidades próximas à radiação cromática das lâmpadas de descarga (azuis, verdes e vermelhos), que emitem uma frequência de luz diferente das lâmpadas incandescentes nas quais usualmente se utiliza filtros de cor com maior frequência, faz com que se tenha como resultado a criação de uma outra densidade para a luz e é essa densidade, essa escuridão colorida na qual os olhos se adaptam e conseguem ver, mesmo com baixa intensidade luminosa, que a iluminadora chama de *blackout* em cor. Forjaz optou por esse nome porque toda a espacialidade iluminada por essa combinação ficava de uma só cor irradiada que preenchia todo o espaço cênico ao mesmo tempo em que a baixa potência luminosa tornava o espaço escuro.

A partir dessa proposta de experimentação, já tendo descoberto as possibilidades do *blackout* em cor, a iluminadora passou a intervir com refletores de lâmpada incandescentes para desenhar com luz em cima dos *blackouts*. Essa pesquisa foi realizada por Forjaz entre 1995 e 1997 e, em seguida, para a montagem do espetáculo *Bacantes*, no qual utilizou de modo mais ampliado suas descobertas, foi necessário fazer uma obra na parte elétrica do edifício do Teatro Oficina. Nessa obra, feita com recursos captados por Forjaz, a iluminadora solicitou que fossem instalados quarenta e dois “painelões”<sup>55</sup> para a luz de serviço, feitas com lâmpadas HQI, mistas e de vapor de sódio que ficavam dispostas por todo o espaço do edifício teatral podendo ser alternadas.

Sobre o espetáculo *Bacantes* (Figura 18), Forjaz narra seu processo criativo evidenciando sua característica sinestésica. Para esse espetáculo a iluminadora estudou conceitos da física para compreender determinadas questões acerca das cores-luzes e cores-pigmento. Forjaz também ressalta sua escolha por utilizar as três cores-luzes primárias no projeto de iluminação do espetáculo, que eram encontradas nas variações de lâmpadas dos *blackouts* em cor. A iluminadora menciona ter explorado as possibilidades de criação de contrastes e de desenhos de luz do projeto pensados para atuarem conjuntamente e sobre os *blackouts* em cor.

---

<sup>54</sup> Lâmpadas compostas por um tubo de arco no qual percorre corrente elétrica através do vapor de mercúrio com um filamento incandescente de tungstênio.

<sup>55</sup> Tipo de lustre refletor de base arredondada e com pouca profundidade.

Figura 18 - Espetáculo *Bacantes*: três momentos diferentes do espetáculo em que o efeito das lâmpadas de descarga pode ser percebido.



Fonte: (TURBIANI, 2012)

A iluminadora Alexandra de Melo da Silva destaca a potencialidade da iluminação cênica enquanto linguagem dramática que se insere e narra a cena, sendo a dramaturgia construída por um conjunto de linguagens articuladas. Suas experiências e modos de criação encontram-se atrelados à forma como as imagens são produzidas, tendo a iluminadora um cuidado para construir essas imagens, pensando criticamente nas narrativas que estão sendo construídas e reforçadas por meio da iluminação. Melo da Silva justifica suas escolhas acerca dessa questão pontuando que dada a grande variação de tons de pele com os quais trabalha, é preciso elaborar projetos em que a iluminação apresente variações a depender das características de cada artista presente em cena.

[...] eu sentia que tinham coisas que eu não conseguia fazer em uma das atrizes iguais às outras, ou parecido. Observava que cada pele tinha uma tonalidade diferente, e essa tonalidade mudava de acordo com a luz. Cada luz tinha efeitos distintos sobre cada pele, cada tipo de refletor tinha um tipo de resultado diferente. Eu buscava um resultado que ficasse agradável aos olhos, porque uma coisa que muito me preocupava era como as pessoas negras iriam ser vistas no palco. E eu não queria criar mais distorções de imagem. A peça (*Preta-à-Porter*) me permitia fazer isso, de deixar aquelas pessoas com cores bonitas, com a pele limpa, com a tonalidade que combinassem com a sua tonalidade de pele real. (SILVA, A. 2022b)

A visão de Melo da Silva sobre a interação entre cor-luz e cor-pigmento mostra-se com centralidade no trabalho desenvolvido pela iluminadora, tanto no âmbito acadêmico quanto no meio artístico, sobre a relação entre a luz e os tons de pele a serem iluminados que se encontram dispostos em cena. A esse respeito, a iluminadora volta-se para os estudos sobre os subtons de pele e de coloração pessoal, das áreas de maquiagem e moda, para elaborar modos de iluminar e valorizar tons de pele negra. A pensar nessa relação entre luz e pele, o uso de cor-luz se dá a partir da identificação dos subtons das atrizes e atores a serem iluminadas/os. A iluminadora menciona ter realizado diversos experimentos testando filtros em tons de lavandas e chocolates para elaborar seu projeto para o espetáculo *Preta-à-Porter* (Figura 19), apresentado por ela em entrevista e analisado nessa pesquisa.

Figura 19 – Espetáculo *Preta-à-Porter*: Cena em que o uso das cores-luzes são elaborados com foco em iluminar a pele das atrizes.



Fonte: Homepage do coletivo NEGA (2022).

Esses experimentos desenvolvidos por Melo da Silva foram realizados, em um primeiro momento, tendo como objeto sua própria pele e, posteriormente, foram testados nas peles das atrizes do espetáculo *Preta-à-Porter*. Desse modo, a iluminadora elaborou uma seleção de filtros corretivos, difusores, em tons chocolate, violetas, entre outros, que foram sendo organizados de acordo com as imagens construídas no espetáculo, considerando quem estaria em cena e o posicionamento de cada atriz no espaço cênico. Melo da Silva conta como foi elaborando esse processo de experimentação:

Eu ia alternando, [...] eu tenho uns seis PCs<sup>56</sup> para gerar a luz de frente. Colocava três (com filtros em tons) chocolates e deixava três sem (filtro). Aí você vai equilibrando na intensidade, na potência da luz. Você vai ter que pensar qual a ferramenta que você vai estar utilizando, porque dependendo da tonalidade da pele negra, você tem que usar lâmpada PAR que é mais intensa, e a pele negra precisa de mais luz. E aí você tem que usar a PAR e pensar se ela vai conseguir iluminar aquela pele sem estourar o brilho. Então essa PAR vai ser usada... depende muito de cada pele, sabe?! E aí você vai observar e vai testar ali com a atriz, com o ator, se vai usar uma PAR, se vai ter que ter uma PAR com algum tipo de corretivo, algum filtro a mais, só para dar um equilíbrio no brilho da pele, ou se aquele brilho todo é interessante, ou se não. (SILVA, A. 2022b)

Melo da Silva destaca que esse espetáculo circula por diversos espaços que são, em sua maioria, espaços não específicos de teatro, fator que faz com que, a cada apresentação, seja necessário realizar adaptações no projeto de luz. Para além dessa relação entre cor-luz e cor-pigmento estabelecida pelos modos de iluminar tons de pele, a iluminadora costuma utilizar cor-luz para compor a narrativa, estabelecendo atmosferas de luz. No espetáculo *Preta-à-Porter* existe uma cena iluminada com cor-luz vermelha (Figura 20) em que a escolha por tal cor objetivou compor com a narrativa que expunha relatos de violência. Essa intenção no uso de cor-luz foi indicada por Melo da Silva como uma escolha voltada para estabelecer uma atmosfera para a narrativa textual.

---

<sup>56</sup> Refletor com lente Plano Convexa.



Figura 20 – Espetáculo *Preta-à-Porter*: cena com uso cor-luz vermelha.



Fonte: Homepage do coletivo NEGA (2022).

Sobre a percepção relativa aos procedimentos e modos de criação, Marisa Bentivegna olha de modo sensível para o espaço cênico, pensando na relação entre os elementos cenográficos presentes nesse espaço e a luz. Esse olhar para a espacialidade se relaciona ao fato de que, além de iluminadora, Bentivegna também é cenógrafa, o que a faz perceber aspectos da cenografia por uma perspectiva profissional, compreendendo suas dificuldades, intenções, limitações, modos de execução, dentre outros fatores relacionados à área. Sua relação com a cenografia tem seu início marcado pelo processo criativo do espetáculo *Aldeotas*<sup>57</sup> no qual houve uma demanda de adaptação da espacialidade para o projeto de luz. Nessa ocasião, a iluminadora conta que precisou propor estruturas cenográficas que pudessem ser pintadas com a luz devido às características do espaço do teatro em que apresentariam o espetáculo.

Quanto à essa característica da atuação de Bentivegna, trabalhando como criadora em dois campos da visualidade cênica, a iluminadora chama atenção para os desafios existentes quando ocorrem processos criativos em que atua de forma dupla, como cenógrafa e iluminadora, enfatizando os aspectos materiais dessas duas linguagens e os diálogos estabelecidos entre elas. Bentivegna versa que:

---

<sup>57</sup> Espetáculo produzido em 2004, em São Paulo, com texto de Gero Camilo, atuação de Gero Camilo e Marat Descartes e direção de Cristiane Paoli Quito. Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1303200418.htm> (Acesso em: 22/09/2022).

Sou uma cenógrafa, iluminadora, criadora. Assumir os dois (criação de luz e de cenário) é bem complexo do ponto de vista, principalmente, de montagem. Por exemplo, nós não temos muito tempo disponível nos teatros e, em processos de estreia, não há tempo para fazer as coisas com o tempo e a calma necessários, para experimentar tudo. Porque é isso, a cenografia é uma coisa bastante concreta, a luz nem tanto. Ela se torna concreta quando você monta e acende o refletor e, muitas vezes, aquilo que você está imaginando não acontece do jeito que você estava imaginando. Então você precisa de um tempo de elaboração depois que a coisa se torna concreta, depois que você está vendo aquilo. E quando eu faço cenografia e luz, às vezes, nós montamos na véspera da estreia, isso quando não montamos e estreamos no próprio dia. Então eu tenho que ter, normalmente, dois assistentes, porque às vezes eu preciso estar focada na montagem de cenografia, resolvendo problemas, enquanto o assistente de luz está lá subindo refletor e já está resolvendo, cortando gelatinas, etc. Às vezes eu preciso focar na afinação de luz enquanto o assistente de cenografia está lá resolvendo uma coisa que precisa resolver, que não deu certo ou que vai ter que alterar. Então não dá pra eu fazer sozinha. (BENTIVEGNA, 2022)

Esses aspectos trazidos por Bentivegna são de grande importância no que concerne o reconhecimento de que os ofícios que envolvem o fazer cênico se dão de forma colaborativa. Para que os espetáculos aconteçam, é necessário que haja um intenso trabalho conjunto, realizado por diversas/os profissionais artistas, inclusive aqueles atuantes em áreas mais voltadas para a técnica-artística e para a produção, que trabalham fora da cena e possuem uma relação menos direta com o público.

Referente ao uso de cores-luzes e cores-pigmentos em seus processos criativos, destaca-se o que Bentivegna apresenta sobre a percepção visual da cor como estímulo para a produção de sentidos. Além de mencionar a importância de determinados conhecimentos teóricos e técnicos para sua formação e atuação profissional, Bentivegna compreende que no processo de percepção da cor, o modo como o cérebro produz informações e sensações sobre o que é visto, em uma perspectiva artística, acaba por ter mais impacto na comunicação com o público por se relacionar com questões emocionais e subjetivas.

Dessa forma, a iluminadora menciona que quando se busca uma determinada cor para a criação, nem sempre a cor que possui um código simbólico de assimilação comum ao uso nas artes, e aceito por quem o percebe, é a cor que realmente irá comunicar da forma pretendida. Essa compreensão de Bentivegna sobre o fenômeno visual e a forma como a cor é percebida alinha-se ao que esta pesquisa propõe pensar a respeito da relação entre teoria das cores e iluminação cênica, uma vez que a iluminadora aponta a existência dos diversos fenômenos químicos, físicos e fisiológicos (PEDROSA, 1982; NEWTON, 2002; GOETHE, 2013) que são associados ao modo como percebemos as cores, bem

como menciona as influências psicológicas e culturais (FARINA, 2011; HELEER, 2021) acerca da associação simbólica desses processos de percepção.

Aprender coisas como, o fato de que quando você estimula muito uma cor nos olhos de uma pessoa, quando essa cor é suprimida o cérebro produz a cor complementar. E aquilo que o seu cérebro produz é muito mais forte, no sentido das emoções e do sentimento que vai provocar, do que aquilo que o seu olho estava enxergando. Então, nem sempre, colocar a cor que se relaciona a uma determinada cena, uma cena noturna, uma cena romântica, por exemplo, é a cor que vai provocar o sentimento que você quer provocar naquela plateia. Então eu fui aprendendo algumas manhas de como o cérebro funciona com relação ao contato visual com a cor, a partir da publicidade. (BENTIVEGNA, 2022)

Além de iluminar espetáculos teatrais e trabalhar de modo contínuo com alguns grupos, como a Cia. Hiato, por exemplo, Bentivegna atua como iluminadora em shows musicais e espetáculos de dança, tendo em sua jornada profissional trabalhado com grandes artistas aos quais, em alguns casos, mantêm parcerias profissionais que perduram há anos. Ressalta que os processos de criação de luz para show, geralmente, ocorrem de modo mais direcionado para a elaboração de desenhos de luz, diferente de espetáculos cênicos em que o conceito a ser trabalhado e as informações a serem comunicadas aparecem com centralidade.

Sobre os processos criativos de luz para espetáculos teatrais, para Bentivegna é importante que a cenografia apareça antes da luz, de modo que a iluminação venha para dialogar com a espacialidade e a cenografia já concebidas. No entanto, essa relação parece não hierarquizar a importância de uma linguagem em detrimento da outra, uma vez que a iluminadora afirma que luz e cenário caminham juntos no processo de criação e, quando ela é responsável por ambas as linguagens, mesmo que tenha proposto no início determinado material para o cenário, se percebe que a luz não vai dialogar bem com aquele material, por exemplo, a proposta é revisitada e alterada. Para a análise de seus trabalhos, foram selecionados os espetáculos de dança *O beijo* e *Influência*, ambos da Cia. Nova Dança 4.

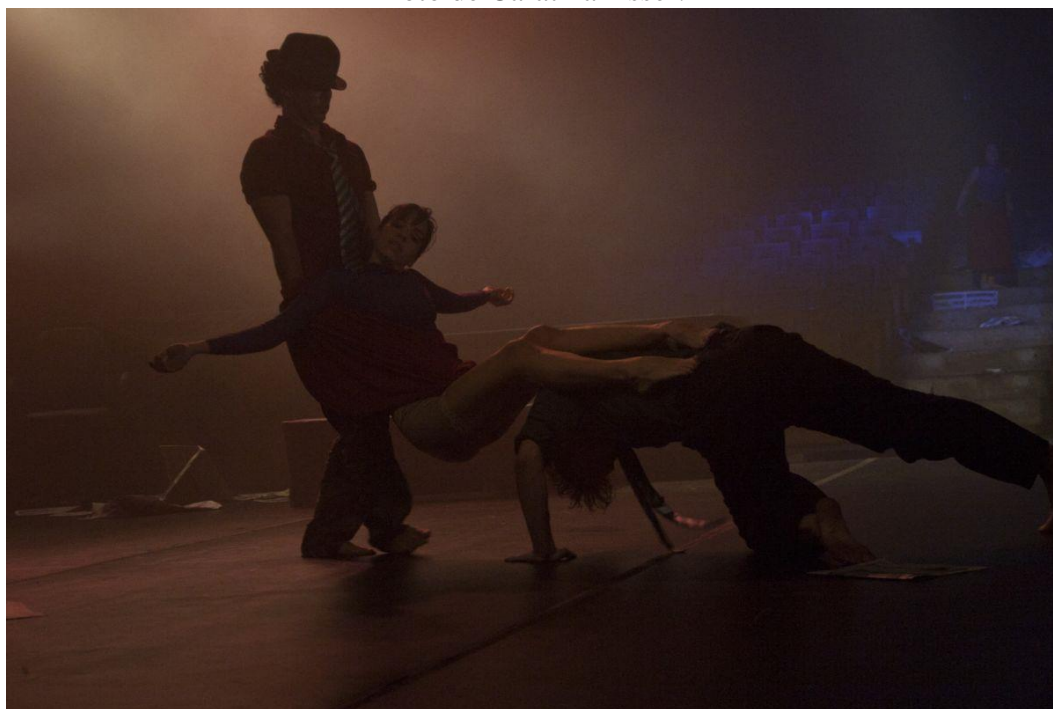
Para o projeto de luz do espetáculo *O beijo* (Figura 21), Bentivegna utilizou de cores específicas para representar determinadas situações e/ou personagens da peça, escolha parecida com a de Nadia Luciani para o espetáculo *Anti-Nelson Rodrigues*. Além das cores específicas pensadas para cada personagem e situação, utilizadas para auxiliar dramaturgicamente a construção narrativa do espetáculo. Foram utilizados gobos<sup>58</sup> de

---

<sup>58</sup> Gobos são acessórios utilizados em determinados refletores que redirecionam os raios luminosos a partir de estruturas recortadas que moldam formas e desenhos.

modo similar ao uso das cores, para desenhar a luz e demarcar certas espacialidades de forma que a escolha pelo uso desse acessório pudesse estabelecer códigos e símbolos que auxiliassem na condução da narrativa.

Figura 21 – Espetáculo *O beijo*. Cia. Nova Dança 4.  
Foto de Caratina Assef.



Fonte: Homepage da Cia. Nova Dança 4 (2022).

Figura 22 – Espetáculo *Influência*. (Cena retirada de registro audiovisual postado no canal do youtube da Cia. Nova Dança 4).



Fonte: (INFLUÊNCIA... 2012)

Já o espetáculo *Influência* (Figura 22), apresentado com maiores detalhes por Bentivegna, teve como mote para a criação a busca por representar cenicamente no palco a luz com efeito cinematográfico preto e branco. No início de sua fala sobre o projeto, a iluminadora menciona que o efeito preto e branco da televisão e das telas de cinema não é o mesmo preto e branco das cores-pigmento. Dessa forma, Bentivegna chama atenção para o fato de que esse efeito cinematográfico, utilizado antes da reprodução em cores nas telas, é composto, na verdade, por uma variação de tons de cinza com subtons azulados e violetados. A respeito dessa afirmação, Bentivegna comenta sobre a montagem de *Othello, a sombra da dúvida*<sup>59</sup> projeto realizado em um período anterior, em parceria com Guilherme Bonfanti, no qual ela experimentou formas de representação do efeito preto e branco na iluminação cênica pela primeira vez.

Tinha uma coisa de projeção, era meio cinematográfico e a nossa busca, enquanto iluminadores, era chegar naquela tonalidade dos filmes *noir*. Filme preto e branco, mas que, se a gente colocar o preto e branco um do lado do outro, não tem nada a ver com o que a gente chama de preto e branco na TV e no cinema. É uma outra tonalidade, são tons de cinza. E no caso das televisões, por conta da emissão de luz que as televisões de tubo proporcionavam, além do acinzentado tinha um tom meio azulado, meio violetado. E era muito fácil perceber isso quando a gente via por uma janela alguém assistindo na televisão, um filme em preto e branco dentro de casa e aquela cor tingia a parede da casa, você percebia bem esse tom puxando pra um violeta. (BENTIVEGNA, 2022)

Essa primeira experiência serviu como base para o processo criativo do espetáculo *Influência*. Para esse espetáculo, Bentivegna precisou estar em diálogo constante com outras linguagens da cena, principalmente com as propostas de figurino, de maquiagem e de cenário, pelo fato de que as escolhas feitas por profissionais criadores dessas outras linguagens interagem direto com o que estava sendo proposto como projeto de luz, sendo necessário que as áreas trabalhassem coletivamente, pensando cada elemento de forma conjunta. A respeito dessa característica do processo criativo do espetáculo *Influência*, Bentivegna precisou pesquisar e conhecer a fundo os materiais que estavam sendo utilizados, como por exemplo, os tipos de tecido e suas tonalidades, se eram tingidos ou não, qual procedimento havia sido utilizado para tingir, como esses tecidos absorviam e refletiam luz, entre outros aspectos relacionados as características dos figurinos.

O último trabalho a ser apresentado trata-se da oficina *Experiência Luz*, realizada por Ivanilde Silva. Nos processos criativos dessa iluminadora, a luz é pensada como

---

<sup>59</sup> Espetáculo criado a partir da peça *Otelo* (SHAKESPEARE, 1999), dirigido por Fabrizia Pinto e Renné Birocchi em 1992, na cidade de São Paulo.

elemento que conduz a criação de uma poética, como ferramenta para expressar emoções. Nesse sentido, pensar o uso da cor se insere nesse processo que busca ressaltar as sensações de acordo com a individualidade característica de cada projeto. Silva conta que embora atue prestando assistência na área de iluminação para projetos de espetáculos e shows, sua atuação profissional ocorre em maior escala com projetos de arte-educação. Suas práticas pedagógicas possuem como foco, além da iluminação, que conduz as experiências com centralidade, levantar debates sobre questões políticas acerca das dificuldades de acesso às artes. Além dessas características, a estrutura arte-pedagógica da *Experiência Luz* possui forte relação com as tradições orais, com propostas que buscam dar visibilidade à cultura regional. A respeito de seu trabalho, Silva menciona que:

Ao utilizar a luz, como estímulo indutor para a criação e composição cênica, procuro estimular que as pessoas possam se permitir aflorar suas emoções, suas memórias e os vínculos com suas ancestralidades, para, a partir desses referenciais, compor a proposição de uma metodologia. (SILVA, I. 2021, p 5)

Sobre as oficinas apresentadas por Silva, após a finalização dos objetos-luz, construídos no início das oficinas e que são o ponto de partida para a criação cênica realizada nas práticas pedagógicas, eram trabalhadas histórias de cultura oral provenientes da região amazônica. Essas histórias eram elaboradas cenicamente, utilizando os objetos-luz para a proposição de atmosferas que ambientavam as narrativas, inserindo camadas estéticas e poéticas às histórias. Esse processo de trabalho com as narrativas e com a criação de luz, resultou em momentos de partilha das criações que ocorreram em formato de rodas de conversa abertas à população, nas quais aconteceram a dramatização das histórias. Acerca dessas partilhas, a iluminadora coloca que:

As rodas de conversa iniciavam com a realização da primeira *Experiência luz* que foi feita com velas, que se desenvolveu da seguinte maneira: utilizei para compor o cenário um caminho de luz feito com vasos com velas perfumadas, e as figuras representativas do imaginário amazônico, que marcava a entrada de cada espaço comunitário, no qual se buscava fazer um mergulho nas memórias de infância, na ancestralidade e no reconhecimento dos *spectatores*<sup>60</sup> que estavam participando da ação e inserindo-os no universo da cena." (SILVA, I. 2021, p.14)

Os encontros das oficinas eram organizados em etapas nas quais o tipo de material e de fonte luminosa, utilizados para a criação dos objetos-luz, determinava o que seria trabalhado e de que forma as criações seriam elaboradas. Além desse primeiro experimento feito com velas, a iluminadora trabalhou com a lenda em torno da figura de

---

<sup>60</sup> Conceito proposto pelo teatrólogo Augusto Boal que trata da relação de criação e participação ativa do público na cena teatral.

Matinta Pereira, uma velha bruxa que se transforma em pássaro durante a noite. Nessa etapa, Silva escolheu como recurso para de iluminação, lâmpadas de luz negra que pudessem ser utilizadas para representar um universo fantasmagórico para representar a personagem e sua história.

Figura 23 – Projeto *Experiência Luz* e a recontação de histórias de assombração na cidade de Belém



Fonte: Arquivo pessoal de Ivanilde Silva.

Para a experiência com lâmpadas de luz negra, a relação com as folhas de papel branco, a maquiagem em tons neons e o tecido de *voil* se tornou indispensável, pelo fato de que essa fonte de luz ilumina, de modo geral, muito pouco, prevalecendo apenas tons de preto e violeta, exceto quando reflete em superfícies materiais de tons claros e fluorescentes, caso em que tais superfícies são percebidas com intenso brilho, como se fossem luzes acesas. Silva relata que a escolha pelo uso de tecidos de *voil*, material que possui certa transparência, teve como propósito criar ilusões acerca do voo da personagem Matinta Pereira. Além desse elemento, para a representação da personagem, o uso das maquiagens em tons neon foi pensado para que os aspectos referentes à imagem de Matinta fossem destacados de modo sobrenatural.

Outro aspecto importante do trabalho de Silva encontra-se na proposta da iluminadora em desvelar a técnica por trás das montagens, viabilizando um contato do público direto com a aparelhagem utilizada no projeto de iluminação e os modos de execução das propostas. Dessa forma, todos os objetos-luz, por exemplo, ficam no campo de visão do público que poderia, inclusive, tocá-los e/ou redirecioná-los.

As narrativas das iluminadoras acerca de seus próprios processos criativos e modos de execução de seus trabalhos ressaltam diversos pontos mencionados no decorrer dessa dissertação, principalmente quanto à importância da relação entre os estudos teóricos e técnicos sobre as cores e a prática profissional na área de iluminação. A partir dos relatos, percebe-se que mesmo quando os estudos teóricos não ocorrem de modo sistematizado e/ou são realizados dentro de instituições de ensino, as experiências e conhecimentos adquiridos por meio da atuação profissional se mostram importantes e com rico potencial formativo.

Alguns recortes retirados das entrevistas indicam essa relação com o conhecimento sobre as cores e sua aplicação em projetos de iluminação cênica, em outros fragmentos, é possível notar a presença marcante da reflexão sobre a sensorialidade, pensada para além da sensação visual. Nesses casos, questões relacionadas à subjetividade, aos aspectos psicológicos, à multiculturalidade e às emoções, por exemplo, são pontuadas pelas iluminadoras como fatores que corroboram para seus processos de criação. A seguir, tais questões sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica serão tomadas como ponto de análise, partindo das escolhas técnicas e estéticas feitas por cada iluminadora para a elaboração e execução dos projetos de luz dos trabalhos analisados.

### **A construção sensorial nos projetos de luz**

Nesse subcapítulo buscou-se olhar para a questão sensorial nos trabalhos apresentados pelas iluminadoras e selecionados para a análise dessa pesquisa. Para isso, foram considerados não só os aspectos visuais relatados pelas iluminadoras sobre os espetáculos e oficinas, mas também as características apontadas por elas sobre como pensam a sensorialidade para conceber seus projetos. Desse modo, considerou-se para a análise questões específicas levantados pelas iluminadoras que dialogam com aspectos relacionados aos mecanismos de percepção sensorial. Para essa pesquisa as noções de sensação e percepção são entendidas como diferentes, sendo sensação definida como processo de estimulação simples de determinado órgão sensorial e a percepção como processo de estimulação complexo que envolve procedimentos psicológicos para a tomada de consciência acerca do que é percebido (PEDROSA, 1982).

Com base nos trabalhos apresentados e nos relatos sobre os modos de criação das iluminadoras, serão identificadas características que remetam a questões de ordem



sensorial na luz e nas cores, tendo como alicerce as próprias narrativas das iluminadoras e os comentários tecidos por estas sobre seus processos criativos e projetos de iluminação. Para que se possa compreender, também, como ocorre a execução dessas propostas que buscam comunicar sensorialmente, serão analisadas as escolhas feitas nos projetos para que pudessem obter o resultado esperado. Trata-se, portanto, da proposição de reflexões acerca das características sensoriais dos projetos, suas intenções, modos de elaboração e execução.

Durante o procedimento de seleção dos dados coletados nas entrevistas, notou-se a existência de um alinhamento entre os modos de conceber os processos criativos das iluminadoras no que se refere ao uso de determinados mecanismos de percepção sensorial. Em relação a esse fator, chama-se atenção para o que as iluminadoras Fernanda Mattos, Nadja Naira e Marisa Bentivegna comentam sobre os processos fisiológicos da visão humana, compreendendo tais processos como questões a serem pensadas durante a criação de seus projetos de luz. Esses processos fisiológicos, explorados pelas iluminadoras em suas composições, relacionam-se de forma mais direta ao mecanismo de saturação da retina.

Esse mecanismo fisiológico teve Goethe como pesquisador pioneiro na realização de investigações que buscavam compreender os movimentos retinianos e, como já citado, de acordo com os experimentos e observações realizados, Goethe (2013) chegou à conclusão de que o olho humano carece de certo tempo para se adaptar às novas condições visuais. Consoante a isso, mudanças abruptas de luminosidade são percebidas de maneira mais intensa, causando desconforto visual, enquanto mudanças de luminosidade que ocorrem de forma gradativa, apesar de também carecerem de certo tempo para que a retina se adapte, são percebidas de modo mais agradável e sutil (PEDROSA, 1982).

Marisa Bentivegna comenta sobre como o conhecimento sobre fisiologia do olho e o mecanismo da visão lhe permite utilizar ferramentas de criação que estabelecem um jogo entre a luz e o olhar expectante. Bentivegna menciona que gosta de trabalhar com a lenta dimerização de luz, em que, aos poucos, a retina de quem observa se adapta a uma intensidade luminosa e, quando isso ocorre, essa qualidade é vagarosamente alterada, provocando uma constante e sutil movimentação na pupila e a consequente adaptação da retina à qualidade visual exposta. Ainda sobre a questão visual relacionada à percepção luminosa em diferentes intensidades, Fernanda Mattos destaca que movimentos e transições de luz, em projetos voltados para o público infantil, precisam ser propostos

com cuidado, pelo fato de que crianças possuem a fisiologia do olho em desenvolvimento, sendo mais sensíveis a propostas de luz que possam gerar incômodo visual.

A esse respeito, a iluminadora Nadja Naira também disserta sobre o mecanismo de saturação da retina ao pontuar uma característica do projeto de iluminação do espetáculo *Vida*. Naira propôs nesse projeto uma transição abrupta de luminosidade e visibilidade com o objetivo de fixar na retina, e na memória do público, uma determinada imagem. A iluminadora conta que, de forma intencional, em determinado momento próximo ao meio do espetáculo, propôs uma imagem que utiliza de signos já conhecidos, que remetem ao universo de shows musicais, estabelecida com o uso de uma contraluz azul violetada, dois globos espelhados e grande quantidade de fumaça, elemento que marca e materializa o desenho de luz (Figura 24).

Figura 24 – Espetáculo *Vida*: cena com contraluz azul e códigos que remetem à shows musicais. Foto de Elenize Dezgeniski.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadja Naira.

Essa imagem é sustentada apenas por alguns segundos e, em sequência, ocorre um *blackout* com duração de dez minutos. Durante o *blackout* as personagens em cena continuam seus diálogos, mesmo na ausência de luz. A intenção dessa proposta era estabelecer uma imagem com signos já familiarizados pelo público para que mesmo após sua retirada, em decorrência do *blackout*, a mesma pudesse permanecer na memória do público. Acerca dessa criação, a iluminadora pontua:

Você fica dez minutos vendo, tendo a memória daquela imagem, vendo aquelas pessoas que estão falando e continuam falando naquela fotografia que

ficou. Se isso causa sensação, é claro que isso causa sensação! Que sensação é essa? É a sensação de saudade de algo que você acabou de perder. É o que te falta. Te falta esse elemento da imagem, te falta visão, você não tem luz pra ver. Eu uso essa imagem porque ela é uma imagem conhecida. (NAIRA, 2022)

Tais questões são importantes aspectos a serem considerados para pensar a sensorialidade nos projetos de iluminação. Destaca-se que, por mais que a variação de intensidade luminosa ocorra com o uso de fontes de luz desprovidas de cor, como por exemplo, no caso de refletores incandescentes não equipados com filtros de cor, o tipo de radiação luminosa dos equipamentos utilizados induz à percepção de determinada qualidade cromática e, a pensar na intensidade dessas fontes, tal qualidade pode ser percebida de forma distinta.

Esses aspectos referentes à qualidade cromática obtida pela variação de intensidade e ao modo como são propostos estímulos sensoriais ao público por meio dos projetos luz, aparecem no trabalho de Nadja Naira, referente ao uso de filtros corretivos de temperatura no espetáculo *Projeto Brasil*. Nesse processo de criação, Naira buscou construir imagens que pudessem ser percebidas pelo público de formas diferentes. A iluminadora identificou que havia cenas do espetáculo que careciam de serem percebidas sensorialmente por uma perspectiva de distanciamento, de modo não romantizado, por estas estarem inseridas em um contexto dramaturgico de violência, enquanto outras cenas careciam de um olhar delicado e generoso do público por exporem um contexto de fragilidade.

Essa proposta de Naira para o espetáculo *Projeto Brasil* utiliza da variação de temperaturas de cor, obtidas por meio de alterações na intensidade luminosa, e na quantidade e disposição das fontes de luz no espaço. A intenção da iluminadora foi trabalhar com temperatura de cor quente, realizada tecnicamente com a redução da intensidade de luz, gerando certo conforto visual e promovendo um olhar mais cuidadoso e generoso do público<sup>61</sup>. Já as cenas em que eram utilizados um maior número de fontes luminosas ligadas à uma potência elevada, estabelecia-se uma temperatura de cor fria, que causava um modo de olhar distanciado<sup>62</sup>, caracterizado por certa frieza sentimental, desvinculada de qualquer sentimento de candura. Esses fatores, referentes às características da temperatura de cor fria, foram utilizados como ferramentas por Naira para que a violência presente em determinadas cenas não fosse banalizada.

---

<sup>61</sup> Ver figura 8.

<sup>62</sup> Ver figura 33.

Essas características relacionadas a sensação de conforto visual ou a sentimentos como repulsa e estranheza, são apresentadas tanto na obra de Goethe (2013) no que se refere aos modos como a retina se adapta a determinadas qualidades visuais, mencionadas nos parágrafos anteriores, como também, no que o autor chama de efeito sensível moral da cor. A respeito deste último, os tons quentes são relacionados à sentimentos ditos positivos, sendo capazes de produzir uma sensação calorosa e agradável por possuírem um aspecto sereno. Já as cores de temperatura fria, assemelham-se a sentimentos negativos de modo que determinados tons de cor parecem recuar diante de quem os percebe (GOETHE, 2013, p. 166-169).

Sobre o alinhamento de parte das propostas sensoriais de uso da cor nos projetos de iluminação apresentados com a obra de Goethe (2011, 2013), nos comentários de Fernanda Mattos e Alexandra de Melo da Silva sobre seus processos e do uso de referências para a criação, destaca-se o que apontam sobre a observação da natureza como método de busca por referências. A observação atenta das cores e luminosidades naturais que compõem os ambientes é utilizada por estas iluminadoras em seus processos criativos, de modo que esse olhar para as passagens de luz natural, se assemelha em parte, às práticas investigativas da fenomenologia da natureza, metodologia de observação rigorosa utilizada por Goethe (2011, 2013) em suas pesquisas sobre o fenômeno cromático.

Para Fernanda Mattos, tais observações são utilizadas em seu processo de reflexão sobre o uso das cores em seus projetos, nos quais busca estimular sensações que representem os afetos presentes na dramaturgia. Ressalta-se que mesmo que a iluminadora indique a observação da natureza como estímulo para sua criação, a representação dos fenômenos observados não é elaborada, necessariamente, de modo realista, como no caso da representação da floresta encantada do espetáculo *Felizes para sempre*<sup>63</sup>. Para o uso das cores nesse espetáculo, também foi considerado o fato de que a ludicidade é uma característica intrínseca ao teatro infantil e as possibilidades de representação perpassam por camadas sensoriais relacionadas à imaginação. Sobre a questão da afetividade no trabalho de Mattos, pode-se mencionar que, no processo de elaboração de seus projetos a iluminadora busca estimular determinadas sensações, podendo sugerir certas leituras ao público.

---

<sup>63</sup> Ver figura 16.

Ainda sobre os aspectos sensoriais relacionados à afetividade, citados por Mattos, a iluminadora Ivanilde Silva também relata que o uso da cor em suas oficinas parte das afetações, sensações e percepções subjetivas relacionadas às experiências de vida de cada participante. Desse modo, o trabalho com as narrativas é elaborado esteticamente pelo uso de artefatos de iluminação e as cores escolhidas relacionam-se intimamente com o modo individual como cada participante percebe e atribui sentido a determinados matizes. Diante do contexto narrativo escolhido para o projeto *Experiência Luz*, na qual foram trabalhadas contações de histórias de assombração oriundas da região amazônica, Silva ressalta que “a vivência dessas histórias, tem uma relação profunda com os ensinamentos para a vida, como o respeito com a natureza, a relação com o universo do mítico e do sagrado, muito vivenciado pelos povos amazônidas.” (SILVA, I. 2021, p. 9). É sobre esse contexto, vivenciado pelo grupo de participantes da oficina, que a proposição de uso das cores vai ser elaborada sensorialmente.

Por outra perspectiva, de acordo com Nadia Luciani, as características sensoriais atreladas à elaboração de seus projetos de luz e ao consequente uso de cores nesses projetos parte de várias perspectivas que hibridizam a percepção sensorial subjetiva. Por tal percepção, as sensações e emoções da própria iluminadora são pensadas de modo conjunto aos aspectos técnicos e teóricos que permeiam a linguagem da iluminação cênica, de modo que tanto a percepção subjetiva, quanto o arcabouço de conhecimentos teórico-técnicos, aparecem com centralidade no processo de criação e de elaboração dos projetos de Luciani, orientando a forma como a sensorialidade é concebida. Nesse sentido, a ideia de coerência, bastante enfatizada pela iluminadora, se dá a partir da interação desses aspectos com o conteúdo do espetáculo e as demais linguagens empenhadas na construção e montagem do mesmo.

Luciani destaca ainda que, quando o público percebe determinada proposta de modo sensorial e não racionalizado, a relação entre a proposição de luz e a percepção do público, é considerada por ela de modo positivo. Para a iluminadora, a elaboração dos projetos precisa sugerir intencionalmente determinadas sensações que não devem ter suas características físicas percebidas pelo público racionalmente, de forma que cada cor deve compor a experiência estética vivenciada pelo público afetando-o de modo sensorial de acordo com o contexto dramaturgico do espetáculo. O ideal para Luciani é que essa afetação instigada pela cor não seja percebida pelo público de modo que este relacione o uso de determinado matiz ao estímulo de determinada sensação. Essa percepção não racional, de acordo com a iluminadora, ocorre quando as linguagens apresentam sincronia

e interação de forma tão íntima e coerente com a peça que passam a ser percebidas por quem assiste de forma unificada, desencadeando diferentes percepções, sensações, emoções, afetações e interpretações.

De modo semelhante, Cibele Forjaz aponta caminhos para o estabelecimento de propostas sensoriais em seus trabalhos considerando as subjetividades, tanto de quem cria, quanto de quem vivência a obra. Essa multiplicidade nos modos de sentir, se afetar e se emocionar com o que é visto e percebido sensorialmente, resulta em interpretações subjetivas variadas. Ao comentar sobre a questão sensorial em seus trabalhos, Forjaz fala com centralidade sobre as experiências sinestésicas vivenciadas por ela em processos criativos junto ao Teatro Oficina. A sinestesia, nesse caso, servia para estabelecer um diálogo entre as questões líricas, políticas e poéticas dos espetáculos.

A pensar por esse recorte, além dos procedimentos que compunham os processos de criação dos espetáculos do Teatro Oficina, Forjaz menciona a obra de Kandinsky (1990) como referência para a elaboração de seus projetos no que tange o uso de cor. A iluminadora destaca que percebe a cor como

[...] um elemento construído pela cultura. Não existe naturalmente uma cor que te tranquilize, embora tenham vários estudos sobre isso, [...] eu sempre acho que isso é uma construção histórico-cultural. A frequência (de onda) do azul te acalma e a frequência (de onda) do vermelho te excita porque, é lógico, a frequência é mais alta, mas eu acho que o elemento histórico-cultural é predominante nesse entendimento da cor. Mas eu gosto de trabalhar com tensões entre aquilo que seria o óbvio e aquilo que causa um estranhamento no uso da cor. (SIMÕES, 2022)

Esse olhar de Forjaz sobre o que seria óbvio e o que causaria estranhamento, baseia-se nas pesquisas e experimentações realizadas por artistas dos movimentos expressionista e fauvista. Dessa forma a iluminadora relaciona a forte presença de aspectos simbólicos para a percepção sinestésica, destacando também a existência de contrastes e tensões que implicam nos modos como se dá a percepção sensorial de determinados símbolos.

A iluminadora Brisa Lima também menciona essa relação de rompimento com determinados códigos que implicam, por vezes, em causar certo estranhamento. O pensamento sobre a sensorialidade no trabalho de Lima parece intimamente ligado aos seus estudos de diversas linguagens e campos de conhecimento que dialogam com a prática na área de iluminação, bem como de seus modos particulares de criação, que partem de referências artísticas externas que abarcam culturas diversas. O rompimento com certos códigos simbólicos compreendidos como padrão, mostra que sua busca por

elaborar projetos de iluminação vai além de estabelecer sensações já definidas nesses códigos. De acordo com Lima, para que se estabeleçam as relações de sentido para o que está sendo proposto como projeto de luz, é preciso pensar de modo conjunto com as demais linguagens visuais da cena.

No caso do espetáculo *Como nascem as oliveiras*, por exemplo, a própria árvore de oliva era uma referência para o pensamento estético acerca da criação de luz e do uso das cores, mas, além dessa referência, a leitura que o grupo de artistas tinha sobre a dramaturgia também influenciou na proposta de luz elaborada por Lima. Dessa forma, parece estar implícito na apresentação da iluminadora que os sentimentos sobre a peça conduzem a criação da luz que se estabelece em uma relação dialógica com o conjunto de linguagens cênicas.

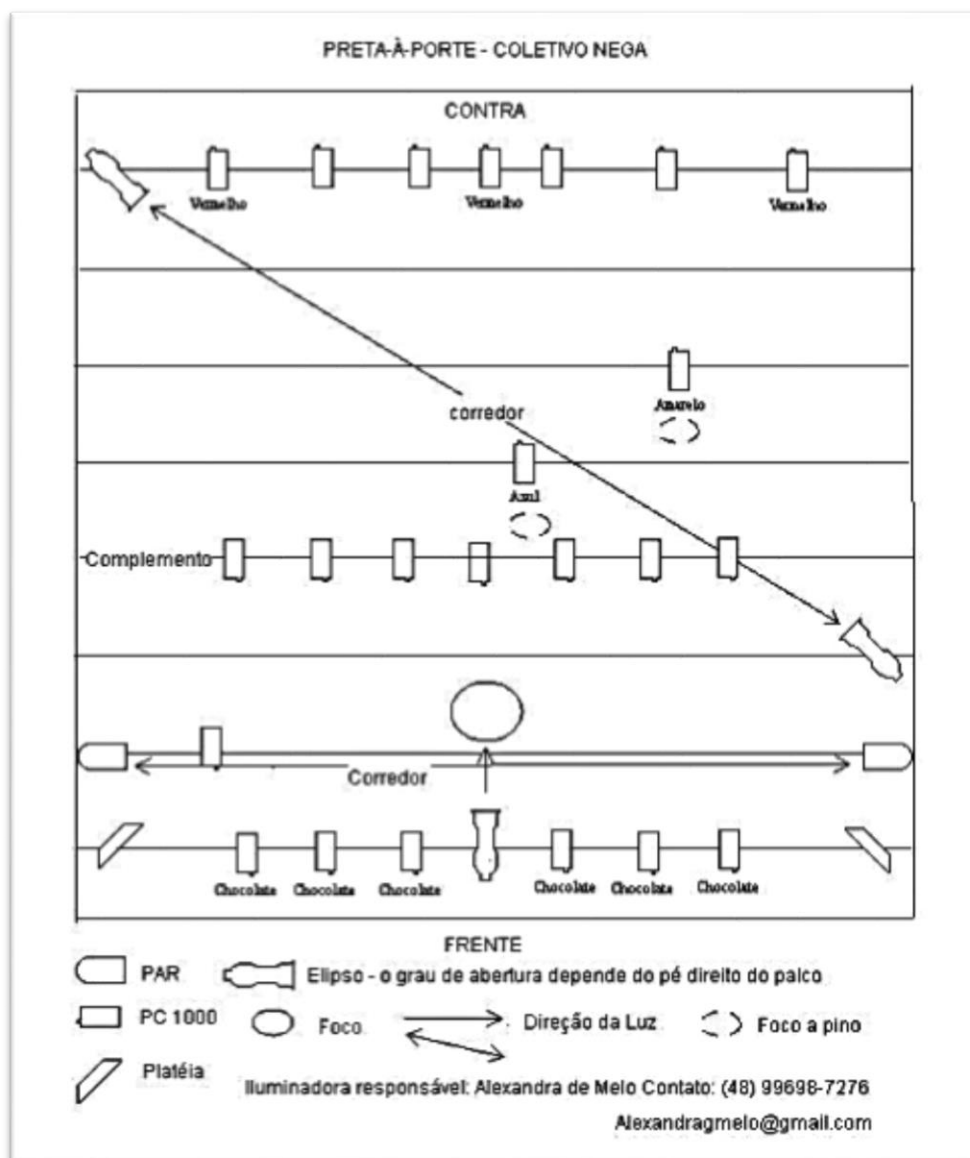
Com base nessas percepções relativas aos trabalhos apresentados pelas iluminadoras, volta-se a análise para os modos de execução das propostas que buscam comunicar e instigar certas sensações no público. Questionamentos levantados acerca da elaboração da produção de sentidos na criação dos projetos de iluminação são tomados como pontos a serem analisados, buscando-se compreender quais escolhas técnicas e estéticas foram feitas e o porquê de terem sido feitas.

Na pesquisa e na prática profissional da iluminadora Alexandra de Melo da Silva, fatores relacionados ao olhar crítico sobre como a representação e a construção de imagens de pessoas negras nas artes orientam as escolhas feitas pela iluminadora. Dessa forma, a relação com a cor nos projetos de iluminação de Melo da Silva ampara-se em dois aspectos: a relação entre os tons de pele e os equipamentos a serem utilizados para valorizá-los, e a criação de atmosferas luminosas que objetivam estabelecer sensações que compõem o contexto dramaturgico.

Essa forma de conceber os projetos de luz, mais especificamente o projeto de iluminação do espetáculo *Preta-à-Porter*, apresentado pela iluminadora, pode ser percebido na forma como os equipamentos de iluminação são dispostos no mapa de luz criado por Melo da Silva (Figura 25). Nesse mapa de luz, um dos primeiros mapas elaborados pela iluminadora para o espetáculo, é possível perceber a distribuição de refletores e o uso de filtros de cor, sendo que a luz geral de frente conta com refletores equipados com filtros em tons de chocolate, ao centro do espaço há refletores com filtros amarelos e azuis e, ao fundo, no contraluz, estão dispostos refletores equipados com filtro de cor vermelha, utilizados para a cena mencionada por Melo da Silva, em que o objetivo de uso da cor não partia da relação com os tons de pele das atrizes, mas sim da intenção

de criar uma atmosfera luminosa que instigasse determinada sensação presente na dramaturgia do espetáculo. Salienta-se que não há registros da pesquisa da iluminadora que especifiquem com precisão técnica os nomes e referências dos filtros utilizados.

Figura 25 – Espetáculo *Preta-à-Porter*, mapa de luz elaborado por Alexandra de Melo da Silva. Coletivo NEGA.



Fonte: (SILVA, A., 2022a).

A respeito das escolhas técnicas e estéticas referentes ao uso de cor-luz na elaboração de projetos, a iluminadora Brisa Lima ressalta que em seus processos de criação, a paleta de cores a ser utilizada no espetáculo não é pensada exclusivamente por ela. Lima pontua que para a escolha dessa paleta, que contempla as cores-pigmentos dispostas no espaço cênico e as cores-luzes do projeto de iluminação, é necessário estabelecer um diálogo entre a equipe de profissionais que pensam e elaboram a



visibilidade do espetáculo e que, em seus processos criativos, geralmente trabalha com o uso de cores de modo posterior à escolha da paleta de cores da área de cenografia.

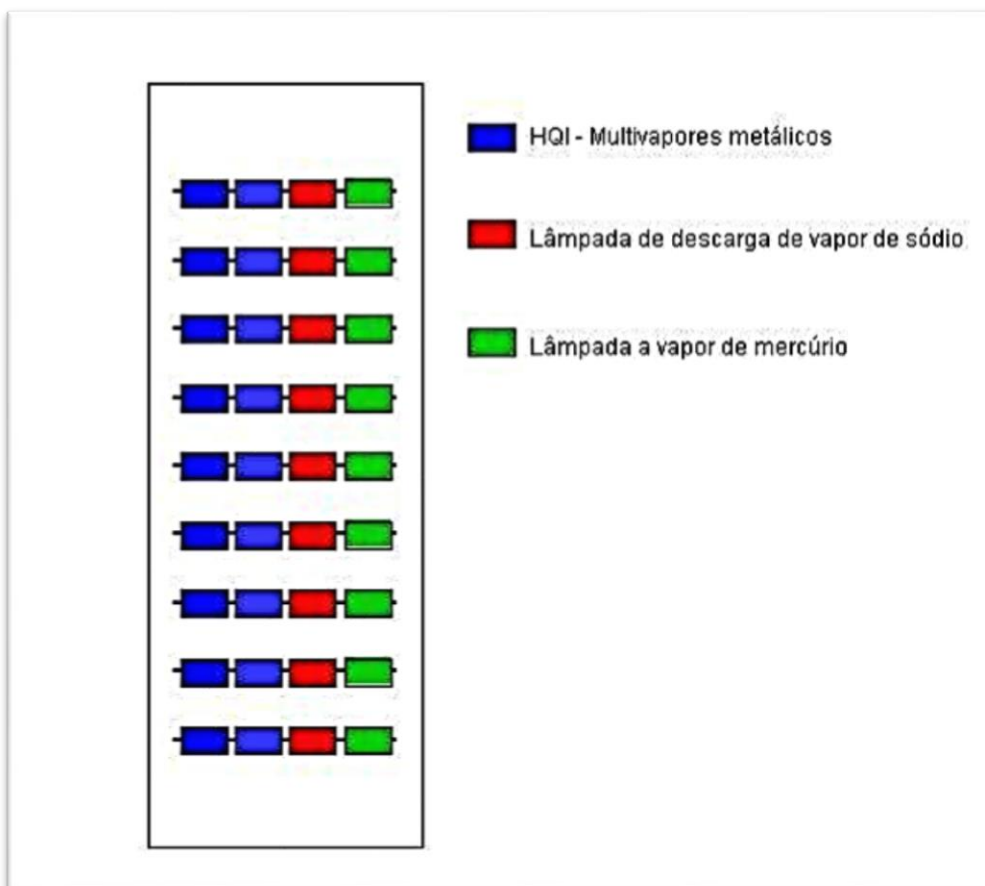
No entanto, a iluminadora menciona que esse processo de composição do projeto de luz com escolhas que partem do que foi proposto pela cenografia não ocorre quando se trata de projetos elaborados no âmbito da Cia. Teatro de Afeto, justificando que nos trabalhos desenvolvidos pela Cia., além de trabalhar como iluminadora, ela atua também como diretora de arte. Lima ressalta que na Cia. não há uma/um integrante responsável exclusivamente pela criação cenográfica, isto é, a elaboração de propostas nessa área ocorre de forma colaborativa entre o grupo de artistas. No espetáculo *Como nascem as oliveiras*, Lima comenta que suas escolhas estéticas e técnicas foram pautadas em sua percepção subjetiva sobre o tema abordado, e que pelo fato de ser um tema distante de sua realidade, o projeto de luz resultou em uma proposta que comunicava certa tristeza, o que foi posteriormente percebido como algo negativo pela iluminadora.

A pesquisa sobre os *blackouts* em cor de Cibele Forjaz, iniciada durante a montagem do espetáculo *Mistérios gozosos à moda de ópera*, foi sendo aprofundada pela iluminadora e, no momento em que foi possível fazer uma reforma na parte elétrica do Teatro Oficina, durante a montagem de *Bacantes*, utilizou dos recursos instalados para a composição de luz para o espetáculo. O esquema apresentado na figura 26 mostra como as lâmpadas de descarga equipadas com filtros de cor foram distribuídas no espaço. Chama-se atenção para o fato de que na época em que o espetáculo *Bacantes* foi montado, não havia equipamento específico para o uso de lâmpadas de descarga que pudesse ser controlado em mesas de iluminação. De acordo com Turbiani (2012), a dimerização e controle das trinta e seis lâmpadas utilizadas no projeto de luz do espetáculo, se deu por meio de uma mesa de comando artesanal.

As lâmpadas foram ligadas em paralelo e para cada uma havia um interruptor comum do tipo *silentoque*, o mais comum interruptor doméstico que temos no Brasil. Cada cor diferente possuía também um disjuntor que ligava ou desligava todos os refletores de uma mesma cor, realizando função similar a de um submaster em uma mesa convencional. (TURBIANI, 2012, p. 24)

Considerando que as lâmpadas de descarga levavam certo tempo para atingir sua capacidade total, para trabalhar com os *blackouts* em cor no espetáculo *Bacantes*, as lâmpadas eram ligadas enquanto outros refletores estavam acesos. Dessa forma, a luz irradiada pelas lâmpadas de descarga com filtros de cor era imperceptível até os momentos em que ocorriam transições de luz e os refletores eram desligados, deixando que a luminosidade dessas lâmpadas se tornasse visível (TURBIANI, 2012).

Figura 26 – Espetáculo *Bacantes*: distribuição espacial das lâmpadas de descarga no edifício do Teatro Oficina.



Fonte: (TURBIANI, 2012).

Para a iluminadora Fernanda Mattos, as escolhas que envolvem o uso das cores em seus projetos de luz também não são aleatórias, elas acompanham, assim como as demais decisões tomadas no processo criativo, a construção narrativa e dramática dos espetáculos. Mattos pontua a diferença entre o processo de elaborar uma luz geral com o de elaborar efeitos de luz. De modo geral, a luz é pensada e concebida pela iluminadora como proposta atrelada a dramaturgia e, no teatro infantil, parte da utilização de cores-luzes como ferramenta para reestabelecer laços com a natureza, mencionando o uso de filtros de cor para gerar associações, por exemplo, aos tons de verde das matas, ao azul do céu, entre outras.

Além dessa possibilidade de associar o uso de cores-luzes às cores presentes na natureza, a iluminadora ressalta que o uso das cores nos efeitos de luz relacionados à dramaturgia, é pensado, por exemplo, para estabelecer códigos e marcar passagens de tempo. No espetáculo *Felizes para sempre*, o sol cenográfico era utilizado por Mattos para marcar as diferentes etapas do espetáculo, referentes à floresta encantada, ao limbo

e à morte, estabelecendo códigos simbólicos e afetivos por meio do uso da cor. A iluminadora ressalta ainda que esse mesmo sol era referência de luz, de modo que mesmo em cenas mais escuras, ele estava sempre sendo iluminado para que as crianças pudessem ter essa referência luminosa e, conseqüentemente, pudessem se sentir mais confortáveis.

Figura 27 – Espetáculo *Felizes para sempre*: cena de transição entre quadros, espaço do limbo para a morte.



Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Mattos.

Para demarcar as três espacialidades referentes às etapas do espetáculo *Felizes para sempre*, o sol começa sendo iluminado por tons mais claros e amarelados, rodeado de luzes coloridas que compõem a floresta encantada. Depois, com o avançar da peça, o sol vai se tornando magenta para representar o limbo, o espaço entre a vida e a morte, para, aos poucos, ir se metamorfoseando em azul (Figura 27), cor-luz utilizada por Mattos para representar a última etapa do espetáculo que simboliza a morte.

A respeito das escolhas técnicas, estéticas e seus modos de execução, a iluminadora Ivanilde Silva apresenta parte dos experimentos realizados nas oficinas e a sensação que causavam às histórias de assombração. Um exemplo mencionado pela

iluminadora trata do que ela chamou de experimento incandescente, no qual um objeto-luz foi construído utilizando um cabo elétrico e quinze lâmpadas de 15 *watts* de potência, distribuídas por metro de cabo. De acordo com Silva, em alguns espaços esse objeto foi utilizado sem filtros de cor e, em outros, utilizando filtros de diversas tonalidades, como mostra a figura 28.

Figura 28 – *Experiência luz*: sala de compartilhamento de histórias iluminada por objeto-luz com filtros de cor.



Fonte: Arquivos pessoais de Ivanilde Silva.

De acordo com a iluminadora, a visualidade gerada por esse objeto-luz proporcionava “um universo de sombras e um ambiente fantasmagórico” (SILVA, I., 2021, p. 17). A finalização das oficinas com as rodas de conversa e compartilhamento de histórias foi realizada de modo que a espacialidade proposta buscava representar o ambiente do lar, lembrando momentos vivenciados por gerações passadas, em que a contação de histórias ocorria de forma cotidiana. De acordo com Silva, esses espaços foram divididos da seguinte maneira: um espaço inicial iluminado por luzes de velas que tinham o objetivo de guiar as pessoas participantes até uma sala, em que aconteceria o compartilhamento das histórias de assombração e a sala, com lâmpadas incandescentes e luz negra, a ser utilizadas dramaturgicamente para a ambientação das histórias.

Acerca das escolhas feitas para a criação de luz do espetáculo *Influência*, Marisa Bentivegna comenta sobre a performance da luz e da operação. Nesse trabalho, em formato de improvisação, a operação de luz era realizada manualmente pela iluminadora, por uma mesa de comando posicionada na plateia. Dessa forma, Bentivegna improvisava a operação junto ao grupo de artistas do espetáculo, formado por intérpretes de dança, e

músicos e musicistas, de modo que as propostas de improviso partiam desses três lugares diferentes. A forma como o público percebe a operação no espetáculo *Influência* também é uma proposta sensorial no sentido de estimular a percepção desse elemento e revelar a figura performática da operadora, mostrando que ela também está ali como intérprete.

O espetáculo *Influência*, de acordo com Bentivegna, pedia certa penumbra na luz pelo processo ter como referência os suspenses de Hitchcock. O projeto de montagem de luz desse espetáculo foi feito de forma bem recortada, estabelecendo um jogo entre o velar e o desvelar das quedas fictícias. Dessa forma, em momentos de representação dessas quedas, os recortes eram utilizados para que o público percebesse apenas parte dos movimentos, ora vendo apenas o corpo caindo de determinado lugar, sem revelar de onde a queda dava, ora vendo apenas o corpo caindo sem ver o lugar em que a queda se iniciara.

As fontes luminosas eram incandescentes e cada refletor era equipado com dois filtros de cores diferentes, em tons de azul e violeta, para criar a sensação do efeito preto e branco da televisão e do cinema. Sobre essas escolhas técnicas e estéticas do projeto de luz do espetáculo *Influência*, Bentivegna afirma que:

Não existia, até hoje pelo menos eu não achei, uma gelatina que chegasse nesse lugar. É sempre uma sobreposição de duas ou três cores diferentes. No caso, eu misturava azuis e lavandas pra chegar nessa cor. E aí quando você coloca duas gelatinas, a tendência a desbotar é muito maior do que quando você usa uma gelatina só, porque acumula calor, cria uma bolha de ar entre uma folha e outra e aquilo vai queimando. Então você faz dois, três espetáculos e aquela cor já não é mais a mesma, porque a gelatina já desbotou. Então tinha também um autoconsumo, uma troca constante de gelatinas. Essa era uma pesquisa desse projeto, e era, justamente, a questão dos recortes, porque o interessante era ver um corpo passando pela luz, não ver ele pulando e nem ver ele caindo no colchão, mas esse corpo passando pela luz. Então havia um estudo, também, de desenho mesmo. De como pensar como é que eu consigo criar várias alturas, vários planos e várias incidências para essa dimensão de um corpo caindo sem ver que, na verdade, não é uma queda fatal. É uma queda cênica, junto com essa questão da cor. Esse espetáculo, como eu falei, ele teve vários desdobramentos, então eu fiquei nessa pesquisa durante alguns anos. Ele até foi mudando de nome no decorrer do processo. (BENTIVEGNA, 2022)

Quanto ao espetáculo *O beijo*, Bentivegna menciona a construção de um repertório simbólico com a utilização de desenhos de luz e de cores-luzes para a composição da narrativa. Esse trabalho com o estabelecimento de códigos simbólicos é visto por ela como fundamental, pelo fato de que não havia a presença de texto falado no espetáculo, sendo a construção narrativa estabelecida de outros modos, com o uso de outras ferramentas dramáticas. Os desenhos e cores no projeto de luz orientavam tanto a espacialidade, quanto as sensações presentes na dramaturgia.

As escolhas feitas por Nadia Luciani para a elaboração dos projetos apresentados também se orientavam na dramaturgia. No espetáculo *Verdadeiro assassinato* o uso das cores-luzes demarcava os quatro momentos da dramaturgia, buscando comunicar os acontecimentos cênicos e as emoções vivenciadas nesses acontecimentos. Luciani apresenta suas escolhas evidenciando as necessidades dramáticas desse espetáculo da seguinte forma:

Era a história de uma família, então esse primeiro momento, da euforia era o momento em que a família estava sendo construída, havia o casamento e os sonhos, (a ideia de) ‘vamos construir uma linda família’. O segundo momento, que era o lavanda, era quando a família ia crescendo, então eles têm o primeiro filho, depois eles têm a segunda filha, e aí eles vão crescendo financeiramente. O terceiro momento é o momento em que eles começam a se matar, uns aos outros, e o quarto momento é o momento que fica só o filho, sozinho, ele fica cego inclusive... e ele fica sozinho, sem ninguém. Então é esse momento da solidão. E aí tem um elemento externo que é uma menina, uma vizinha. Eles eram uma família que não saía de dentro de casa, e aí começa: a mãe mata o pai, e aí alguém mata a filha, e daí o próprio filho acaba matando a mãe por engano, porque ele está cego e acaba só ele. E aí essa menina vem da rua e traz o sol para dentro da cena, e o finzinho é amarelo. Mas as cores, elas eram usadas assim, essa cena da solidão, era tudo azul. A cena anterior era tudo vermelho, o começo, era tudo amarelo. Esse período intermediário ali, lavanda que era uma coisa meio misturada, que não era tão lavanda, que era onde chegava mais perto do branco. (LUCIANI, 2022)

De acordo com Luciani, na criação de luz para o espetáculo *Anti-Nelson Rodrigues*, as escolhas partiram de suas percepções sobre os ensaios. A iluminadora comenta que, inicialmente percebeu que as cores precisariam colaborar com a dramaturgia de modo que dialogassem diretamente com a espacialidade da peça. Relata que no início do processo ficou em dúvida sobre utilizar a cor para iluminar os ambientes cenográficos, mas acabou percebendo que as cores representavam as relações entre as personagens, para além do espaço em que essas relações aconteciam.

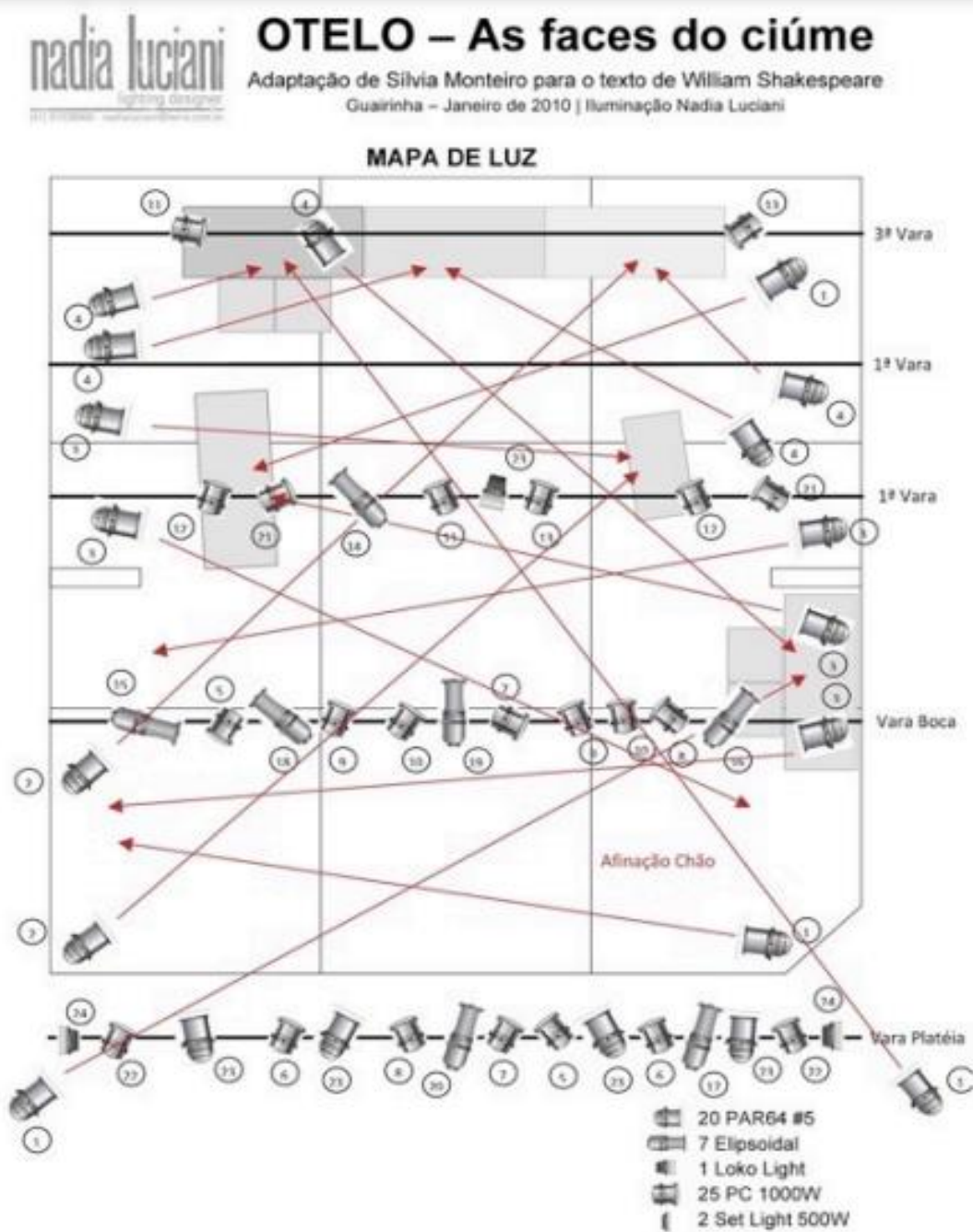
Já na elaboração da iluminação para o espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*, como já mencionado, por se tratar de um drama, a sugestão da iluminadora por utilizar cores-luzes foi inicialmente questionada pela direção e, posteriormente, com a apresentação de filtros com tons de cores esfumados, foi compreendido que era possível utilizar cores para além de uma ideia de representação de alegria, por exemplo. Nesse caso, Luciani elaborou um projeto utilizando filtros de cor do catálogo *E-colour*, da marca Rosco, no tom de azul *pale navy blue* (143) e de rosa *smokey pink* (127) (Figura 29). As figuras 30 e 31 mostram o mapa de luz elaborado por Luciani e a relação de equipamentos utilizados. Nota-se que dos vinte e quatro refletores utilizados no projeto, apenas dois não possuem filtro de cor e/ou filtro corretivo.

Figura 29 – Foto do mostruário do catálogo E-colour com destaque dos filtros utilizados no espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadia Luciani.

Figura 30 – Espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*: mapa de luz.



OUT 2009 | *Otelo* – Sílvia Monteiro | Iluminação – Nadia Luciani

Fonte: Arquivo pessoal de Nadia Luciani.



Figura 31 – Espetáculo *Otelo, as faces do ciúme*: relação de luz.



## OTELO – As faces do ciúme

Adaptação de Sílvia Monteiro para o texto de William Shakespeare  
Guairinha – Janeiro de 2010 | Iluminação Nadia Luciani

### RELAÇÃO DE LUZ

Canal	Efeito	Equipamento	Cor	Localização	Linha
1	NARRADORES FRENTE	4 PAR64 #5	R 143	chão palco	
2	NARRADORES MEIO	4 PAR64 #5	R 143	chão palco	
3	NARRADORES FUNDO	4 PAR64 #5	R 143	chão palco	
4	NARRADORES FUNDO	4 PAR64 #5	R 143	chão palco	
5	FRENTE ESQUERDA	2 PC 1000W	R 341	Vara Plat e Boca	
6	FRENTE MEIO	2 PC 1000W	R 341	Vara Platéia	
7	FRENTE DIREITA	2 PC 1000W	R 341	Vara Plat e Boca	
8	MEIO ESQUERDA	2 PC 1000W	R 341	Vara Plat e Boca	
9	MEIO	2 PC 1000W	R 341	Vara Boca	
10	MEIO DIREITA	2 PC 1000W	R 341	Vara Plat e Boca	
11	FUNDO ESQUERDA	2 PC 1000W	R 341	1ª e 3ª Vara	
12	FUNDO MEIO	2 PC 1000W	R 341	1ª Vara	
13	FUNDO DIREITA	2 PC 1000W	R 341	1ª e 3ª Vara	
14	FOCO DANILO ESQUERDO	1 ELISPO	R 341	1ª Vara	
15	FOCO DANILO DIREITA	1 ELISPO	R 341	Boca Vara	
16	FOCO PAZELLO TRÁS	1 ELISPO	R 341	Boca Vara	
17	FOCO PAZELLO FRENTE	1 ELISPO	R 341	Vara Platéia	
18	FOCO JUSCELINO	1 ELISPO	R 341	Boca Vara	
19	FOCO MEIO	1 ELISPO	R 341	Boca Vara	
20	FOCO FRENTE	1 ELISPO	R 341	Vara Platéia	
21	COMPLEMENTO FUNDO DIREITA	2 PC 1000W	R 341	1ª Vara	
22	MEIO ABERTO	2 PC 1000W	R 341	Vara Platéia	
23	LENÇO	1 LOKO LIGHT	n/c	1ª Vara	
	LUZ AGRADECIMENTO	4 PAR64 #5	n/c	Vara Platéia	
24	LUZ PLATÉIA	4 SET LIGHT 500W	R 74	Varas Platéia	



As escolhas e modos de execução da iluminadora Nadja Naira, referente aos três espetáculos aqui analisados, ocorrem de modos diversos. No espetáculo *Vida*, o mecanismo de saturação da retina e a ideia de fixação da imagem<sup>64</sup> percebida pela visão, na memória do público, é utilizado com a intenção de estimular a sensação de saudade, da ausência da visibilidade, da imagem que estava ali e que agora já não pode ser percebida. A figura 32 mostra parte do processo de montagem técnica do projeto de iluminação desse espetáculo, sendo possível ver ao fundo os refletores com filtro de cor azul, posicionados em contraluz, que foram utilizados para compor a imagem a ser fixada na retina, formada por códigos já estabelecidos.

Figura 32 – Espetáculo *Vida*: Montagem técnica de luz. Cia. Brasileira.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadja Naira.

Já no espetáculo *Sem palavras*, a cor rosa, que partiu da cor-pigmento presente no cabelo e no sapato de uma das atrizes, é utilizada para pintar o espaço e causar certo estranhamento pela sensação de artificialidade provocada pela própria cor. Nesse espetáculo, a escolha pelo filtro de cor rosa, utilizado com potência para pintar e preencher o espaço cênico com cor-luz, gerou o surgimento de sombras coloridas e causou a percepção da cor fisiológica verde, complementar ao rosa, fenômeno descrito como contraste simultâneo por síntese aditiva, uma das formas de percepção das cores

---

<sup>64</sup> Ver figura 24.

fisiológicas, que acontece pela necessidade do olho em buscar a harmonia cromática por meio dos contrastes (GOETHE, 2013).

Na composição de luz do espetáculo *Projeto Brasil*, há intenção de orientar o olhar do público pelo uso de diferentes temperaturas, incidências e potências luminosas, com o objetivo de que a cena violenta (Figura 33) não traga a sensação de romantismo e candura, enquanto a cena em que há uma vulnerabilidade dos corpos seja percebida de forma generosa<sup>65</sup>. Esses signos visuais são construídos pela iluminadora de modo a conduzir o olhar e compor com a narrativa do espetáculo e sua proposição sensorial.

Figura 33 – Espetáculo *Projeto Brasil*: cena de violência iluminada com refletores incandescentes equipados de filtro corretivo de temperatura.  
Cia. Brasileira, foto de Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal de Nadja Naira.

---

<sup>65</sup> Ver figura 8.

Nesse projeto, o forte contraste entre claro e escuro chama atenção, uma vez que os figurinos, elementos cênicos e cenário eram pretos e a luz era composta de refletores incandescentes equipados com filtros corretivos, que produziam uma luz mais fria, percebida geralmente como mais branca. Dessa forma, estabelecia-se um contraste entre o claro e o escuro percebido, principalmente por colocar em evidência os tons de pele nos corpos em cena. Como aponta a própria iluminadora:

O que que acontece quando eu reduzo a cor? Essa é a minha pergunta. O que que acontece quando a gente usa o cenário preto, tudo preto? A gente tenta, então, anular com o preto a estrutura arquitetônica, a gente tenta isolar as formas, a gente elimina, tudo que seja objeto é pintado de preto. Tem balde preto, tem microfone preto, tem tripé preto, tem refletor preto, o figurino é preto. Então a gente tá trabalhando com preto sobre preto, como é que a gente dá volume, né, de preto sobre preto, sobra só o que? Sobra só pele. Então a única coisa que vai ter cor é a pele. Então a gente vai trabalhar com a cor da pele. (NAIRA, 2022)

Considerando as características apontadas por Nadja Naira como principais para seu processo criativo, a saber: contraste e movimento; essa relação marcada pelo jogo estabelecido por contrastes de luz e pelos elementos dispostos em cena, no espetáculo *Projeto Brasil*, se alinha ao que Maliévitch (2021) descreve como sendo os dois princípios básicos do suprematismo: a sensação dinâmica e o contraste, que nas composições suprematistas ganharam centralidade. De modo similar ao que pontua Naira sobre o uso das cores, ressalta-se que para Maliévitch (2021), apesar da cor e da forma serem considerados elementos importantes para a composição artística, o uso desses não deveria ser visto como obrigatório.

A partir dos aspectos sensoriais presentes nos trabalhos apresentados pelas iluminadoras, seus modos de execução e escolhas técnicas e estéticas pensadas para estabelecer determinadas atmosferas sensoriais e estimular sensações no público, buscou-se levantar reflexões acerca da relação entre visualidade e sensorialidade, tendo como foco o olhar acerca das cores nessa relação. O subcapítulo a seguir apresenta possíveis caminhos, indicados pelas iluminadoras e levantados aqui como hipótese, para se pensar de que maneiras a sensorialidade aparece nos projetos e como, na área de iluminação cênica, o uso das cores pode ser pensado para além do conceito de visualidade.

## **Visualidade e sensorialidade na prática**

A partir da reflexão teórica sobre os diferentes estudos sobre as cores, a aplicação destes nas artes e os dados coletados nas entrevistas com as oito iluminadoras, referentes aos diferentes modos de pensar e utilizar as cores em seus processos criativos, são expostos nesse subcapítulo algumas questões nas quais identificou-se a presença de uma articulação entre os conceitos de visualidade e de sensorialidade. Com base na análise dessa articulação, propõe-se pensar como a ideia de sensorialidade pode atravessar os processos de criação em iluminação cênica estabelecendo-se para além do conceito de visualidade.

Diante das narrativas apresentadas, há um ponto em comum, evidenciado pelas iluminadoras, que vai além de suas perspectivas singulares sobre a sensorialidade em seus processos criativos. Trata-se das questões teóricas, técnicas e dramáticas ligadas ao uso de temperaturas de cor. Existe uma multiplicidade de pensamentos acerca do uso das temperaturas de cor nos projetos de iluminação cênica analisados que propõem, por exemplo, trabalhar a sensação de conforto e/ou desconforto visual, marcar passagens de tempo da narrativa dos espetáculos, criar nuances entre as cenas, corrigir a incidência de luz sobre os elementos cênicos, como figurinos e cenários, causar determinada sensação na plateia, dialogar com a proposta dramática, entre outros aspectos que caberiam o manuseio de diferentes temperaturas de cor-luz.

Dada tal observação, volta-se o olhar para compreender o que se define como temperatura e como relacioná-la com determinadas cores. Compreende-se por temperatura, um estímulo sensorial percebido pelo tato, tendo a pele como órgão de captação desse estímulo térmico. Esse processo fisiológico acerca da temperatura, pode se desdobrar em uma série de outras percepções psíquicas, relacionadas às interpretações subjetivas, inerentes ao sujeito que percebe. A incidência de luz, a depender dos materiais utilizados, gera certa temperatura, como por exemplo, nos casos em que se utiliza lâmpadas incandescentes, o calor é característica da geração desse tipo de luz, de modo que, a depender do projeto e da quantidade de lâmpadas incandescentes utilizadas, a temperatura do ambiente em que se encontram tais refletores pode ser alterada, elevando-se levemente.

No entanto, ao falar de temperatura de cor na iluminação cênica, no caso dos projetos apresentados pelas iluminadoras, não se trata deste fator, referente ao calor que

incide dos refletores, mas sim do uso de filtros corretivos de certos tons de cor, que são atribuídos ao que percebemos como frio e quente. Nesse sentido, existe um diálogo entre a sensação térmica percebida pelo tato e a forma como, sinesteticamente, associamos determinados matizes e qualidades de percepção visual às temperaturas.

De modo mais expandido, pensar a respeito dessas leituras sobre determinadas cores e as sensações atribuídas a elas, Saraiva (1999, p. 1) chama atenção para a existência de uma potencialidade simbólica.

As cores podem criar uma linguagem própria e, ainda, ajudar ou prejudicar o resultado final de uma cena ou peça teatral, consoante o uso apropriado ou impróprio dos matizes, com relação ao sentimento almejado, pelo criador, por parte da plateia. (SARAIVA, p. 1, 1999)

Dessa forma, considera-se que o uso das cores-luzes e cores-pigmentos em cena, se estabelece como linguagem que constrói o espetáculo e as sensações que este pretende comunicar. As questões acerca do uso de temperaturas de cor, indicadas pelas iluminadoras, parte de diversas perspectivas, encontrando-se de modo mais frequente na crítica feita por algumas entrevistadas sobre o uso recorrente do contraste entre azuis e âmbar, estabelecido como uma espécie de código padrão. No entanto, como levantado nesta pesquisa e apresentado nos relatos, considera-se também que os modos de comunicação das cores, os modos como serão percebidas sensorialmente e a interpretação simbólica que será feita, são aspectos indeterminados, que podem ser lidos de diversas maneiras, a depender da subjetividade de quem percebe e do contexto em que a proposição ocorre.

A esse respeito, toma-se o que Maliévitch (2021) concebe sobre as variações nos modos de percepção de informações sensoriais na arte.

Minhas conclusões divergem do ponto de vista segundo o qual cada forma tem a sua própria cor individual (logo, a cor também tem uma forma inerente) que estabelece igualmente essa lei para as obras pictóricas. Disso pode decorrer o seguinte: o que chamamos 'gosto' é uma qualidade provocada pelo aspecto individual da forma do indivíduo, ou cada cor-forma [*tsvietoforma*] provoca no sujeito determinado 'gosto', mas o gosto é uma qualidade estética, e a qualidade estética elabora-se quando na representação criativa do sujeito estabelece-se uma determinada relação com o mundo. (MALIÉVITCH, 2021, p.31)

Considerando o campo simbólico e o caráter comunicativo das cores, estabelecidas como linguagem que compõem e constroem a cena dramaturgicamente, por meio de estímulos de determinadas sensações a serem percebidas pelo público, buscou-se identificar como cada iluminadora compreende essa relação entre visualidade e

sensorialidade, de acordo com as narrativas apresentadas sobre suas percepções acerca de seus próprios processos criativos e reflexões sobre o uso das cores. Dessa forma, serão expostos os modos como essa relação é vista.

No que tange ao fazer artístico de Brisa Lima, percebe-se, por seu relato, que há uma preocupação constante da iluminadora com o trabalho de pesquisa artística e com a busca por referências para a criação. Essa preocupação se justifica, por esta iluminadora ter como objetivo não criar projetos de forma superficial ou dentro de padrões estabelecidos, como no caso mencionado sobre o uso do contraste promovido por tonalidades de cores-luzes azuis e âmbar, para representar a noite e o dia, por exemplo. Por essa perspectiva, Lima se propõe a trabalhar de modo que possa se aprofundar na pesquisa sobre as intenções presentes em cada projeto. Posto isso, o modo em que as pesquisas realizadas por Lima serão estabelecidas com o grupo e com as demais linguagens da cena, ilustram a existência de um pensamento reflexivo da iluminadora acerca do diálogo entre sensorialidade e visualidade. O que parece ficar evidente, é que a iluminadora se propõe a ir além das propostas meramente estéticas, buscando construir narrativas com a luz, a partir de estudos que abrangem conhecimentos técnicos e teóricos.

Na narrativa de Nadja Naira, foi possível identificar ideias que esboçam o modo como a iluminadora percebe e concebe essa articulação entre visualidade e sensorialidade, como por exemplo, quando comenta sobre a experiência vivenciada no momento em que se estabelece uma relação com a arte, no que concerne à construção de imagens intencionais com a luz e o modo como essas imagens são elaboradas e organizadas em sequências, a ser apresentadas ao público; bem como nas escolhas feitas pela iluminadora nas quais são experimentadas propostas diferentes, que fogem, de certo modo, de ferramentas dispostas em manuais para a criação de luz.

Contudo, a questão apresentada por Naira em que mais se evidencia a relação entre visualidade e sensorialidade, encontra-se na proposta de luz para o espetáculo *Projeto Brasil*. Nesse espetáculo Naira buscou não transparecer determinadas sensações, evitando que as imagens fossem percebidas de determinada forma, um cuidado que se pautava no diálogo com a narrativa apresentada pelas demais linguagens da cena. Nessa proposta, percebe-se que, mesmo com o uso sutil das cores, já que no projeto não constava o uso de cores evidentes, mas apenas de um único tipo de filtro corretivo de temperatura que equipava todos os refletores, houve uma intenção sensorial por parte de iluminadora, que procurou sugerir sensações construídas junto à narrativa.

No que apresenta Marisa Bentivegna, a relação entre sensorialidade e visualidade evidencia-se de modo mais direto no que pontua acerca de pensar os aspectos fisiológicos para propor o uso da cor, mencionando que a dimerização da luz serve para estabelecer um jogo com o público, onde a iluminadora estimula de modo consciente o mecanismo de saturação da retina implicando na forma como o público irá perceber e interpretar o que está sendo visto.

Outro aspecto que também pode ser associado à relação entre visualidade e sensorialidade nos processos criativos de Bentivegna, encontra-se no que relata acerca do processo de escolha de uma determinada cor para o projeto, que tem como real intenção estimular a percepção fisiológica de sua cor complementar. Fenômeno que pode ocorrer por contraste simultâneo e/ou contraste sucessivo de cores (GOETHE, 2013), a depender do modo como seu uso é elaborado nos projetos. Esse estímulo, que busca propor uma sensação gerada pela cor complementar, percebida fisiologicamente, se estabelece por meio do diálogo entre a sensação, causada por uma cor fisiológica, e os aspectos psicológicos relacionados à simbologia desta cor.

A relação entre visualidade e sensorialidade se evidencia, também, quando a iluminadora Alexandra de Melo da Silva menciona a importância de se ter a iluminação presente nos ensaios dos espetáculos, para que se estabeleça um conjunto harmônico de referências dramáticas para a criação. A iluminadora pontua que experimentar as propostas de iluminação no decorrer do processo de montagem, anterior às apresentações para o público, se faz significativo por possibilitar que as sensações geradas sejam percebidas e ajustadas de acordo com as necessidades que venham a surgir.

Também foi identificado na narrativa de Melo da Silva um outro aspecto sensorial, relacionado à forma como observa as passagens de luz do dia, utilizando-as como referência para seus processos de criação. Essas transições de luz natural são percebidas pela iluminadora para além de seus aspectos cromáticos, considerando também as sensações, afetos e emoções, gerados em diferentes momentos do dia, as variações sazonais e a relação cotidiana estabelecida entre as pessoas e as formas como socialmente o tempo é organizado.

Outra questão, referente à sensorialidade nos trabalhos de Melo da Silva, diz respeito a construção de atmosferas de luz que têm o objetivo de causar certa sensação. Sobre essa construção de atmosferas. A iluminadora apresenta como exemplo uma cena de violência que se passa no espetáculo *Preta-à-Porter*, onde o uso de filtros de cor vermelha tinha o objetivo de estabelecer uma sensação densa sobre a narrativa. Nessa



cena, o uso do vermelho parte da referência cromática que remete ao sangue. As questões apresentadas acerca da sensorialidade de seus trabalhos parecem ir além da ideia de estabelecer certa visualidade, com propostas que adentram o campo da percepção de modo complexo, abarcando outros sentidos para além da visão.

De acordo com os relatos de Cibele Forjaz, notou-se dois pontos centrais nos quais sensorialidade e visualidade se entrelaçam. O primeiro refere-se a questão sinestésica apontada pela iluminadora no processo criativo do espetáculo *Bacantes*. Nesse processo, trabalhava-se com a ideia de sinestesia, o uso de *ayahuasca*, substância psicodélica que causa alteração nos modos de percepção, era tido como forma de sensibilização para a criação. Ressalta-se que, apesar dessa alteração fisiológica que desencadeava em modos de percepção sinestésicos, vivenciado coletivamente pelo grupo de artistas envolvidos no processo, o público que assistia ao espetáculo percebia a criação de formas variadas, podendo ou não o interpreta-lo sinestesticamente. Este fator se faz importante por trazer luz a um caminho metodológico para o uso sensorial das cores, partindo da percepção, das referências e escolhas que a própria iluminadora elabora para seus projetos, de modo que a cor é proposta de acordo com as sensações dessa profissional.

O segundo ponto identificado na entrevista de Forjaz, encontra-se em sua pesquisa para a criação dos *blackouts* em cor, que evidencia seu modo de trabalho com contrastes, utilizando não só de variações de cores, como também de variações entre as fontes luminosas. As investigações de Forjaz voltadas para o uso de lâmpadas de descarga em espetáculos cênicos parte do modo como esta percebe que as questões técnicas relacionadas ao funcionamento dessas lâmpadas promovem luminosidades diferentes a serem percebidas pelo público.

A iluminadora Fernanda Mattos ressaltou a importância de pensar a afetividade para elaborar suas criações, bem como menciona a potencialidade das cores como meios de estimular a ludicidade. Essa questão afetiva é transposta em suas criações, nas quais toma como base suas próprias afetações, seus modos subjetivos de perceber determinados aspectos dramaturgicos e materializá-los em seus projetos de luz e escolha de cores. Apesar de partir de sua própria experiência, a iluminadora alega considerar também as afetações explícitas na dramaturgia, vivenciadas pelas personagens e presentes nos elementos que constituem cada espetáculo. Quanto à afetação do público, por mais que não seja um quesito ignorado por Mattos, a percepção e interpretação dele sobre as informações luminosas e dramaturgicas, são consideradas reconhecendo-se as limitações

existentes, uma vez que cada pessoa percebe determinadas informações de modo individual.

Pensar essa questão afetiva vinculada ao uso da cor, presente nos modos de criação de Mattos, abre possibilidades para se debruçar sobre as camadas de sensações que compõem a visualidade dos espetáculos. A cor aparece associada às diferentes formas como as percebemos, como signos e símbolos, que são compreendidos por meio de relações únicas e complexas, perpassando aspectos culturais, subjetivos, físicos, químicos, fisiológicos, psicológicos, afetivos, dentre outros aspectos que moldam os modos como cada pessoa percebe e interpreta as informações cromáticas.

A relação entre o uso de cores em projetos de iluminação e os aspectos afetivos relacionados à dramaturgia, também é pontuado por Ivanilde Silva. Ao analisar sua metodologia, os objetivos da oficina de iluminação e a proposta de construção dos objetos-luzes, no que se refere ao uso das cores, a oficina *Experiência luz* parece alinhar-se mais ao conceito de sensorialidade do que o de visualidade. Essa colocação se justifica tendo em vista que, embora as experiências da oficina tenham como objetivo a experimentação estética por meio da luz, o modo como são concebidas as experimentações, e como os objetos-luzes são dispostos no espaço, objetivam sugerir determinadas sensações que compõem as narrativas das contações de histórias. Desse modo, a escolha pelos matizes na oficina de Silva se deu de forma sensorial, partindo das vivências pessoais e das escolhas subjetivas de cada participante, sem que houvesse a obrigatoriedade do uso de cores.

Para Nadia Luciani, a noção de visualidade relaciona-se aos modos de produção de seus projetos de luz quanto à intencionalidade das ações propostas, das escolhas que são feitas e do uso de preceitos teórico-técnicos para alcançar determinados objetivos. A ideia de sensorialidade também se faz presente nos trabalhos de Luciani, principalmente nas proposições de cores-luzes dos projetos, para provocar determinadas sensações que contribuam com a dramaturgia. Dessa forma, o contexto dramático de cada espetáculo se evidencia não só pelas escolhas que compõem a estética visual dos projetos de iluminação, cenografia e indumentária, mas também pela inserção das percepções subjetivas da iluminadora sobre o contexto dramático a ser trabalhado. Essas percepções subjetivas relacionam-se aos modos como Luciani percebe as emoções e afetividades presentes no espetáculo e busca, por meio de símbolos visuais, estimular determinadas sensações e leituras por parte do público.

A percepção acerca da relação entre visualidade e sensorialidade fica evidente na narrativa das iluminadoras. Quando se trata do pensamento sobre o uso das cores na iluminação, seja nos modos de se iluminar o espaço e os elementos cênicos, evidenciando determinados matizes, seja no uso de cores-luzes nos projetos de iluminação, a noção de sensorialidade é manipulada pelas iluminadoras, ao lançarem mão de aspectos teórico-técnicos dos estudos sobre as cores, para a elaboração e execução dos projetos, e através da relação inerente entre as sensações e emoções presentes na dramaturgia e na escolha da paleta a ser utilizada. Observou-se também que essas sensações têm diferentes pontos de partida, podendo ser concebidas por meio de referências externas, por sensações subjetivas e pessoais das iluminadoras, pelo contexto dramático do espetáculo, dentre outras variantes possíveis, não havendo uma única possibilidade ou forma de ser pautadas na criação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, antes de apresentar os resultados observados em relação a questão proposta nesta pesquisa, que tematiza os aspectos sensoriais das cores na iluminação cênica, é importante ressaltar que as problemáticas acerca das relações de desigualdade de gênero, presentes no ambiente profissional e de formação na área de iluminação cênica, foram levantadas pelas iluminadoras entrevistadas. Mesmo não havendo nenhuma pergunta direcionada para compreender essas relações, alguns relatos sobre as dificuldades enfrentadas pela desigualdade de gênero apareceram de forma orgânica na fala de sete entrevistadas.

A escolha por entrevistar mulheres iluminadoras nessa pesquisa se deu de modo intencional, na busca por atribuir visibilidade aos trabalhos produzidos por essas profissionais na área de iluminação, e também por se compreender que as narrativas são construídas de formas diversas, a depender do contexto em que ocorrem e da subjetividade de quem narra. Assim, o fato de entrevistar iluminadoras possibilitou nesta pesquisa, apresentar não somente suas produções artísticas, mas também, seus pontos de vista sobre como percebem e vivenciam o trabalho na área de iluminação.

Na análise dos processos criativos, realizada a partir da forma como são narrados pelas iluminadoras, nota-se que suas trajetórias de formação implicam nos modos como elas elaboram seus projetos. Por essa perspectiva, o fato de que os processos formativos em iluminação cênica ocorrem, em sua maioria, de modo não formal, pela relação entre iluminadoras/es mais experientes e suas/seus aprendizes, faz com que os procedimentos de produção e criação de luz cênica sejam múltiplos. Apesar dessa característica, foram identificadas questões relativas aos conhecimentos necessários para a atuação na área de iluminação cênica, vistos de forma comum por todas as iluminadoras entrevistadas.

A esse respeito, destaca-se que pontuaram considerar os conhecimentos técnicos e teóricos sobre as cores como importantes para suas práticas profissionais, independente da forma como tais conhecimentos são adquiridos. No contexto de análise desta pesquisa, identificou-se que, referente aos estudos sobre as cores, a formação das iluminadoras ocorreu por diferentes meios, sendo estes: em cursos livres de iluminação; em disciplinas; projetos e laboratórios vinculados a instituições de ensino; em estudos independentes; em pesquisas artísticas realizadas para projetos específicos; pela prática profissional e em cursos técnicos da área teatral e cinematográfica.

Apesar de reconhecerem que a prática profissional está alinhada a determinados conhecimentos teóricos e técnicos vistos como necessários e importantes, a maior parte das entrevistadas versa de modo crítico sobre a elaboração de manuais ou formas de organizar o conhecimento, que visam apenas a reprodução de regras e padrões. Para elas, tais estruturas acabam por limitar a criatividade dos processos e, para além dessa questão qualitativa, o conhecimento disposto como regra em manuais não contempla, amplamente, todas as demandas do trabalho com iluminação cênica. Como exemplo dessa limitação, destaca-se o que Alexandra de Melo da Silva apresenta acerca do catálogo de filtros de cor Rosco Supergel, em que constam indicações de uso de determinados filtros descritos como bons para iluminar tons de pele, sem mencionar a quais tonalidades de pele a instrução se refere (SILVA, A., 2022a).

Considera-se que essa multiplicidade procedimental referente aos processos criativos é positiva para a construção de uma perspectiva histórica da iluminação cênica brasileira, por apresentar com riqueza os diferentes modos em que a formação e o trabalho na área podem ocorrer, valorizando a autonomia que cada artista possui. As diferenças entre os procedimentos de elaboração de projetos de luz são vistas, nesse caso, como potenciais para o trabalho com iluminação, e podem ser compartilhados via experiência docente ou nas relações de troca entre profissionais da área. Conclui-se que os modos não formais de educação, característicos da formação em iluminação cênica, implicam que profissionais da área busquem elaborar seus próprios meios de criação e de execução de projetos, estabelecendo um hibridismo entre as experiências práticas, os conhecimentos adquiridos nas relações com profissionais mais experientes e os caminhos subjetivos traçados por profissionais na medida em elaboram seus procedimentos de trabalho.

Essa relação de hibridismo não se limita apenas às interações não formais de aprendizagem, uma vez que, parte das iluminadoras relataram utilizar conteúdos técnicos e teóricos em seus trabalhos, obtidos durante suas formações acadêmicas na área das artes cênicas ou de outras áreas do conhecimento, como a publicidade, a fotografia e a comunicação visual. Por ser a arte uma área que atua fortemente no campo da subjetividade, os processos de criação tornam-se possíveis pelo uso de ferramentas e meios adaptados por artistas de acordo com suas necessidades e intenções criativas.

Essas questões estendem-se para todos os procedimentos que envolvem a criação de projetos de luz, abarcando o uso das cores e se desdobrando para as demais características e ferramentas do trabalho com iluminação. Compreende-se que cada iluminadora colaboradora dessa pesquisa possui seus modos de pensar e elaborar o uso

da cor que são pessoais e subjetivos. Apesar de haver pontos de articulação, a olhar as semelhanças entre seus processos de formação e suas trajetórias profissionais, fica evidente que o processo criativo de cada uma ocorre de forma bastante singular, utilizando procedimentos próprios e tomando como base referências distintas.

Considerando esse cenário diverso em contexto e múltiplo em possibilidades de atuação, chegou-se à identificação de algumas características que se alinham entre os modos de trabalho das iluminadoras, no que se refere à análise acerca do pensamento e do uso da cor a partir do conceito de sensorialidade. Proposto como um desdobramento do conceito de visualidade, utilizado na iluminação cênica para tratar dos modos poéticos e estéticos de propor e interpretar o que é percebido visualmente (TUDELLA, 2013), o conceito de sensorialidade é utilizado com o objetivo ampliar o olhar para o complexo processo de percepção humana (PEDROSA, 1982), considerando principalmente suas relações sinestésicas e a implicação de aspectos culturais, sociais e subjetivos aos modos de percepção.

Com foco voltado para a compreensão dessas relações acerca da percepção nos processos criativos na área de iluminação cênica, buscou-se compreender a forma como essas relações atravessam a criação das iluminadoras e como o conceito de sensorialidade é manipulado por elas na elaboração de seus projetos de luz, tendo como ponto de partida suas percepções subjetivas e individuais. Ressalta-se que a intenção que se estabelece na criação, e que gere o uso de cores-luzes nos projetos de iluminação, foram analisadas nessa pesquisa com vistas sobre as próprias percepções e sensações das iluminadoras, independente das percepções e sensações que estas possam pretender estimular no público.

Dessa forma, o que se compreende aqui como processo de criação, considerando as trajetórias formativas e profissionais das iluminadoras, e seus próprios procedimentos de trabalho, se alinha ao que Maliévitch (2021) afirma sobre a relação entre subjetividade e uso de técnicas e ciências nos processos criativos. De acordo com esse artista:

O processo de criação acontece na tomada de consciência. Essa é a primeira etapa, a segunda etapa é o momento em que o processo passa à representação, em que o estativo psíquico da tensão começa a destacar a imagem, e esse momento é extremamente decisivo, pois nele o artista deve solucionar a questão: em qual dos centros de seu organismo dar forma à imagem iminente. Desta decisão dependerão a estrutura, a fatura, a pintura, a forma da imagem, desta questão vai depender a aplicação desta ou daquela ciência à imagem. (MALIÉVITCH, 2021, p. 32)

Diante dessas questões que se voltam para os processos criativos e aspectos relacionados à percepção sensorial, presentes nos modos de criação das iluminadoras, entende-se que o que versam a respeito das temperaturas de cor, vinculadas ao uso de filtros corretivos ou de cores-luzes, caracterizadas como quentes ou frias, é um dos principais fatores em que se observa a manipulação das cores em seus trabalhos com objetivo sensorial. Esse objetivo, portanto, pode estar relacionado à intenção de gerar determinada sensação com o projeto de luz e/ou compreende a própria leitura que cada iluminadora fez do contexto de seu trabalho, considerando suas percepções subjetivas acerca dos elementos e linguagens artísticas com as quais dialogam na construção de espetáculos, shows e oficinas.

Contudo, a relação com a temperatura, apesar de apresentar de forma mais evidente as implicações sensoriais do uso das cores nos processos criativos, não é o único ponto observado nas narrativas, que apresenta essa relação acerca dos aspectos sensoriais das cores na iluminação cênica. Desta forma, acentua-se também o fato de a iluminação cênica ser uma linguagem que se comunica por meio de símbolos, corroborando para a criação e elaboração da cena em sua completude e, isso posto, o uso das cores nessa linguagem dialoga diretamente com aspectos dramaturgicos, como por exemplo, voltando-se para a construção sensorial acerca dos sentimentos, emoções e sensações presentes nos espetáculos. O pensamento acerca do uso afetivo da cor-luz para a criação de atmosferas que tem a intenção de estimular determinadas sensações no público, também aparece com centralidade na fala das entrevistadas.

À vista disto, considera-se que o conhecimento sobre as cores, adquirido de forma sistemática ou não pelo estudo teórico e conceitual do fenômeno cromático e da própria prática profissional, é determinante para o trabalho na área de iluminação cênica. Essa questão foi pontuada nas narrativas de todas as iluminadoras entrevistadas, embora tenham tido acesso a tais conhecimentos de formas diversas. Notou-se que na área de iluminação cênica a prática profissional e/ou vivenciada em espaços formativos promove experimentações relevantes para que se possa compreender o fenômeno cromático e as interações entre as categorias de estímulos sensoriais. Embora as iluminadoras tenham relatado realizar pesquisas e consultas em obras de caráter teórico, é por meio da experiência prática que esses conteúdos são organizados de modo associado aos recursos técnicos disponíveis para o trabalho com iluminação.

Destaca-se que, da bibliografia principal utilizada nessa pesquisa, referente aos estudos sobre as cores, foram citadas pelas iluminadoras como referência para seus

trabalhos as seguintes obras: *Da cor à cor inexistente* (PEDROSA, 1982), *Do espiritual na arte* (KANDINSKY, 1990), *Doutrina das cores* (GOETHE, 2013), *A Psicologia das cores* (HELLER, 2021), *Óptica* (NEWTON, 2002) e *Psicodinâmica das cores em comunicação* (FARINA, 2011). Além dessas obras, também foram citadas como referência para o uso das cores na iluminação, teorias e movimentos artísticos com as quais a pesquisa dialoga, como por exemplo, a teoria tricromática e a Bauhaus.

Foi possível observar nas narrativas e nos trabalhos apresentados pelas iluminadoras, a presença das diferentes categorias de estímulos sensoriais. Essas categorias foram mencionadas em alguns casos de maneira direta, tendo sua compreensão racionalizada no processo criativo de algumas profissionais, e em outros casos aparecem de modo indireto, na prática profissional, sem que sejam necessariamente racionalizadas. Conclui-se acerca dessa observação que, assim como foi levantado, de forma hipotética, o uso das categorias cor-luz e cor-pigmento são mais utilizadas no trabalho com iluminação, de acordo com a amostragem dessa pesquisa. Esse fator está relacionado com o que demanda o ofício da iluminação cênica, uma vez que as categorias mencionadas atendem de forma mais objetiva às necessidades ligadas à prática profissional na área, que tem como pilar o ato de iluminar a cena de forma estética e poética.

Contudo, pode-se concluir que a temática acerca do uso das cores na iluminação cênica, sua elaboração reflexiva e prática, é relevante por se tratar de um aspecto fundamental para o trabalho na área. Pensar as relações entre visualidade, sensorialidade, sensação e percepção se torna, deste modo, fundamental para os estudos sobre as cores voltados para a iluminação cênica, compreendendo suas potencialidades e desdobramentos. A presente pesquisa, no entanto, se direciona a investigar tais relações no trabalho de oito iluminadoras brasileiras e, por mais que se tenha buscado trabalhar com dados obtidos em uma amostragem diversificada, há limitações metodológicas quanto ao número de iluminadoras colaboradoras dessa pesquisa, o que impede que os resultados obtidos sejam colocados como parâmetros gerais para o contexto nacional. Desse modo, os resultados apresentam um primeiro esboço acerca da questão, delineando possibilidades e estratégias para os processos de criação de profissionais da área, a partir de estudos teóricos sobre as cores, e sua aplicação na iluminação cênica, vistas por uma perspectiva sensorial e que podem vir a impulsionar futuras pesquisas que busquem olhar para essa questão de modo a compreendê-la em um contexto mais amplo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, Adolphe. **La mise en scène Du drame wagnérien** in Oeuvres Complètes. Tome I. Lausanne: Société suisse du théâtre/L'âge d'homme, 1983.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

BABLET, Denis. “A luz no teatro” in O teatro e sua estética. Lisboa: Arcádia, 1964.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria das cores de Goethe**. São Paulo: Senac, 2006.

BOMFIM, Felipe Corrêa. **Derivações do olhar: visualidades, cinematografia e as relações étnicoraciais**. 2021. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

DANCE, Conect. **Cia Nova Dança 4: o beijo**. O beijo. Disponível em: <https://conectedance.com.br/evento/cia-nova-danca-4-o-beijo/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

DORT, Bernard., UHIARA, Rafaela. A representação emancipada. **Sala Preta**, [s.l.], v. 13, n. 1, p. 47-55, 19 junho 2013. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2007. E-book.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

FREDERICI, Sílvia. A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. In: FREDERICI, Sílvia. **O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017. p. 7-460.

FREDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Contribuições para a óptica (1ª parte) & O experimento como mediador entre objeto e sujeito**. São Paulo: Antroposófica, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GUIMARÃES, Maria. **Ritmo biológico é premiado com Nobel de Medicina: jeffrey hall, michael rosbash e michael young, geneticistas norte-americanos, dividem o prêmio**. Jeffrey Hall, Michael Rosbash e Michael Young, geneticistas norte-americanos, dividem o prêmio. 2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/ritmo-biologico-e-premiado-pelo-nobel-de-medicina/>. Acesso em: 13 maio 2022.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de pesquisa**, v. 37, n. 132, p. 595-609, dezembro de 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua, 2020. Disponível em:  
[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101722\\_informativo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101722_informativo.pdf) Acesso em: 14 de março de 2022.

INFLUÊNCIA - Primeiros estudos. Direção de Cristiane Paoli Quito. Intérpretes: Alex Rattón Sanches, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Erika Moura, Gisele Calazans, Isabel Lemos e Livia Seixas. São Paulo, 2012. (6 min.), son., color. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=o10kp9VEK2I&t=5s>. Acesso em: 17 ago. 2022.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 254 p.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica**: uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do *design*. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Iluminação cênica**: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. 2020. 683 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LUCIANI, Nadia Moroz; VALCANAIA, Gabriela; SUGIYAMA, Milena. Questões de gênero: desvelando a desigualdade no mercado de trabalho da iluminação cênica no Brasil. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 24-51, 2021. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p24-51. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/193546>. Acesso em: 25 jan. 2022.

MALIÉVICTH, Kazimir. **Forma, cor e sensação**. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Kinoruss, 2021.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: contexto, 2007.

MIRANDA, Helder Moraes. **Resenhando**: portal de cultura e entretenimento. Portal de Cultura e entretenimento. Disponível em:  
<https://www.resenhando.com/2021/11/critica-sem-palavras-espetaculo-mostra.html>. Acesso em: 15 ago. 2022.

NEGA, Coletivo. **Preta-À-Porter**. Disponível em:  
<http://coletivonega.com.br/pretaaporter/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

NEWTON, Isaac. **Óptica**. Tradução: André K. T. Assis. São Paulo: EDUSP, 2002.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO MODERNA: a parceria entre tecnologia e cena. **Arte da Cena (Art on Stage)**, [S. l.], v. 4, n. 2, 2018A. DOI: 10.5216/ac.v4i2.54795. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54795>. Acesso em: 6 fev. 2022.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 020-037, 2018B. DOI: 10.5965/1414573101312018020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018020>. Acesso em: 6 fev. 2022.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1982.

POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A teoria das cores de Goethe hoje**. 2009. Tese (Doutorado em design e arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RESENDE, Laura de Paula; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Não somos nós, a luz em cena**: uma cartografia da pesquisa em iluminação cênica na pós-graduação no Brasil. Ponta Grossa: Atena, 2022. 70 p.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2021.

ROSCO. **Guia Supergel**: Cores que emocionam. Disponível em: <http://roscobrasil.com.br/supergel>. Acesso em 18 de set. 2021).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral**. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **Os dados estão lançados**. São Paulo: Papyrus, 1992.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SILVA, Alexandra Gabriela de Melo da. **Qual é a luz que nos toca?** A iluminação cênica e a pele negra. (Trabalho de conclusão de curso) Centro de Artes da UDESC. Florianópolis, 2022a.

SILVA, Ivanilde Santos da. 'Experiência luz': relato de uma vivência da iluminação cênica em conexão com histórias de assombração. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 1-25, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21167>. Acesso em: 19 de abr. 2022.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem**. 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível”**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.27.2013.tde-18112013-155400. Acesso em: 2021-07-04.

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. **Gambiarras De Luz: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. São Paulo: Paz e terra, 1999).

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. 631 f, il., 2013. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Acesso em: 2022-05-14

TURBIANI, Francisco Moreira. **Uso de equipamentos luminosos não teatrais na iluminação cênica contemporânea em São Paulo**. (Relatório de Iniciação Científica). Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2012.

UM CORPO que cai. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel. São Francisco: Paramount Pictures, 1958. P&B.

### **Referências das entrevistas**

BENTIVEGNA, Marisa. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/São Paulo, 08 de abril de 2022.

LIMA, Brisa. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Rio de Janeiro, 19 de março de 2022.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Curitiba, 04 de junho de 2022.

NAIRA, Nadja. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Curitiba, 26 de fevereiro de 2022.

SILVA, Alexandra Gabriela de Melo da. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Florianópolis, 10 de abril de 2022.

SILVA, Ivanilde. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Belém, 26 de abril de 2022b.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **Entrevista** não publicada, concedida virtualmente a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/São Paulo, 18 de abril de 2022.

SOUZA, Fernanda Mattos de. **Entrevista** não publicada, concedida a Laura de Paula Resende. São João del-Rei/Rio de Janeiro, 05 de abril de 2022.