



# Luz, espaço e matéria

## Uma tríade inseparável no processo compositivo do iluminador(a) cênico(a)

Cláudia de Bem

### Para citar este artigo:

BEM, Cláudia de. Luz, espaço e matéria  
Uma tríade inseparável no processo compositivo do  
iluminador(a) cênico(a). *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.2, n.2,  
dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020220210201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## Luz, espaço e matéria

# Uma tríade inseparável no processo compositivo do iluminador(a) cênico(a)

Cláudia de Bem<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo versa sobre as inter-relações da luz do espaço e da matéria como elementos catalizadores e sensíveis na construção da imagem da cena. Abordaremos o tema através de pontos de vista da neurociência, filosofia e artes sobre a relevância do reconhecimento das subjetividades destes elementos compositivos para ampliar a discussão no campo da percepção e interatividade de linguagens na cena teatral e visualidade da cena e repensar novas dinâmicas de sensibilização com a luz, a matéria e o espaço como ações metodológicas na formação do iluminador(a) cênico(a). No corpo do artigo, também trazemos alguns relatos e experiências práticas onde observou-se alguns aspectos subjetivos de processos criativos de artistas do design cênico que complementam a temática do artigo.

**Palavras-chave:** Luz. Espaço. Matéria. Percepção. Processo criativo do(a) iluminador(a) cênico(a).

## Light, space and matter

# An inseparable triad in the compositional process of the scenic illuminator

### Abstract

The article deals with the interrelationships of light, space and matter as catalyst and sensitive elements in the construction of the scene's image. We will approach the theme through the points of view of neuroscience, philosophy and the arts on the relevance of recognizing the subjectivities of these compositional elements to broaden the discussion in the field of perception and interactivity of languages in the theatrical scene and the visuality of the scene and rethink new awareness dynamics with light, matter and space as methodological actions in the formation of the scenic illuminator. In the body of the article, we also bring some reports and practical experiences where we observed some subjective aspects of the creative processes of scenic design artists that complement the article's theme.

**Keywords:** Light. Space. Matter. Perception. Creative processo of scenic illuminater.

---

<sup>1</sup> Gaúcha, radicada em São Paulo desde 2015, light designer, artista multimídia, diretora, pesquisadora, doutora em artes pela USP-ECA, mestre em artes cênicas pela UFRGS, pós-graduada em Iluminação e design de Interiores pelo IPOG-DF. Professora do Curso de Graduação de Artes Cênicas da Belas Artes – SP, Professora convidada do Pós-graduação de Neuroarquitetura e light designer do IPOG-GO, professora convidada do pós-graduação de design Cenográfico da Faculdade de Arquitetura/UFRGS e Professora convidada do Pós-graduação em Lighting Design na Escola de Belas Artes -SP. Membro honorária da APCEN (Associação Portuguesa de Cenografia) Lisboa desde 2011.



## Luz, espacio y materia

# Una tríada inseparable en el proceso compositivo del iluminador escénico

### Resumen

El artículo abordará las interrelaciones de la luz, el espacio y la materia como catalizadores y elementos sensibles en la construcción de la imagen de la escena. Abordaremos el tema a través de los puntos de vista de la neurociencia, la filosofía y las artes sobre la relevancia de reconocer las subjetividades de estos elementos compositivos para ampliar la discusión en el campo de la percepción e interactividad de los lenguajes en la escena teatral y la visualidad. de la escena y repensar nuevas dinámicas de conciencia con la luz, la materia y el espacio como acciones metodológicas en la formación del iluminador escénico. En el cuerpo del artículo también traemos algunos reportajes y experiencias prácticas donde observamos algunos aspectos subjetivos de los procesos creativos de los artistas del diseño escénico que complementan la temática del artículo.

**Palabras clave:** Luz. Espacio. Matéria. Percepción. Processo creativo del iluminador escénico.



Os avanços da Neurociência e suas aplicações em diferentes áreas de conhecimento tem provocado desafios e reflexões sobre as potencialidades do nosso cérebro e as relações com o comportamento humano ressignificando nosso olhar sobre o mundo. A retomada dos sentidos pela ciência como potente ferramenta de conhecimento sensível amplia nosso entendimento sobre a percepção. O fenômeno percepção ganha outra dimensão além do legado filosófico e, saber mais sobre o cérebro reflete em saber mais sobre nós e entendermos mais sobre o outro e sobre o mundo. Historicamente, a questão fundamental que envolve este tema: o modo como percebemos o mundo que nos cerca, já foi abordada e discutida por diversas correntes filosóficas do pensamento e pela psicologia através da Gestalt, trazendo contribuições significativas e relevantes sobre o tema. O crescente desenvolvimento tecnológico abre caminhos para novas descobertas científicas sobre o cérebro humano para entender como nosso sistema somatossensorial opera e os processos e mecanismos envolvidos na percepção. Estes avanços, dentro de um contexto comportamental, reverberam em diferentes áreas de conhecimento repercutindo em novas abordagens e reflexões sobre a nossa consciência do mundo e interação com o ambiente ressignificando estas relações e retomando o sentido de identidade e o olhar sensível sobre a essência das coisas.

Nas artes, apropriamo-nos destas reflexões para estruturar a concepção de uma organização perceptiva dos processos criativos e reconhecer a relevância do conhecimento sensível adquirido numa perspectiva experiencial e suas relações com o ato de criar. Atualizar conteúdos no que diz respeito a subjetividade, memória e sensorialidade repercute em novos direcionamentos e reflexões sobre a arte de iluminar. Ao percebermos a luz sob a perspectiva de interatividade com o espaço e a matéria estabelecemos conexões com nossa sensorialidade que reverberam em relações mais orgânicas na construção das poéticas, sejam elas pictóricas, áudio visuais, arquiteturais e (ou) cênicas. A articulação de um pensamento de luz envolve, antes de tudo, um processo de compreensão do ato de perceber. Reconhecer na percepção o primeiro movimento de contato com o mundo e como absorvemos suas representações, primeiramente, é se colocar na perspectiva de estar em algum lugar, estabelecer um campo de presença sensível aberto a possibilidades perceptivas e relações com o ambiente. Estar na presença da luz é por si só uma experiência perceptiva pois através dela nos comunicamos visualmente com o ambiente e criamos nossas imagens. O espaço é visto como um lugar de subjetividades e sensorialidades



que traz desafios ao olhar. A matéria também traz em si, através das suas superfícies, texturas e simbologias, esta perspectiva relacional com o espaço e a presença da luz revela as sensações deste diálogo. Diante disso a luz, espaço e matéria são vistas como uma simbiose no sentido de reciprocidade e interatividade com a imagem. O olhar visto como esta primeira ação de contato, a própria percepção e, a imagem, como a materialização daquilo que vemos e interpretamos. Sensação e percepção são abordadas dentro da compreensão positivista trazida pela Fenomenologia dadas as relações de corpo, consciência e a experiência, complementadas a conceitos da neurociência e da arte. Diante da essência da fenomenologia e da ciência, podemos pensar o teatro como fenômeno estabelecendo novas relações da percepção, levando-se em conta as reconciliações das dicotomias que envolvem o processo perceptivo ao nos relacionarmos com o mundo. Neste contexto, o teatro é visto como um espaço povoado de emoções e sensações trazidas por narrativas ou ações contadas por diferentes linguagens, sendo inúmeras possibilidades envolvidas daqueles que contam histórias e daqueles que recebem estas histórias. A relação que estabelecemos com a luz está intimamente ligada ao espaço e seu preenchimento e requer uma múltipla sensorialidade para acessarmos a dimensão sensível que habita o teatro. O(A) iluminador(a), como artista da luz, é um(a) cocriador(a) destes espaços sensoriais, o que exige dele(a) um acesso particular com a obra, o espaço e a matéria para agir. As pistas para a criação se encontram muitas vezes na dramaturgia, na encenação, na ação dos corpos, nos objetos cênicos, na cenografia, e se complementam com a percepção, a criatividade e o repertório de experiências provindos da memória. Para repensarmos sobre outras perspectivas de articularmos um pensamento sensorial de luz no teatro seguem considerações sobre o tema percepção aplicado a práticas experimentais e projetuais atrelados à sensibilização do olhar do(a) iluminador(a) cênico(a) como ação metodológica. A temática é bastante complexa e, no âmbito das artes cênicas, existem lacunas na produção científica que decorrem sobre processos compositivos do iluminado(a)r cênico(a), portanto as analogias com outras áreas de pensamento e relatos de processos vivenciados fazem parte do conteúdo e reflexões.

## A dimensão do sensível do espaço

O que é o espaço?



Ao nos referirmos ao espaço como um lugar de subjetividades pressupomos interações e comportamentos que são atravessados por nossos significados, afetos e tudo aquilo que depositamos. O que diferencia o espaço do lugar?

Yi-Fu Tuan, geógrafo chinês, um dos fundadores da geografia humanista, trouxe uma grande contribuição e abertura à geografia com suas reflexões e significações acerca do espaço, lugar, meio ambiente, tempo, entre outros. Seus temas também abrangem discussões e debates sobre percepção, comportamento, cultura e arte. Na obra Espaço e Lugar, levanta questões essenciais sobre a cultura e a natureza para explicar os comportamentos subjetivos do homem dentro da perspectiva experiencial dialogando com a fenomenologia-existencialista e o humanismo. As relações que o autor se debruça passam pela forma que o ser humano experiencia e entende o mundo e quanto reflete na organização dos seus espaços a ponto de ressignificar em um lugar. “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 1977, p. 09). Reconhece o espaço como liberdade e o lugar como segurança, o lugar do sujeito e traz a influência da cultura nestas organizações dadas pela diversidade da civilização humana. Na experiência o significado de lugar e espaço se fundem e apesar do espaço ser mais abstrato na medida que o conhecemos e o dotamos de valores o transformamos em lugar.

Neste contexto dado pelo autor, o espaço está sempre em movimento e o lugar são as pausas que estabelecemos. A amplitude e intensidade da experiência é que irão definir o conhecimento sobre o espaço. As possibilidades de contato podem ser táteis, visuais, motoras, auditivas e conceituais e o grau de envolvimento e consciência da experiência é que darão subsídios para interpretarmos o espaço como sentimentos mais complexos.

O que nos interessa aqui é entendermos sobre a potencialidade humana para experimentar e o reconhecimento dos nossos sentidos como mecanismos detectores do que o ambiente emana. A experiência sempre envolve uma realidade subjetiva e uma realidade objetiva. A premissa da fenomenologia está neste reencontro entre a subjetividade e as coisas trazendo considerações sobre o corpo como parte integrante neste processo. A ideia de que fenômeno é tudo aquilo de que podemos ter consciência, de qualquer modo que seja. Os fenômenos não são relações causais, são relações de contato de interação. O fenômeno, descrito por Husserl, é considerado o aparecer do objeto, ou ainda, a própria vivência intencional em que o objeto aparece



(HUSSERL, 1986, p. 36). É necessário que a experiência intervenha para que a relação seja estabelecida e quando esta é estabelecida, ganhamos um novo conhecimento.

Trazendo as considerações de Yi-Fu Tuan sobre espaço e lugar e a essência da fenomenologia-existencialista onde a experiência é assumida com a totalidade do corpo, podemos pensar o teatro como um espaço de liberdade em permanente movimento para ser experimentado. Neste espaço sensorial, que é o teatro, habitam realidades objetivas e subjetivas que preenchidas por comportamentos, materiais, sonoridades, sentimentos vão dando a noção de um lugar. No momento que nos dispomos a entrar neste espaço de experimentação vamos estabelecendo novas relações de percepção.

O teatro visto como um espaço preenchido de matéria sensorial traz um desafio ao designer de luz que é olhar para isso, porque vivemos sob a perpétua influência do sensível: cheiros, cores, sensações olfativas, sons. O espaço deve causar uma impressão aos nossos sentidos, um fazer ver e não dizer, um revelar e não explicar. Esta dimensão do sensível impregnada ao espaço é a alma do teatro expressa no lugar, a cena.

Em 1922, dizia o diretor de cena e teórico da arte teatral Edward Gordon Craig sobre o palco: Se o espaço existe em relação aos corpos, se é a distância que os separa, então poderíamos imaginar o palco vazio de um teatro como o universo antes da criação, um lugar que não existe o espaço, dado que não há objetos de referência. “O palco é um lugar, um receptáculo, o recipiente de algo” (CRAIG, 2009, p. 254)<sup>2</sup>. Craig criava seus espaços a partir de elementos que considerava fundamentais: luz e sombras, volume e superfície, proporção e geometria. Em seus desenhos percebe-se o valor do vazio como a expressão de uma ideia. Para ele o teatro era uma arte visual e deveria causar impressão aos nossos sentidos, atuar sobre os espectadores. O objetivo do teatro, segundo Craig, é fazer ver e não dizer, revelar e não explicar, revelar a alma através do olho. Ao citar Craig, interessa situar duas questões que dialogam com esta escrita: o repertório íntimo de Craig e a essência de sua obra; o seu pensamento sobre a luz e o espaço. Segundo especialistas de Craig, existia uma corrente espiritual no coração de sua estética, uma mística craigiana e através da recuperação de alguns dos seus escritos pessoais, existem relatos de visões sobrenaturais que o levaram a suas criações. Fato é que as ideias religiosas de Craig

---

<sup>2</sup> Compilação de textos reunidos de livros, revistas e artigos de Edward Gordon Craig e ensaios de estudiosos sobre a arte de Craig publicados como Obra Social. Traduzidos pela autora.



fazem nascer uma metafísica como um fio condutor na sua obra. Ele mesmo persegue um objetivo espiritual na sua relação com o teatro. Além da extensa contribuição intelectual que ele deixou ao teatro ele abre caminho a abstração do espaço representando um salto a experiência espacial e a estética teatral. Junto com o cenógrafo suíço Adolph Appia encabeçaram uma crítica feroz aos estáticos conceitos de espaço-tempo do teatro realista e naturalista dominante no século XIX revolucionando o conceito do espaço cênico. Suas ideias puderam ser compreendidas devido aos seus escritos e seus desenhos, pois foram poucas obras que ambos conseguiram levar para a cena devido ao caráter utópico e experimental de suas concepções. Craig junto com Appia, influenciaram de forma decisiva uma concepção da cena teatral e de um pensamento para a luz como expressão dramática e sensível da cena e deixaram uma contribuição literária significativa e conceitual sobre a dramaturgia da luz. Craig seguiu com o tema do olhar interior e o simbolismo presente na natureza. O simbolismo foi um dos elementos fundamentais na sua linguagem cênica, mas afirma-se que estas influências não se encontravam apenas na poética. Craig era fascinado pelos Rituais da Igreja católica e como lidavam com seus símbolos, sons, luzes e atmosferas dos templos. Também teve na sua vida importantes referências intelectuais como a bailarina Isadora Duncan, sua companheira, o poeta Whitman, o escritor simbolista William Blake, Adolph Appia entre outros. Para estudiosos de sua obra, o mistério, o vazio e o simbolismo presente nos seus espaços, habitavam dentro dele, inclusive o silêncio que na obra *The Steps* chamou de drama do silêncio, composta de quatro desenhos, cada qual com uma ação dramática descrita por ele como quatro estados de ânimo. Sobre sua relação com a luz era integrada ao espaço e à ação cênica, criando volumes com luz e sombras. Via na luz possibilidades do movimento da cena e através dela era possível a representação do invisível nos planos vazios dos seus espaços, considerado como angustiantes. Utilizava a cor de uma forma simbólica. Dizia que a cena era monocromática e a cor era dada exclusivamente pela luz e que através dela se poderia ter uma paleta de cores que nenhum pintor poderia jamais reproduzir, confiava nas possibilidades de expressão cromáticas da luz. Ele é o primeiro a estabelecer uma interessante relação entre o pintor como artista e o iluminador, ao qual concede o mesmo estatuto de artista criador. Trago Edward Craig, pela referência significativa de um artista do início século XX, onde o pensamento fenomenológico despontava, abstrair no espaço cênico seu olhar sobre um mundo que ele sentia e percebia e de dar à luz o papel que ela já ocupa na natureza na sua manifestação



física, simbólica e poética. Creio estar aí uma exemplificação de uma postura fenomenológica no processo criativo que nos leva a perceber esta dimensão do sensível, algo que existe *entre*. Um campo perceptivo que se localiza entre o visível e o invisível, o sagrado e o profano, trazendo diferentes planos de experiência para o sujeito que observa.

## Dinâmicas do Olhar

Adotar o método fenomenológico num processo criativo é trazer um pensamento processual de criação através da experimentação e da sensorialidade. O olhar assim é visto como um primeiro contato com a experiência. Olhar é um processo cheio de vetores e camadas que atravessam por essa tríade espaço-luz-matéria para se tornar imagem. Neste processo de perceber, ver e olhar são dois movimentos com ritmos distintos. Ver é um ato objetivo relacionado a visibilidade e o olhar é um ato subjetivo e complexo que envolve outras camadas. A profundidade da experiência é dada pelo grau de interação do nosso corpo com o objeto de atenção, ou seja, podemos ver muito mais se assim desejarmos, é uma escolha, uma decisão.

Ao projetarmos a luz para uma cena estamos conduzindo o olhar do espectador para aquilo que é significativo, algo que queremos revelar no espaço que vai desde um objeto, uma ação e, ou uma subjetividade. O processo de articular um pensamento visual está intimamente ligado com o modo que nos relacionamos com a obra. Deste envolvimento que irá surgir o material sensível para criarmos nossas imagens. A visualidade do espetáculo teatral é uma elaboração sucessiva de imagens materializadas no espaço. O processo de composição é o passo mais crucial da criação, pois envolve o discurso visual a ser adotado pelo(a) iluminador(a). É nessa etapa que o(a) iluminador(a) exerce o controle sobre seu trabalho e tem a oportunidade de expressar sua criatividade e uma postura crítica frente a obra. Apesar do processo criativo não oferecer sistemas estruturais definitivos e absolutos, entende-se a importância de conscientizar os passos do processo perceptivo, identificando todos os aspectos que constituem e se inter-relacionam na experiência estética e são fundamentais para criação da linguagem e expressão visual. Segundo a autora, Fayga Ostrower, ao abordar sobre o tema criatividade e processos criativos diz: [...] criar é basicamente formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados do modo novo e compreendido em termos novos. O



ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar [...] (OSTROWER, 1977, p. 09). Segundo a autora a percepção é um processo, baseia-se na ação, na probabilidade e na experiência. [...] a percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não-ser [...] (OSTROWER, 1977, p. 13). Portanto, a imagem que percebemos é um elemento de um processo – o processo de perceber – objeto e percepção são parte de uma mesma coisa, incluem-se numa só totalidade. A compreensão dos nossos processos subjetivos e a intensidade de interação com a experiência são fundamentais para abastecer nosso repertório de imagens. No lugar onde residem as imagens existe o nosso olhar frente a elas. Neste reconhecimento das próprias imagens como um reflexo daquilo que vemos, experimentamos e interpretamos, encontra-se uma potência criativa de diálogo com a linguagem onde a qualidade estética passa a ser a integração de toda a experiência.

O olhar como base estrutural de composição da imagem pode ser visto e interpretado pelas experiências conscientes com a matéria, a luz e o espaço e suas relações significativas no processo compositivo do(a) iluminador (a) cênico(a).

Existem dois planos de experiência neste processo, um físico e um subjetivo. Quando entramos em contato com a obra artística estabelecemos uma relação dupla do olhar. O ver e o olhar se diferenciam nestes planos. Não bastam um observador e um objeto para que aconteça o processo perceptivo, mas sim a transformação do objeto em fenômeno. Entre nós e o objeto há um espaço intermediário, e é neste espaço que as coisas se tornam sensíveis – assim, o encontro entre olhar, imagem e luz acontece neste vão. O olhar, quando emoldura um campo recortado pelo interesse da visão, permite um entrelaçamento entre a percepção e a recepção. Esta recepção se dá em relação ao objeto, e dois ângulos precisam ser revisitados. Neste ato entre receber-olhar e olhar-receber há um lugar a ser preenchido por diferentes camadas que se apresentam no processo.

Parte da argumentação sobre esta perspectiva da duplicidade do olhar recorre de algumas considerações e reflexões abordadas anteriormente na minha tese de doutorado no Programa de pós-graduação de Artes Cênicas na Universidade de São Paulo e que se interligam com a



temática deste artigo.

Sobre o espaçamento entre a percepção e a recepção num contexto filosófico, o qual implica também no não ver, no invisível do objeto agregado à experiência, percorro alguns paradigmas levantados por Georges Didi-Huberman, filósofo francês e historiador de arte dedicado ao estudo da imagem, quando integra duas redes conceituais benjaminianas: “aura<sup>3</sup> e imagem dialética como a distância entre o que olha e o que é olhado. Assim o autor revisita e reformula o conceito de Walter Benjamin como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Sobre este paradigma visual apresentado por Benjamin com uma trama singular de espaço e tempo, Huberman, sempre atento às relações entre linguagem e visualidade, reflete sobre a ambivalência das imagens neste ritmo de perto e distante. Para ele, a aura se configura a partir de uma questão de distância, e é exatamente essa relação entre distâncias do que vemos e a imagem que nos olha que se constitui a essência da aura. Nesta releitura dos conceitos de “aura e duplicidade do olhar” já trazidos por Benjamin, amplia-se a noção do ato de ver as imagens como um encontro entre o receptor e a obra de arte, postulando uma abordagem epistemológica das imagens de arte (BEN, 2020, p. 47 e 48).

[...] o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN apud BEN, 2020, p. 48).

Tanto para Didi-Huberman como Benjamin, tais distâncias se experimentam através da dialética da proximidade e da distância, proximidades sensoriais e distâncias significantes. Portanto, a “aura” para ambos é uma instância intrinsecamente dialética. A partir deste paradoxo de o que está sob nossos olhos e fora de nossa visão, Benjamin diz: Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos – e acrescenta: Esta é uma das fontes mesmas da poesia (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 197). O poder do olhar no paradigma visual atribuído por Benjamin está nas relações de tempo, distância e ausência, um espaçamento tramado, como revela o filósofo.

O que nos interessa aqui é o olhar que consterna e constrange, na medida em que desnuda e solicita sensibilidade. Nesta relação de duplicidade do olhar encontramos a dimensão do sensível do espaço e da matéria e sua relação com a ação teatral. A obra contém vestígios ocultos que identificamos ao nos relacionarmos com ela como fenômeno. Todo espaço tem seu eco. É neste espaçamento que realizamos primeiramente a escuta estabelecendo relações de acesso com nossas imagens para irmos construindo nosso discurso visual (BEN, 2020, p. 49).

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin define aura como: “Uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).



A compreensão de como nos relacionamos com a matéria, seja ela uma obra, uma ação teatral ou um objeto implica no ato do olhar como um fato inacabado que pressupõe diferentes pontos de vistas. No momento que disponibilizamos nosso corpo nos deixando afetar por nossos receptores sensoriais, abrimos inúmeras possibilidades de agir e perceber a dimensão sensível presente neste espaçamento. Nesse processo singular do olhar movido pela percepção aguda e a descoberta do sensível, se constitui o trabalho do iluminador(a) cênico(a) onde é possível experimentar, escolher, seguir e chegar a um resultado compositivo orgânico com a visualidade da cena.

Os avanços da neurociência já afirmam que a percepção é um processo e baseia-se na ação, na intencionalidade e na experiência. A imagem que percebemos é um elemento de um processo – o processo de perceber – objeto e percepção são parte de uma mesma coisa e incluem-se numa totalidade. Diferente da filosofia a neurociência estuda sensação e percepção separadamente por entender que diferentes cadeias neurais estão envolvidas. A sensação é como nossos órgãos dos sentidos respondem a estímulos externos e como estas respostas são transmitidas ao cérebro. A percepção se configura como a elaboração mental desta interação sensorial com o ambiente. Ambas estão ligadas ao mundo físico e psicológico. O nosso sistema somatossensorial age como intérpretes do nosso contato com o mundo.

O entendimento de somestesia, sensibilidade com o corpo, se amplia para um conjunto de informações sensoriais que chamamos de tato, mas envolve um conjunto de informações sensoriais de tato, pressão, temperatura, dor, prurido, propriocepção.

Segundo Antônio Damásio, neurocientista português, “o sistema somatossensorial respeita a mais do que a isso e é, na verdade, mais do que um só sistema. É uma combinação de subsistemas, cada um dos quais transmite para o cérebro sinais acerca do estado de diversos aspectos do corpo” (DAMÁSIO, 2000, p. 179). Damásio, nas suas pesquisas sobre a criatividade humana e o cérebro, afirma que criatividade, memória e imaginação são a tríade fundamental para criação das nossas próprias imagens. Nestes estudos científicos que se dedicam a analisar a criatividade, trazem indicativos que inicialmente construímos uma primeira imagem no nosso cérebro e apontam a relevância da consciência da forma como acessamos o mundo reflete na apropriação das nossas próprias imagens.

Também ganha voz na ciência os estudos de James. J. Gibson (1904 - 1979), iniciados no



século XX na sua Teoria Ecológica da Percepção. Nas suas pesquisas reconhece que o ambiente decide a percepção, e que o significado está naquilo que o ambiente "dá" ao observador. Está integração dos órgãos sensores: exteroceptores (olho, ouvido, pele, nariz e boca); proprioceptores (músculos, juntas e ouvido interno), interoceptores (terminações nervosas nos órgãos viscerais) ele denominou de percepção háptica. Segundo Gibson o movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço. E hoje já é reconhecido cientificamente que órgãos dos sentidos são órgãos de aprendizagem perceptiva, performativa e adaptativa e essa capacidade cerebral de mudanças é atribuída a plasticidade cerebral, sugerindo que nosso cérebro é maleável e constituído para a aprendizagem e adaptação ao ambiente ao longo da vida.

Estas contribuições da ciência alimentam novas perspectivas de reconhecimento dos processos de composição artística levando e conta as subjetividades e nos fazem pensar sobre ações metodológicas na formação dos artistas baseados na conscientização destes processos. A filosofia da mente representa o legado conceitual sobre a percepção, a Psicologia, através da Gestalt, com ênfase na percepção visual, trouxe uma contribuição valorosa sobre a forma que assimilamos e interpretamos as formas e a Neurociência nos traz hoje um legado neural.

### O que revela a singularidade do criador de luz?

Como iluminadora cênica e pesquisadora, atuando preferencialmente em projetos artísticos, tenho me dedicado à pesquisa artística e científica que abordam as possibilidades sensoriais e expressivas da luz espaço e matéria, examinando esta tríade como uma simbiose no sentido de integração e interatividade, uma não vive sem a outra. O desafio está em acessarmos esta tríade de forma mais consciente, intensificando nossas relações com o ambiente, buscar o potencial sensível destes elementos catalizadores e ressignificar nossas experiências. O espaço, a matéria e a luz têm atributos sensoriais e ao reconhecermos este fato aumentamos nossa capacidade de interação destes elementos. Essa é uma das razões que sempre digo: ao iniciarmos um processo de criação de luz para a cena ou um espaço nunca devemos iniciar pela iluminação e sim pela luz.

O processo compositivo de criação da luz para um espetáculo envolve um paradoxo - luz e iluminação - que apesar de coexistirem juntas, existem diferenças nas sistemáticas de produção



de conhecimento se fazendo necessário estudá-las separadamente para melhor compreendê-las. A luz traz consigo uma cosmogonia. Além da sua fisicalidade como radiação eletromagnética ela habita nosso universo metafísico, simbólico, cultural e mítico. Pela sua magnitude e expressividade podemos atribuir à luz o caráter de significado, uma ideia. A iluminação é a materialização de uma ideia de luz, se refere ao significante, o conceito, exigindo um conhecimento técnico e uma compreensão sobre o fenômeno luz. Entendo que para compreendermos sobre a arte de iluminar nunca devemos iniciar pela iluminação e sim pela luz. Tal como a matéria e o espaço, a luz tem seus atributos sensoriais.

Na relação iluminação e luz podemos perceber um jogo de inúmeras possibilidades perceptivas e componentes subjetivos dados pelas características das ações e de outras linguagens cênicas como a cenografia e o figurino. Ao concebermos um desenho de luz para um espetáculo para além da função de visibilidade, nos deparamos com sentimentos, atmosferas e sensações que abstraímos da encenação nos levando a tomar decisões estéticas. São estes momentos que transparece a sensibilidade do(a) iluminador(a) em perceber a proposta de encenação e interferir com as diferentes linguagens cênicas materializando estas subjetividades. É fato que isto requer do iluminado(a)r um amplo conhecimento sobre as ferramentas de luz, sistemáticas e técnicas e entender a luz na sua fisicalidade, significados, simbologias e interferências na matéria e no espaço, porém, o fator determinante ao articular um pensamento de luz deriva da capacidade perceptiva em abstrair o desafio proposto e transformá-lo em imagem sensível. Poucas referências temos sobre as subjetividades, processos íntimos e referências estéticas que compõem o universo criativo do iluminado(a)r cênico(a) dada à escassez de pesquisas e estudos teóricos e acadêmicos sobre o tema. Nos valem de suas criações, experiências práticas, sistemáticas e de especulações e histórias de bastidores que nos abastecem e contribuem significativamente ao nosso acervo de imagens de luz. Em alguns profissionais, por observação, ao assistir seus trabalhos, identificamos algumas particularidades e técnicas expressas nos desenhos de luz como: o uso da cor, angulações e composições que definem parte do senso estético e revelam fragmentos da forma de pensar a luz, mas os segredos e o olhar íntimo sobre a luz permanecem ocultos e abertos para a imaginação. É bastante comum segundo relatos de iluminadores(a)s, do ingresso na profissão estar associado a um iluminado(a)r mais experiente numa relação aprendiz e mestre que se concretiza pela prática e



acompanhamento do processo desde a concepção a montagem. São inúmeras referências que compõe nossos repertórios e o fazer artístico é sempre atualizado com outras trocas que vamos estabelecendo na nossa trajetória. Incluo em repertórios o acesso a memória como parte viva no processo criativo, um depósito (repositório) de experiências que ocupa camadas diferentes do nosso cérebro e lá reside muitos de nosso entendimento sobre espaço, luz, corpo e a arte. Para mim não foi diferente, apesar de migrar da área de atuação para a iluminação, tive um mestre, o iluminador carioca Wagner Pinto, uma referência da iluminação teatral no Brasil, responsável por me mostrar o universo da linguagem da iluminação cênica. Seu trabalho é reconhecido no Brasil e no exterior pela sua longa parceria com o encenador Gerald Thomas e nosso primeiro contato se deu numa encenação deste diretor. Nesta parceria e aproximação, que durou cerca de dez anos, pude conhecer de perto sua sensibilidade e estética trazida nos seus desenhos de luz e reconhecer algumas singularidades como: a simetria, até os assimétricos são simétricos; a ousadia na cor; a forma de utilização dos aparatos cênicos na cena. Ao me colocar como observadora da sua técnica percebo que a expressividade e a carga dramática se materializam na exploração de ângulos, intensidades e movimentos precisos, a relação com as linguagens cênicas e no domínio da técnica da linguagem da iluminação. Porém quando me detenho a perceber o olhar sensível do Wagner digo que ele carrega pincéis nos olhos ao construir suas imagens sensíveis no espaço, supondo que ao desenhar as cenas ele reinventa a sua linguagem e conta as histórias com sensibilidade e criatividade que elevam a potência do seu discurso visual. Desta convivência captei algumas particularidades e sistemáticas no processo compositivo dos seus desenhos de luz e, ao mesmo tempo, pude colher subjetividades que compõe seu universo sensível, seu modo de olhar as coisas, seus alimentos visuais particulares, suas escolhas estéticas e que estão visivelmente representadas na sua arte. Certa vez perguntei a ele qual era o ponto de partida das suas criações, ele me respondeu: eu sou muito visual, sempre me vem uma imagem e é deste lugar que eu parto. A resposta me fez pensar que Wagner tinha consciente seu processo perceptivo ao se conectar com suas próprias imagens. Até hoje guardo esta experiência e ensinamentos e identifico fragmentos das imagens do Wagner em mim que pertencem ao meu repertório de conhecimento sensível de espaço iluminado.

Outra referência significativa do meu acervo experiencial provém do encenador americano, nativo do Texas, Robert Wilson. Existem inúmeros escritos de teóricos sobre os processos de



Robert Wilson por ter revolucionado a vanguarda na década de 70 e criado um nicho, uma cena que mescla artes plásticas, luz, música, dança e atuação que tornou sua marca registrada e até hoje é reconhecido com um dos raros encenadores contemporâneos definidos como criadores de uma linguagem cênica. Sempre via nas suas encenações, as que pude assistir, uma personalidade na releitura de textos dramaturgicos, e um forte impacto visual dados pelos efeitos de luz, gestual dos atores e os elementos cenográficos. O que via era uma imagem pictórica da cena, a mão do pintor com pinceladas precisas e com um rigor nos recortes e riqueza de detalhes e, talvez tenha sido a primeira vez que me ocorreu o pensamento da luz como composição da imagem, a noção de visualidade como um arranjo estético, o equilíbrio da forma, uma boa Gestalt. Bob Wilson se expressa pela beleza estética. E a beleza, a mim, também emociona. Durante dois anos (2012-2014) tive a oportunidade de acompanhar como pesquisadora algumas de suas montagens no Brasil e Argentina e foi uma experiência inesquecível, um aperfeiçoamento estético e criativo. Penetrar no mundo de Bob Wilson não era tão simples assim, é necessário autorização e comprometimento com o material captado, podendo ser utilizado apenas para fins acadêmicos e educativos. As montagens que participei foram: *The Old Woman* (Buenos Aires 2014), *A Ópera dos Três Vinténs*, texto de Brecht encenado pela Cia Ensemble de Berlim (Sesc Pinheiros / São Paulo.2013) e *A Última Gravação de Krapp*, de Beckett, apresentada no Festival Internacional de teatro de Porto Alegre (Theatro São Pedro / Porto Alegre 2012). Nunca tive acesso pessoal ou troca direta com ele, todo meu contato foi no palco, em ensaios, e através de seu Diretor técnico, o sueco Reinhard Bilchens, que o acompanha desde os anos 80, também artista da luz, apesar de assumir outra função nas encenações de Bob Wilson. Através dele que obtive particularidades do processo de Bob Wilson. Presenciar as montagens permitiu-me acessar algumas singularidades do artista e, apesar de identificar repetições de padrões técnicos importantes para o entendimento da sua linguagem, colhi impressões subjetivas do seu modo de pensar o teatro. Como ele reinventa a sua própria linguagem, que tem como base gestos e signos agindo entre o real e o imaginário, o abstrato e o concreto, a cena minimalista, alimenta a ideia desta simbiose da tríade luz -espaço -matéria. A maneira como ele se comunica com as linguagens cênicas é peculiar, não apenas pelo rigor técnico, mas sim pelo resultado perturbador e plástico nas composições visuais e pictóricas e sua inovadora técnica de utilização da luz, sua marca registrada. Vou me deter ao relato do meu



primeiro contato que foi no monólogo *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett onde ele atuava dirigia. Como sou amante de Beckett, me chamou atenção da qualidade e aparência da luz na sua leitura, uma luz fria e difusa, diferente da proposição do autor no texto. Ao perguntar ao Reinhard sobre a sua escolha, ele me respondeu: *é esta cor que hoje ele vê no mundo*. Era a cor do vazio de Wilson. A sua imagem do vazio não alterava de forma alguma a obra, ao contrário, revelava outras camadas do espaço beckettiano. Na ocasião repeti a pergunta que fiz ao Wagner: como ele iniciava um processo. Reinhard respondeu que Bob Wilson ao receber uma proposta para encenar, seu primeiro movimento era desenhar as imagens que lhe vinham e que a pintura era uma primeira representação das suas cenas, tudo para ele era visual. Outra curiosidade foi vê-lo dirigir a cena, pois se tratava de um monólogo ao qual ele era o ator. Wilson trazia um coringa, um ator com suas características corporais que ele colocava em cena e ele orquestrava da plateia desde a maquiagem, figurino, luz, som num ensaio que durava cerca de 12 horas. Nesta ação era visível seu traço perfeccionista e seu conhecimento sobre a interferência da luz no processo de visualidade do espetáculo. Nesta orquestração era visível a sua obsessão pela imagem, os reparos estavam em retoques da luz em relação ao que estava sendo iluminado. Na busca do branco perfeito, aquele que habitava seu imagético, ele ia experimentando filtros corretivos e por horas solicitava ao maquiador retoques no ator até chegar no desejado. Também a qualidade e os movimentos precisos da luz, a sonoridade, os materiais, a cor, tudo compunha um primor e conceito estético que justificam sua genialidade e seu conhecimento profundo sobre relações entre luz, espaço e matéria. A imagem era a materialização desta interatividade. Nas outras montagens não foi diferente, mesmo com atores tão experientes como Willem Dafoe e Mikhail Baryshnikov, em *The Old Man*, e a Cia Ensemble de Berlim, na encenação da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht, este rigor estético nos ensaios técnicos era respeitado por todos e não poderia ser diferente. O teatro de Bob Wilson tem uma linguagem própria em que todos os elementos têm um peso na composição e a ação do ator está em encenar neste espaço imagético que ele cria suas obras, com inúmeras marcas precisas que exigem uma comunicação redobrada do ator com as linguagens cênicas. Esta experiência de aproximação com o teatro de Robert Wilson alargou meu conhecimento além da iluminação cênica, apreendi sobre o fazer teatro, sobre o olhar a cena como um arranjo sensorial de interação com espaço, luz e a matéria.

Trago estas vivências de acesso à experiência estética de outros artistas como comprovação



de que sensação e percepção são a base para a abstração da linguagem e da criação. Ao entrar nestas camadas sensoriais encontramos outras possibilidades artísticas de agir e articular pontos de intersecção da luz com este espaço coletivo e sensível que é o teatro.

## E a luz tem seu próprio eco?

O primeiro contato que temos ao focarmos nossa atenção num objeto se dá pela porção de luz refletida que chega na nossa retina, porém a interpretação e o que nos leva a criar uma imagem requer a ativação de um circuito neural complexo. A percepção passa a ser a interpretação mental daquilo que experimentamos. Assim, a luz como substrato da imagem configura um campo de visão de mundo real e abstrato onde se situam as ações de interação cognitiva e sensorial do processo perceptivo do olhar sobre, para e com o mundo. Como falar de luz sem falar de imagem, se uma é inerente à outra? É através da luz que a imagem se revela. Tudo é imagem em construção. O mundo é feito de imagens impregnadas de luz, e nós as construímos diante do que interpretamos e escolhemos ver, ou seja, dos nossos sentidos. As representações imagéticas que elaboramos ao experienciar o mundo deriva do nosso processamento visual, do repertório de imagens que trazemos na memória, das nossas experiências luminosas e da imaginação. Ao considerarmos que o olhar é composto de subjetividades que vão além do sistema ótico, quando observamos com devida atenção a manifestação da luz podemos sentir seus atributos sensoriais ao desnudar, esconder e(ou)revelar formas diferentes para cada um que observa. A presença da luz é uma experiência perceptiva, ela nos aquece, nos emociona e revela informações sobre o mundo físico materializando nossas imagens, portanto ela é substância da imagem.

O mesmo ocorre com o espectador ao se relacionar com a obra teatral através da recepção de uma comunicação visual e que ele capta através de sua sensorialidade. Ao criarmos uma luminosidade para a cena estamos criando também uma imagem, um estímulo visual para o espectador abstrair e criar a sua própria imagem daquilo que recebe. O potencial de comunicação da luz não se limita aos comprimentos de onda e impulsos elétricos, mas sim numa dimensão metafísica contida na obra onde a realidade se apresenta sempre em dois planos, o objetivo e o subjetivo. Portanto a imagem que construímos na cena deverá expressar uma comunicação visual sensível a ponto de ampliar a experiência vivenciada pelo espectador. A intencionalidade do(a) iluminador(a) ao elaborar sua proposta de luminosidade deve vir acompanhada da



perspectiva do duplo olhar daquele que cria e o que recebe o estímulo. A visualidade da cena é composta da abstração de muitas linguagens como: figurino, cenário, atuação e a visão do encenador sobre a obra. Cabe ao criador de luz a responsabilidade de interpretar todas estas subjetividades e elaborar com sua sensibilidade um discurso visual composto de imagens significativas que proporcionem ao espectador uma ampla experiência perceptiva, sensorial e emocional.

Sim, a luz tem seu eco, um espaço existente entre nós e o mundo que nos permite a liberdade de olhar por diferentes paralaxes e atribuir e ressignificar a matéria e o espaço e materializar imagens próprias.

### Arte de iluminar -Considerações finais

A fenomenologia tem influenciado diferentes áreas de estudos sobre a percepção e suas relações com o conhecimento. No campo da neurociência têm surgido avanços conceituais e descobertas no campo da percepção trazendo tópicos significativos sobre como o sistema somatossensorial nos possibilita captar impressões do mundo de diferentes maneiras: sons, texturas, luz, cores, aromas etc. Os estudos da sensação e percepção estão interligados com outras ciências ampliando a questão do modo que conhecemos o mundo evidenciando o papel fundamental dos sentidos como intérpretes desta relação homem e ambiente. Creio ser um momento significativo e desafiador no sentido de aumentar nossa consciência do mundo que nos cerca, estabelecermos relações com o meio ambiente mais conscientes e humanizadas, percebemos quem somos, entendermos nossos processos complexos. O reconhecimento do sensível como potencial de conhecimento negligenciado por muito tempo, abre novas possibilidades de interatividade do corpo com o ambiente. A compreensão fenomenológica da percepção e sensação hoje é construída com base no diálogo com a Gestalt, a neurociências e com a arte. Na arte encontramos vestígios de processos perceptivos conscientes que alimentam argumentos da ciência que nossos sentidos são órgãos de aprendizagem perceptiva, performática e adaptativa. Ao me referir a esta dimensão metafísica do sentir penso que iluminar a cena é revelar algo, a alquimia que se dá na fusão com a matéria, o subliminar da imagem, o invisível impregnado na forma e o preenchimento do espaço e da ação dramática.

Retomando o paradoxo que envolve luz e iluminação, a configuração perceptiva está entre



a expressão e aquilo que é expresso. Uma dupla ação entre pensamento e sensação que caminham juntas. Diante disso, o discurso visual proposto pelo iluminador cênico são testemunhos de um percurso de reconhecimento de percepção dos atributos sensoriais da luz, espaço e matéria como forma de comunicação com a obra. Acredito ser desta interatividade subjetiva é que nascem as imagens das poéticas. Por esta razão é que o (a) iluminador(a) deve resgatar conscientemente suas imagens de luz, ampliar seus repertórios, ressignificar suas experiências e compreender o amplo espectro de possibilidades e sensorialidades contidas na luz, no espaço e na matéria. O processo de perceber é processual, portanto, exige tempo, disponibilidade e novos hábitos do olhar. O conhecimento através da experiência consciente amplia a capacidade de comunicação e criatividade e traz novas possibilidades e outras significações ao olhar como uma ação de movimentos intersubjetivos próprios de caráter fenomenológico. Na relação do olhar e a construção da imagem da cena, o ato perceptivo já conota um pensamento pois, ao percebermos algo, estamos interpretando e simultaneamente fabricando uma imagem ou acessando outras que, dada sua importância, sobrevivem em nós. Entre nós e a cena há um eco, uma aura, onde as coisas se tornam sensíveis dada pela simbiose entre matéria, o espaço e a luz e este espaçamento diz respeito aquele que olha, o criador e o receptor.

Nas palavras do filósofo Bergson sobre assimilação de conhecimento: existem duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa, a primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela (BERGSON, 2005, p.21). Para adentrarmos na arte da iluminação é preciso mergulhar na luz, compreendê-la nas suas manifestações físicas e significados de sua representação no mundo. O desfazimento da dualidade entre material/imaterial, visível/invisível, sagrado/profano atribuídos à luz colaboram para o distanciamento em pensá-la apenas como iluminação cênica. Nesse caminho, devemos atribuir um outro lugar para ela, considerando o que estes oximoros erguem ao construirmos um pensamento de luz para a cena. A arte da iluminação é a articulação de um pensamento visual, onde a luz assume a representação de uma ideia, um significado, a substância da imagem e a arte da iluminação representa o significante, a construção da ideia, a base estrutural e operante do discurso. Existe, uma dinâmica, um movimento, um ritmo neste processo entre pensar a luz e iluminar que se complementam. São dois movimentos do mesmo gesto que envolvem a



composição do ato criativo. Ao estabelecermos esta dinâmica conscientemente podemos nos apropriar das tecnologias e aparatos cênicos que envolvem o universo da técnica da iluminação e trazer novas formas de comunicar e materializar nosso discurso. A luz, desta forma, projeta um significado que compõe a visualidade da cena.

O interesse sobre a complexidade deste tema prossegue da necessidade de elevar a pesquisa ao domínio de uma experiência que desfaz a dicotomia entre o olhar do iluminado(a)r e os atributos sensoriais da luz do espaço e da matéria. O perceber para o criador é permitir que a luz se manifeste sem barreiras e isto requer, em alguns casos, um esvaziamento conceitual daquilo já pré-concebido por técnicas e sistemáticas para imprimir novos significados e criamos um discurso visual mais potente, crítico e interessante. É fato que a linguagem da luz multiplica as possibilidades de criação de novos sentidos, atmosferas e plasticidade para a cena somando para alargar a concepção do autor, do encenador ou daquele que concebe a obra e ao mesmo tempo permite que a ação se faça percebida pela captação sensorial do espectador. Nesta interação da luz, da matéria e do espaço encontramos uma expressão de interferência nas narrativas contadas por corpos que dão vida ao espetáculo. Quando nos damos conta desta dimensão infinita, a arte de iluminar é capaz de emocionar, comunicar, refletir e proporcionar uma experiência sensível e transformadora. A luz materializa a representação da nossa interação com o ambiente. Quando nos tornamos sensíveis a sua presença, libertamos nossa visão e aprendemos a olhar para ela como um espaço onde as imagens residem, se transformam e vão dando lugar a outras.

## Referências

BEN, Cláudia Pinto. **A luz além da cena: Vestígios do olhar de uma iluminadora**. 2020. 336 f. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Introdução à Metafísica**. In. Cartas, Conferências e outros Escritos. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.



CRAIG, Edward Gordon. **El Espacio como Espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009.

DAMÁSIO, Antônio. **O Livro da Consciência: a construção do cérebro consciente**. Lisboa: Círculo Leitores, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.

FUAN, Yu Fu. **O Espaço e o Lugar: A perspectiva da experiência**. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977.

PONTY, Maurice Merleau - **A Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SILLMANN, Oscar. Percepção-ação e o externalismo gibsoniano. **5º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp**, Marília, Vol. 3, nº 1, pp. 109 – 123, 2010. [www.marilia.unesp.br/filogenese](http://www.marilia.unesp.br/filogenese).

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

Recebido em: 15/10/2021

Aprovado em: 29/12/2021