



A LUZ EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas
E-ISSN 2764.4669

A luz-paisagem nos atravessamentos da cidade: até onde chegam os olhos?

Laura de Paula Resende, Geraldo Saldanha
Espíndola, Berilo Luigi Deiró Nosella

Para citar este artigo:

RESENDE, Laura de Paula; ESPINDOLA, Geraldo Saldanha; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. A luz-paisagem nos atravessamentos da cidade: até onde chegam os olhos? *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.1, n.3, jul. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669010320220203>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A luz-paisagem nos atravessamentos da cidade: até onde chegam os olhos?¹

Laura de Paula Resende²
Geraldo Saldanha Espíndola³
Berilo Luigi Deiró Nosella⁴

Resumo

Este artigo apresenta uma análise da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos*, idealizada pelo Grupo Balde, no âmbito do Netoc/GPHPC/UFSJ e a partir do livro *Mulheres*, de Eduardo Galeano. O trabalho foi realizado no município de São João del-Rei, MG, e teve como objetivo investigar a luz como protagonista do processo criativo e da composição cênica em *site-specific*, compreendendo que a percepção do espaço e da paisagem ocorrem de modo indissociável da percepção de luz e cor, se estabelecendo na cena como luz-paisagem. Por tal perspectiva dialógica, busca-se questionar, também, os limites entre o processo criativo e a ação cênica espetacularizada e os modos como está e aqueles se estabelecem nas intervenções urbanas.

Palavras-chave: Iluminação cênica. *Site-specific*. Intervenção urbana. Espaço. Luz-paisagem.

1 O presente artigo apresenta-se como resultado parcial do projeto de pesquisa, ensino e extensão “Iluminação Cênica e Metateatralidade” desenvolvido no âmbito do Netoc/GPHPC/UFSJ com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

2 Discente no curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes).

✉ lauraresende7@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/6431373816828044>  <https://orcid.org/0000-0002-6172-3814>

3 Discente no curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes).

✉ geraldosalदानha.teatro@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/2550438092133360>  <https://orcid.org/0000-0003-1623-6993>

4 Docente do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei.

✉ berilonosella@ufsj.edu.br  <http://lattes.cnpq.br/2696544764397266>  <http://orcid.org/0000-0002-3009-9836>



The light-landscape in the city intersections: how far can the eyes reach?⁵

Abstract

This article presents an analysis about the urban intervention *Até onde chegam os olhos* (How far can the eyes reach) conceived by Grupo Balde within the scope of Netoc/GPHPC/UFSJ based on the book *Mulheres*, by Eduardo Galeano. The work was performed in the city of São João del-Rei, MG, and aimed to investigate the leading role of the light as the creative process and scenic composition in *site-specific*, understanding that the perception of space and landscape occurs in an inseparable way to the light and color perception, establishing itself on stage as the light-landscape. Through such dialogical perspective, it's intended to question, also, the limits between the creative process and the spectacularized scenic action and the means in which both establish themselves in the urban interventions

Keywords stage lighting, site-specific, urban intervention, space, light-landscape.

El luce-paisaje en los cruces de la ciudad: ¿hasta dónde llegan los ojos?⁶

Resumen

Este artículo presenta un análisis de la intervención urbana *Hasta donde llegan los ojos*, concebida por el Grupo Balde, en el ámbito y del Netoc/GPHPC/UFSJ a partir del libro *Mujeres*, de Eduardo Galeano. El trabajo fue realizado en el municipio de São João del-Rei, MG, y tuvo como objetivo investigar la luce como protagonista del processo creativo y de la composición *site-specific*, entendiendo que la percepción del espacio y del paisaje ocurre de manera inseparable de la luce y el color, estableciéndose en la escena como luce-paisaje. Desde esta perspectiva dialógica, también buscamos cuestionar los límites entre el proceso creativo y la acción cinematográfica espectacular y las formas en que ambos se establecen en las intervenciones urbanas.

Palabras clave: Iluminación escénica. *Site-specific*. Intervención urbana. Espacio. Luce-paisaje.

⁵ The present article presents itself as partial result of the research, teaching and extension project "Stage lighting and metatheater" developed in the field of Netoc/GPHPC/UFSJ sponsored by Conselho National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) and a Research Supporting Foundation of Minas Gerais State (Fapemig).

⁶ Este artículo se presenta como resultado parcial del proyecto de investigación, enseñanza y extensión "Iluminación Escénica y Metateatralidad" desarrollado en el ámbito de la Netoc/GPHPC/UFSJ con financiamiento del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq) y de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Minas Gerais (Fapemig).



A cena para além do palco e da caixa-preta nos desperta para uma série de possibilidades de compor e intervir no espaço, possibilidades que modificam as relações que temos com a criação e com as linguagens da cena. A iluminação cênica – muitas vezes pensada como elemento finalizador do processo criativo e sustentada por equipamentos e estruturas quando arranjada em palcos de edifícios teatrais ou dispositivos cênicos semelhantes – é percebida de outra forma quando a cena é construída em espaços urbanos ou para eles. Nesse caso, o espaço escolhido é um fator precedente à criação, e a definição de um espaço a ser trabalhado impacta a necessidade de reconhecimento daquele território em sua complexa totalidade, exigindo a análise de suas relações culturais, afetivas, objetivas e materiais.

A obra artística que se realiza a partir das investigações sobre um determinado espaço, como no caso do trabalho a ser analisado, é conceituada como criação em *site-specific*. A criação artística em *site-specific* refere-se a trabalhos elaborados de acordo com um determinado espaço, considerando não só suas características arquitetônicas e materiais, como também sua relevância histórica e memórias estabelecidas sobre determinado espaço, além de outros atravessamentos que compõem o lugar. Esse modo de criação tem aparecido de forma crescente no campo das artes, principalmente das artes visuais e cênicas, desde meados do século XX, marcado como um desdobramento da performance.

Para a pesquisadora Marília Becker (2014, p. 3), as obras em formato *site-specific*

partem do diálogo com o espaço físico escolhido para a criação de seus processos artísticos, ou seja, há um deslocamento do olhar para o ESPAÇO, que vai além das suas características físicas e históricas enquanto arquitetura/construção, incluem-se também outros atravessamentos, como materialidades e memórias singulares que ultrapassam o objeto frio e inanimado.

As concepções em *site-specific* partem do campo das artes plásticas impulsionadas por movimentos artísticos que questionam o modelo e os modos de uso dos espaços das galerias. Nesse primeiro momento, são propostas instalações artísticas elaboradas para ocuparem lugares não específicos de arte. No entanto, a ideia que permeia o uso do espaço nesse tipo de criação difere-se de concepções que visam apenas a ocupação de espaços exteriores aos edifícios de exposição e apresentação artística (NOSELLA; RESENDE, 2020). Sobre essa questão que envolve a escolha do espaço e seus desdobramentos territoriais, a artista e pesquisadora Michele Louise Schiocchet (2011, p. 132) aponta que:



alguns processos criativos que se focam na questão do espaço acabam não só refletindo na maneira como este espaço é organizado e definido, mas também redefinindo territorialidades. Com o aparecimento do termo *site-specific*, se evidencia o aspecto relacional de uma série de pesquisas que se desenvolvem ao longo destas quase cinco décadas, revelando um diálogo onde a arte busca redefinir um espaço para si, porém ao mesmo tempo acaba sendo definida esteticamente por estas espacialidades. Em confronto com o termo *site-specific* e seus desdobramentos, uma mudança ocorrida na percepção e uso do espaço poderia ter criado uma abordagem à arte que acaba por refletir uma condição de desterritorialização.

No teatro, as criações em *site-specific* podem ser analisadas como propostas que objetivam estabelecer uma expansão do ambiente cênico. De acordo com Luiz Carlos Garrocho (2010), a cena não poderia, nesses casos, ser definida por um núcleo duro e substancial de forma dissociada do espaço de representação “encontrado”. Esse espaço pode ser definido por uma semântica composta por “traços de uso ou abandono, assim como os trajetos, as apropriações anteriores ou atuais, as relações e as conexões com a cidade” (p. 2) e por uma sintaxe que abrange a “arquitetura, as estruturas, passagens, vias de acesso, obstáculos, níveis” (p. 2), entre outros fatores.

Todas essas características são entendidas como estímulos para a composição, linhas de visibilidade e de interação. Dessa forma, essas criações são desenvolvidas por grupos que buscam construir espetáculos ou *performances* em espaços específicos, que podem ser determinados antes ou durante os processos criativos. Em muitos casos, tais processos são movidos pelo desejo de investigar e explorar a relação do fazer artístico com o cotidiano urbano. Como exemplo e referência dessas criações no Brasil, podemos tomar o Teatro da Vertigem⁷ de São Paulo.

No presente artigo, apresentaremos processos e resultados da intervenção urbana intitulada *Até onde chegam os olhos*,⁸ idealizada pelo Grupo Balde⁹ no âmbito do

⁷ Grupo de teatro relevante na pesquisa de criação em *site specific* no Brasil que tem como cofundador o iluminador Guilherme Bonfanti, referência na pesquisa sobre iluminação cênica no teatro brasileiro.

⁸ Concepção e *performance*: Laura Resende, Geraldo Saldanha e Luana Luzia; técnico de transmissão: João Lucas Teixeira; fotografia: Priscila Natany; apoio técnico operacional: Junio de Carvalho, Paulo Augusto e Thiago Gonçalves. Orientação acadêmica: Berilo Luigi Deiró Nosella.

⁹ Coletivo de criação artística formado por iniciativa de Laura de Paula Resende e Geraldo Saldanha Espíndola, em 2019, em São João del-Rei. O grupo tem como objetivo realizar pesquisas teórico-práticas, assim como criar e produzir trabalhos cênicos que tenham o teatro e a *performance* como linguagens norteadoras. Atualmente, dedica-se a pesquisar a cena em contextos urbanos, territorialidades e o hibridismo de linguagens artísticas na *performance* em espaços virtuais.



Netoc/GPHPC/UFSJ,¹⁰ a partir do livro *Mulheres*, de Eduardo Galeano (2000), analisando as questões motivadoras e gestadas do trabalho. A intervenção, desenvolvida e realizada na cidade de São João del-Rei, em Minas Gerais, em 2020, teve como interesse a investigação do espaço urbano e a correlação entre seus aspectos histórico-culturais e sua configuração visual, tendo a cor e a luz que o compõem como expressão motivadora. Nesse sentido, a noção de luz-paisagem apresenta-se como central para o trabalho e, conseqüentemente, para o presente artigo.

A concepção de paisagem enquanto materialidade a ser sensorialmente percebida, de modo mais específico pela visão, nos leva a refletir sobre a relação intrínseca entre luz, cor e paisagem. Essa relação pode ser pensada por uma perspectiva em que a visão seja o elo entre esses três elementos. Por se amparar no sentido da visão, a luz torna-se necessária para os processos de percepção da paisagem. Nesse contexto, a composição da paisagem pode ser pensada a partir do que chamamos de visibilidade e visualidade, conceitos investigados e amplamente utilizados no campo da iluminação cênica e que são indispensáveis para a discussão aqui proposta. Sobre tais conceitos, Eduardo Tudella (2017, p. 42) afirma que:

(...) além de não serem idênticos, esses conceitos assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos, ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível.

Nesse sentido, o papel da luz na composição visual de qualquer paisagem, no jogo entre a configuração material de um espaço urbano e a percepção sensorial que temos a seu respeito, ampara-se na definição dos conceitos de visualidade e visibilidade. Desse modo, cria-se a possibilidade de estruturar a forma como percebemos esteticamente a paisagem, e, no caso da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos*, o jogo entre materialidade e percepção desdobra-se no conceito de luz-paisagem, estabelecido como ponto central para a análise apresentada.

Para debater a noção da luz-paisagem e o que esse conceito busca propor, é necessário que primeiro seja definido o que é a paisagem, e, para isso, parte-se da identificação das

¹⁰ O Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena, do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) da Universidade Federal de São João del-Rei, agrega pesquisas em torno do fazer, da história e da pedagogia da cena da perspectiva dos ofícios não restritos à tríade direção, atuação e dramaturgia, tendo a iluminação cênica como objeto privilegiado.



diferenças existentes entre o que chamamos de paisagem e espaço. Iniciamos debatendo questões referentes à noção de espaço.

A questão do espaço

Em uma perspectiva geográfica, o espaço é definido por Milton Santos (2012, p. 63) como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”. Nesse sentido, há uma distinção entre objetos e coisas. O autor estabelece que os objetos funcionam como sistemas e possuem elaborações simbólicas e sociais adquiridas por meio das relações, enquanto as coisas são definidas como obras da natureza. Dessa forma, um objeto considerado de forma isolada de seu contexto relacional tem valor apenas como coisa.

Para entender as criações em *site-specific* para além da relação que esse modelo de criação estabelece com o espaço, é preciso pensar no contexto cotidiano do espaço escolhido e do valor social que esse espaço possui. Nesse sentido, a definição geográfica de lugar nos auxilia a pensar a relação social que envolve contexto e valor no processo de criação cênica. Dessa forma, a definição de lugar estabelecida por Milton Santos (2012) apresenta a valorização das relações e do contexto sócio-político-econômico em paralelo à multiplicidade de escalas nos níveis global, regional e local. O lugar é globalmente ativo e, “mais importante que a consciência de lugar é a consciência de mundo obtida através do lugar” (SANTOS, 2012, p. 161-162).

A partir da ideia de pesquisar as potências dos espaços públicos e as vivências possibilitadas em seu meio, voltamos nosso olhar, em um primeiro momento, para buscar compreender os fluxos de determinados lugares da cidade de São João del-Rei, em Minas Gerais. A percepção obtida nessa investigação inicial sobre fluxos urbanos ocorreu na constatação de que, por ser uma cidade dividida por rios, atravessar pontes é algo cotidiano para transeuntes que vivem em São João del-Rei, que cortam caminhos, pegam atalhos, se movem e seguem seus trajetos.

É por essa perspectiva que, ao propor a intervenção urbana *Até onde chegam os olhos*, trabalho artístico construído em *site-specific* e pensado para determinado espaço urbano de São João del-Rei, inferimos a necessidade de instaurar um processo de pesquisa e análise histórica e geográfica a fim de conhecer de forma mais aprofundada tal espaço, forjando uma trajetória processual de colagem de fragmentos históricos e temporais que nos contam sobre o lugar



escolhido. No caso dessa intervenção, a escolha da Ponte do Porto como cenário para a ação marcou o início do processo criativo que foi moldado pela intenção de investigar esse espaço de travessia, lugar de passagem cotidiana de pedestres, ciclistas, ônibus intermunicipais, carros e caminhões.

Houve um processo de coleta de dados, deixados por vezes como rastros na história, que foi necessário para o processo criativo da intervenção. Essa coleta, realizada no lugar escolhido, e sobre ele, tornou-se imprescindível para que houvesse reconhecimento mais aprofundado daquele espaço tido como peça fundamental da obra cênica desenvolvida.

Há certa complexidade no que envolve a definição do espaço e as reverberações dela consequentes, considerando que cada espaço possui um contexto específico, uma espécie de bagagem indissociável e que se torna mais perceptível à medida que a pesquisa se aprofunda. Sobre a questão espacial na composição cênica, Garrocho (2010, p. 2) chama atenção para o fato de que

um espaço “encontrado” pode ser caracterizado, em primeira mão, como um lugar que não será “neutralizado”, “abstraído” ou colocado em “suspenso”. Desse modo, o lugar assume função proeminente na configuração poética da cena/performance. Remonta igualmente à ideia de um “cotidiano compartilhado”, cuja concretude não pode ser elidida e ignorada.

A partir dessa concepção sobre o cotidiano compartilhado e as memórias e contextos presentes no espaço escolhido, ou encontrado, serão apresentados alguns dados obtidos no processo de pesquisa e criação da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos*, contendo as motivações que geraram a decisão de criar de modo interativo com o espaço da Ponte do Porto.

A história e o espaço

Na cidade de São João del-Rei, atravessar rios é ação consequente do rotineiro movimento de atravessar a cidade. Nos percursos cotidianos nos deparamos, de forma inicialmente despreziosa, com as características que tornam cada lugar singular, mesmo quando esses lugares possuem estruturas física, espacial e funcional semelhantes, como no caso das pontes. Não há um lugar que seja igual em todos os fatores a outro lugar e, mais especificamente, apesar do elevado número de pontes na cidade, não há duas pontes que sejam exatamente iguais. As sutilezas a perceber, características que tornam cada lugar único, saltam aos olhos do grupo de



*performers*¹¹ que estabelece as pontes, espaços comuns e variados, como objeto a ser investigado no processo criativo. Há pontes por toda a cidade, no Centro, nos bairros periféricos, nos bairros populares, nas divisas entre esses bairros e nas divisas que limitam o município. No impulso criativo de investigar um determinado espaço urbano, as pontes evidenciaram um caminho possível. O rio que corre sob a Ponte do Porto Real, escolhida para a intervenção, chama-se Rio das Mortes e se trata de um importante rio histórico do estado de Minas Gerais, com 278 quilômetros de extensão, desde a Serra da Mantiqueira até a Usina Hidrelétrica do Funil, localizada no sul do estado. Na região do Campo das Vertentes, o Rio das Mortes é responsável por delimitar diversos municípios e é lembrado por ter sido utilizado estrategicamente durante a Guerra dos Emboabas (SANTOS, 2017).

Essa ponte, localizada sobre o Rio das Mortes na divisa entre São João del-Rei e Santa Cruz de Minas, é popularmente conhecida como Ponte do Porto, nome perpetuado por gerações de habitantes são-joanenses e que faz menção a um dado histórico sobre aquele lugar que, por volta do século XVIII (data de construção da primeira passarela sobre o rio no local), foi um importante ponto de pedágio da região. Como explicita Guilarduci (2014, p. 154),

O espaço urbano de São João del-Rei, pela própria especificidade natural, tem como obra arquitetural relevante suas pontes – da Cadeia (1797), do Rosário (1800) e do Porto Real – pois é por meio delas que os cidadãos poderiam circular livremente pela cidade. A ponte do Porto Real, pela sua história, remete ao século XVIII. A criação da Vila de São José del-Rei (hoje Tiradentes) foi também motivada pelas dificuldades de transposição do rio para se chegar ao centro comercial da Vila São João. A ausência de uma ponte na paragem do Porto Real fez com que os moradores do outro lado do rio solicitassem a criação de sua Vila. Esse motivo, agregado às velhas ambições de seus moradores, poderia levá-los a certa independência administrativa, pois naquele local já existia uma prosperidade ocasionada pelo ouro.

Ao dissertar sobre a estrutura espacial urbana da cidade de São João del-Rei, Guilarduci (2014) menciona as principais pontes da cidade, entre elas, a Ponte do Porto Real, nome oficial da popular Ponte do Porto. A referência ao Porto Real traz consigo um recorte do período histórico de que data sua construção. Além dessa questão estrutural e arquitetônica, há outro dado sobre a construção da ponte que diz respeito à divisão das vilas que se concretiza na criação

¹¹ Ressalta-se que todo o processo de pesquisa e criação da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos* foi realizado de modo colaborativo entre o grupo de *performers* formado por Geraldo Saldanha, Laura Resende e Luana Luzia, sendo esta última artista/colaboradora externa ao Grupo Balde e, na ocasião, convidada a desenvolver o trabalho aqui analisado.



da Vila de São José del-Rei. Essa divisão aparece como estratégia utilizada para a conquista de certa independência econômica e se justifica na dificuldade de acesso ao centro comercial enfrentada pela população que vivia nas terras do outro lado do rio (SANTOS, 2017).

Vale ressaltar que esse processo de divisão de municípios, que se dá na busca de maior autonomia econômica, se repete em 1995. Nesse ano se concretizou a emancipação de Santa Cruz de Minas que, até então, era um distrito da cidade de Tiradentes (antiga Vila São José del-Rei). A Ponte do Porto deixa, a partir dessa mudança, de delimitar o município de Tiradentes e passa a estabelecer os limites entre Santa Cruz de Minas e São João del-Rei.

O Rio das Mortes, como mencionado, é de grande relevância histórica para o estado de Minas Gerais. Seu intrigante nome remete a dois momentos que merecem ser destacados devido a suas significâncias. O primeiro fato histórico, conecta o nome do rio à narrativa de que muitas pessoas, durante o período de cobrança de pedágio feita por Tomé Portes del-Rei, na Ponte do Porto Real, atravessavam o rio a nado na tentativa de fugir do pagamento de pedágio. Conta-se que nesse processo de atravessamento clandestino, muitas pessoas morriam afogadas. Outro dado importante faz menção à Guerra dos Emboabas, na qual o rio serviu de cenário para estratégias de ataque dos paulistas, que se escondiam em arbustos e barricadas naturais do rio (GUIMARÃES, 1996).

A Guerra dos Emboabas aconteceu em 1708 e 1709 e é lembrada ainda hoje devido ao número de mortos em batalha na região do Campo das Vertentes. De acordo com o historiador Eduardo José Afonso (1998), tratou-se de uma disputa de território entre bandeirantes paulistas e ditos forasteiros que migravam de diferentes lugares para a região das minas. Nesse período histórico, os bandeirantes paulistas adentravam o interior do país em busca de ouro e outros metais preciosos, assim como objetivavam capturar indígenas para o trabalho escravo. Quando esses bandeirantes descobriram as primeiras minas de ouro na região em que atualmente se localiza Minas Gerais, houve grande fluxo de migração para essa área visando à exploração de metais preciosos.

Esses acontecimentos, que marcam a história do estado e dão nome ao rio, foram investigados pelo grupo de *performers* antes mesmo da definição do lugar a ser trabalhado, investigação, aliás, que perdurou por todo o processo criativo. Além desses registros, na semana em que se iniciaram as atividades de pesquisa no local da Ponte do Porto, foi anunciado o resgate



de um corpo sem vida no Rio das Mortes, encontrado à margem na altura da ponte. A reportagem que noticiava o acontecimento era breve, não trazia detalhes sobre o ocorrido nem suas possíveis causas, mas descrevia uma imagem. Uma mulher, de 42 anos, encontrada à margem do Rio das Mortes nas imediações da Ponte de Santa Cruz de Minas: “Os militares fizeram o resgate e verificaram que se tratava de uma mulher, que trajava calça preta, sutiã e tênis, além de usar máscara facial. Durante o trabalho, também foi localizada uma bolsa com diversos documentos da vítima” (G1 ZONA DA MATA, 2020).

A busca dos rastros do passado deixados no esquecimento exige um processo de articulação no qual os fragmentos rememorados possam ser montados e articulados com o cotidiano atual daquele espaço. Dessa forma, os dados históricos sobre a Ponte do Porto e o rastro de morte que nomeia o rio se encontravam noticiados em acontecimentos passados e presentes. Acontecimentos que mobilizaram e indicaram possibilidades de criação naquele lugar, sob aquele contexto.

É por esse trajeto, atravessado pelos diferentes tempos e contextos inerentes à ponte, objetivando montar e justapor fragmentos distintos entre si, que o processo criativo da intervenção buscou apoio na teoria de Walter Benjamin, trazendo o conceito de imagem dialética para compor a criação, principalmente em seus aspectos visuais. Esse processo de montagem dialética decorreu de modo que o surgimento de uma nova imagem, uma nova criação, pudesse transformar aquilo que foi encontrado nos rastros (GAGNEBIN, 2006). Nesse sentido, ao iniciar o treinamento performativo que visava realizar uma investigação sensorial dos aspectos que compõem a ponte, buscou-se criar um diálogo com o passado, fosse distante ou mais recente, para, a partir daí, inserir a teatralidade de uma narrativa ficcional a ser trabalhada naquele lugar.

O Conto: a ficção como metáfora reveladora do real

O conto O lagarto que tinha o costume de jantar suas mulheres, apresentado no livro *Mulheres*, de Eduardo Galeano (2000), foi escolhido para intervir no espaço articulando-se à criação dialética. Assim como a recente manchete de um acontecimento trágico ou como os marcos históricos da ponte, o conto também trouxe registros fictícios de mortes e tragédias. Dulcídio, personagem central da trama, era um homem-lagarto de família nobre e herdeiro de muitas terras que, ao fazer 18 anos, encontra-se insaciado pelo desejo de ter uma mulher. Esse



desejo por mulher se pluraliza quando Dulcídio começa a devorar as esposas que seguidamente lhe são dadas. A morte das esposas é marcada por uma questão de classe, quando o autor indica que, mesmo com a sequência de assassinatos, sempre havia uma moça pobre a ser oferecida sem questionamentos ao nobre homem-lagarto (GALEANO, 2000).

Esse ciclo de assassinatos se quebra quando, ao avistar uma mulher de óculos às margens do rio de sua propriedade, o homem-lagarto se apaixona. A mulher, no entanto, se esquivava. É vista algumas vezes, sempre lendo com seus óculos às margens do rio. Apesar de chamar atenção do nobre, a mulher de óculos não demonstra reciprocidade. Ela aparece e some em instantes diante de Dulcídio, que tende então a buscá-la desesperadamente.

Durante o treinamento performativo, que consistiu na parte prática do processo de pesquisa do espaço urbano e na conseqüente criação com o espaço escolhido, foram realizadas propostas que instauravam uma espécie de jogo entre o real e o ficcional e, também, com as temporalidades e a história do lugar. As estruturas cênico-dramatúrgicas do século XX têm apresentado a questão da fricção entre o real e o ficcional de diversas formas, tendo a questão histórica ou do mergulho subjetivo no subconsciente como proposições espaciais. A nascente na cena moderna já no final do século XIX encontrará relevantes desdobramentos na contemporaneidade, como, por exemplo, as relações entre teatralidade e performatividade; representação e representatividade; identidade e luta de classes (organização política) (NOSELLA, 2017).

No caso histórico da cena moderna, esse embate entre o real e o ficcional inicia-se no interior do próprio fazer teatral – entre a imaginação do dramaturgo e o trabalho de concretizá-la realizado pelo diretor e pelos atores – e posteriormente se amplia para fora da sala de ensaio, colocando-se em meio às expectativas e a capacidade cognitiva do público *versus* as potencialidades da fantasia poética da representação. No mundo contemporâneo, com a crise da noção de representação apontada por Guy Debord (2021) na sociedade do espetáculo, que, mais do que ausência de representação, significa a dissolução da fronteira, a ponto de a vida se apresentar como representação. O espaço urbano configura-se como cenário da vida, entrelaçando o grotesco do real às narrativas políticas cotidianas do espaço como lugar ameno ou, no caso de São João del-Rei, de consumo turístico.

O objetivo da ação performática inserida no próprio processo como treinamento, além de



experimentar o espaço e as montagens de fragmentos possíveis, era indiciar movimentos fora do cotidiano usual da ponte, desvelando o visual que antepara o real e o ficcional (se é que entre eles há separação). Essas propostas aconteciam por meio de ações que, finalizadas, deixavam um rastro do que havia acontecido e também uma interrogação e estado de dúvida para o transeunte que se deparava com o rastro não cotidiano. A arte torna-se intervenção ao interromper o cotidiano como passagem tornando-o um espaço a ser contemplado e, portanto, vivenciado como paisagem.

Dois desses rastros, deixados após o treinamento realizado na semana que antecedeu a proposta final, apresentada como intervenção por meio de uma ação cênica espetacularizada, geraram maior impacto nos transeuntes, que começaram a observar com certa curiosidade, e suspeita, os acontecimentos propostos pelo grupo na ponte. O primeiro refere-se à instalação de três longas tranças feitas com tecidos coloridos em uma manhã, durante a realização do treinamento performativo. Tais tranças são elementos importantes da narrativa ficcional do conto de Galeano (2000) e foram contextualizadas no treinamento e no processo de investigação do espaço. O segundo rastro decorreu da fixação de cartazes na extensão da ponte e em espaços próximos a ela, em que se lia a chamada “procura-se uma mulher de óculos” (Figura 1).

Esses dois indícios, plantados pelo grupo durante o processo de criação, geraram estranhamento nas pessoas que de alguma forma utilizavam aquele espaço. Em sua maioria, tratava-se de pessoas que passavam por ali frequentemente, transeuntes que não tinham o intuito de parar naquele lugar e cujo objetivo não era chegar até ali, mas sim atravessar a ponte como parte de seus percursos. Enquanto os cartazes estavam sendo fixados, no entanto, houve interação direta com possíveis espectadores, transeuntes que, ao testemunhar o processo de colagem dos cartazes de busca, associaram a ação aos acontecimentos do treinamento ocorrido nos dias anteriores.



Figura 1 – Ação final espetacularizada: cartaz procura-se



Foto: Priscila Natany

Algumas pessoas pararam para perguntar mais detalhes sobre o desaparecimento, comentaram ter percebido o que afirmaram ser uma movimentação estranha ocorrida na ponte nos últimos dias. Uma mulher relatou em tom de alerta o fato de ter avistado uma mulher de óculos saindo das margens do rio na parte inferior da ponte. Outra contou ter visto na ponte, no dia anterior, uma mulher de óculos que teria deixado alguns tecidos pendurados ali.

A criação dessas imagens foi dada pela assimilação de pessoas que rotineiramente passavam pelo local e que perceberam a movimentação proposta pelo grupo de *performers*. Ao primeiro olhar, o treinamento e as ações realizadas não entregavam uma narratividade ou mesmo informações, prontas ou fechadas, mas sim anunciavam um acontecimento. Não havia no treinamento, porém, um anúncio claro que indicasse estar ali acontecendo um processo criativo, nem mesmo que haveria uma ação artística, já que, devido à pandemia da covid-19, a ação foi marcada para acontecer em espaço virtual sem que o programa de divulgação



mencionasse o território geográfico em que aconteceria. Houve momentos de diálogo com as pessoas que passavam e que de certa forma vivenciavam aquele lugar, mas esses diálogos não eram explicativos e sim indiciários. A prática, vista como movimentação estranha, estava semeando indícios naquele lugar específico.

A pensar na simultaneidade dos espaços a utilizar na intervenção, considerando o espaço físico da ponte e o espaço virtual de divulgação, destaca-se o uso da imagem e dos dispositivos visuais que, além da perspectiva relacional estabelecida no processo criativo, aparece de modo distinto na apresentação da ação espetacularizada. Dessa forma, a imagem e a paisagem, presentes no momento da intervenção, são percebidas de modos diversos pelo público, uma vez que ele não é homogêneo, nem em sua composição, nem em relação ao meio e ao espaço pelo qual se relacionam com a intervenção, sendo composto por transeuntes que atravessam a ponte despreziosamente e por pessoas previamente convidadas, que acompanham a ação em espaço virtual. A ambivalência do conceito de espaços se faz presente na intervenção pelo uso das tecnologias que possibilitaram a transmissão simultânea da ação em formato audiovisual. O uso desses recursos tem marcado de forma característica os modos de produção das encenações performativas e do teatro contemporâneo. As transmissões simultâneas no teatro fazem com que o real deixe de ser uma prerrogativa protetiva da ficção para a ela se misturar, gerando uma tensão entre as formas estéticas utilizadas (LEAL, 2018).

O trabalho e seu processo estavam abertos, simultaneamente colhendo e oferecendo. A sensibilização para/com os fluxos e o espaço eram postos como objetivo principal do grupo que, a partir dali, buscou costurar as diversas narrativas e temporalidades já investigadas. É devido a essa perspectiva que associamos nossa pesquisa às imagens dialéticas, pelo fato de que provocam um choque das temporalidades, ocorrendo quando a associação cognitiva se constrói rapidamente de modo que apareça algo novo. Esse choque seria como uma ruptura entre o passado e o agora que nos conduz a refletir sobre as memórias do passado e os rastros deixados que clareiam momentos do presente, do tempo do agora, de modo que esse choque entre as temporalidades possibilite a percepção de algo novo devido à abertura atribuída às transformações. É por esse viés de análise que a pesquisa teórica e prática sobre o espaço da Ponte do Porto e do Rio das Mortes se apoiou teoricamente na perspectiva benjaminiana de história aberta (GAGNEBIN, 2006).



Luz-paisagem: propriedades estéticas e dramatúrgicas

A proposta central da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos* foi realizar uma imersão no espaço da ponte alicerçado em um treinamento cujo objetivo era compreender de forma mais aprofundada as propriedades específicas do lugar. Nesse caso, a partir da materialidade do espaço para a criação cênica e com foco voltado para a percepção das variantes históricas, culturais, sensoriais, físicas e psíquicas que ele oferece, buscamos investigar os fluxos de mobilidade e suas características de uso pela população, privilegiando compreender as mutações de luz e cor nele verificadas.

Durante o treinamento performativo, foram realizadas séries de exercícios de reconhecimento espacial em horários alternados ao longo de uma semana visando ao reconhecimento das características luminosas perceptíveis na localidade. A questão que moveu determinados pontos da pesquisa sobre o espaço consistiu na busca de uma paleta de cores própria daquele lugar e que pudesse servir de estímulo para pensar e perceber os trajetos e atravessamentos da intervenção. Para tal, utilizou-se a metodologia de percepção e registro, feita em formato fotográfico e de descrição da paisagem, escrita e audiográfica. Esses registros contêm informações de caráter técnico, voltadas para a análise dos horários em que o sol se punha ou que as lâmpadas dos postes se acendiam, e subjetivo, relativas à percepção pelo grupo de *performers* das sensações causadas pelas mudanças luminosas.

Grande parte do treinamento de investigação do espaço ocorreu sobre as duas passarelas de travessia de pedestres, construídas de ambos os lados da via pavimentada e estruturadas em metal como extensão da ponte. Estas passarelas têm por característica marcante o fato de serem sensíveis aos movimentos gerados pelo fluxo de veículos, razão pela qual balançam e tremem com bastante intensidade. Foi notado certo descuido com as passarelas, tanto na parte estrutural, que se encontrava desgastada e demandando reparo e manutenção, quanto da parte relacionada a seu uso pela população, tendo-se constatado algumas vezes durante o treinamento performativo a estreita passarela ser atravessada por ciclistas, colocando pedestres e *performers* sob desconforto e risco. As barreiras metálicas que limitam o espaço entre as passarelas, o rio e a rua estavam descascadas, de modo que era possível observar a cor laranja da antiga pintura das barras, intercalada com o azul de uma camada de tinta mais recente (Figura 2).



Figura 2 – Ação final espetacularizada: as cores da passarela



Fonte: Foto de Priscila Natany.

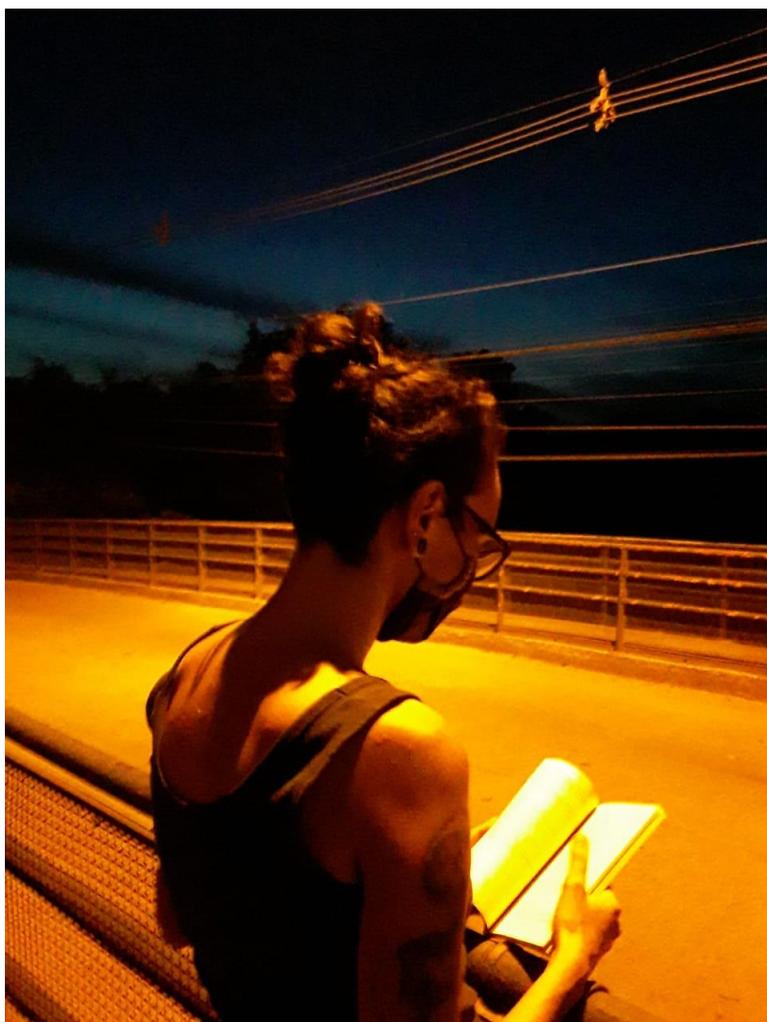
Esse contraste entre as cores complementares azul e laranja, que se apresentavam naquele espaço por descuido estrutural e falta de manutenção, marcaram o processo de descoberta dos matizes que compunham aquele espaço e o consequente encontro da paleta de cores daquele lugar, a cor-paisagem que o formava.

A partir desse contraste nas sobreposições de tinta, visto com clareza à luz do dia, percebeu-se que, para além das barras com pigmentos de cor entremeados, ao entardecer, a complementaridade entre o azul e o laranja se estendia a toda a paisagem. A luz dos três postes dispostos no perímetro da ponte emanava de lâmpadas de vapor de sódio que produziam uma iluminação alaranjada, podendo até mesmo ser considerada insuficiente para a visibilidade completa do lugar, tornando-o escuro em alguns pontos. Essa sutil luz irradiada dos postes,



todavia, ao contrastar com o céu crepuscular, cuja tonalidade era de um azul vibrante, ambientava aquele lugar e se estabelecia enquanto luz-paisagem na descoberta da paleta de cores do espaço a ser utilizada na intervenção urbana proposta.

Figura 3 – Registro de treinamento: leitura ao anoitecer; Performer: Luana Luzia



Fonte: Foto de Laura Resende

Do ponto de vista geográfico, a paisagem é definida pelo conjunto de formas e objetos que exprimem historicamente as relações entre o ser humano e a natureza. Por esse viés, o espaço é constituído por essas formas transformadas da paisagem e pela ação e vida que as animam (SANTOS, 2012). Adentrando um pouco mais esses conceitos, parte-se da explicação de Milton Santos (2012) em sua justificativa sobre a necessidade epistemológica de separar essas duas definições. Para o autor, a paisagem



é apenas a porção de configuração territorial que é possível abarcar com a visão. [...] A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido, a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos (SANTOS, 2012, p. 103).

No âmbito geográfico tanto quanto no artístico, a paisagem é compreendida como o horizonte da percepção visual, a totalidade presente no campo de vista, e instaura na percepção o sentido de correlação e codependência entre os elementos da imagem (FERRER, 2017). Assim sendo, qualquer resquício de luz e escuridão passa a ser, então, elemento significativo da cena que se busca propor. Por tal perspectiva, a concepção de paisagem apresentada por Milton Santos (2012), que a define como composição territorial a ser percebida visualmente é, nesta análise, relacionada aos conceitos de visualidade e visibilidade que tratam de processos inerentes à percepção visual e que são conceitos fundamentais para o campo da iluminação cênica e para as artes da cena em geral. Dessa forma, a noção de luz-paisagem parte desse diálogo entre conceitos para compreender de forma sistematizada os modos como a investigação espacial, presente nos processos criativos de intervenção urbana em *site-specific*, pode ser pensada e elaborada quando a percepção da luz e das cores que compõem a paisagem é vista como fator fundante da cena.

A luz na paisagem urbana, mais especificamente na paisagem do lugar escolhido para a realização do trabalho, hibridiza elementos da natureza com objetos tecnológicos, compondo-se tanto de luz e cores de fontes naturais quanto de lâmpadas que promovem iluminação artificial. A estrutura física do lugar também é hibridizada, relacionando elementos arquitetônicos e naturais que se articulam com as duas fontes de luz, natural e artificial. Ao pensar por esses processos transversais foi que se chegou à paleta de cores anteriormente apresentada utilizada na criação.

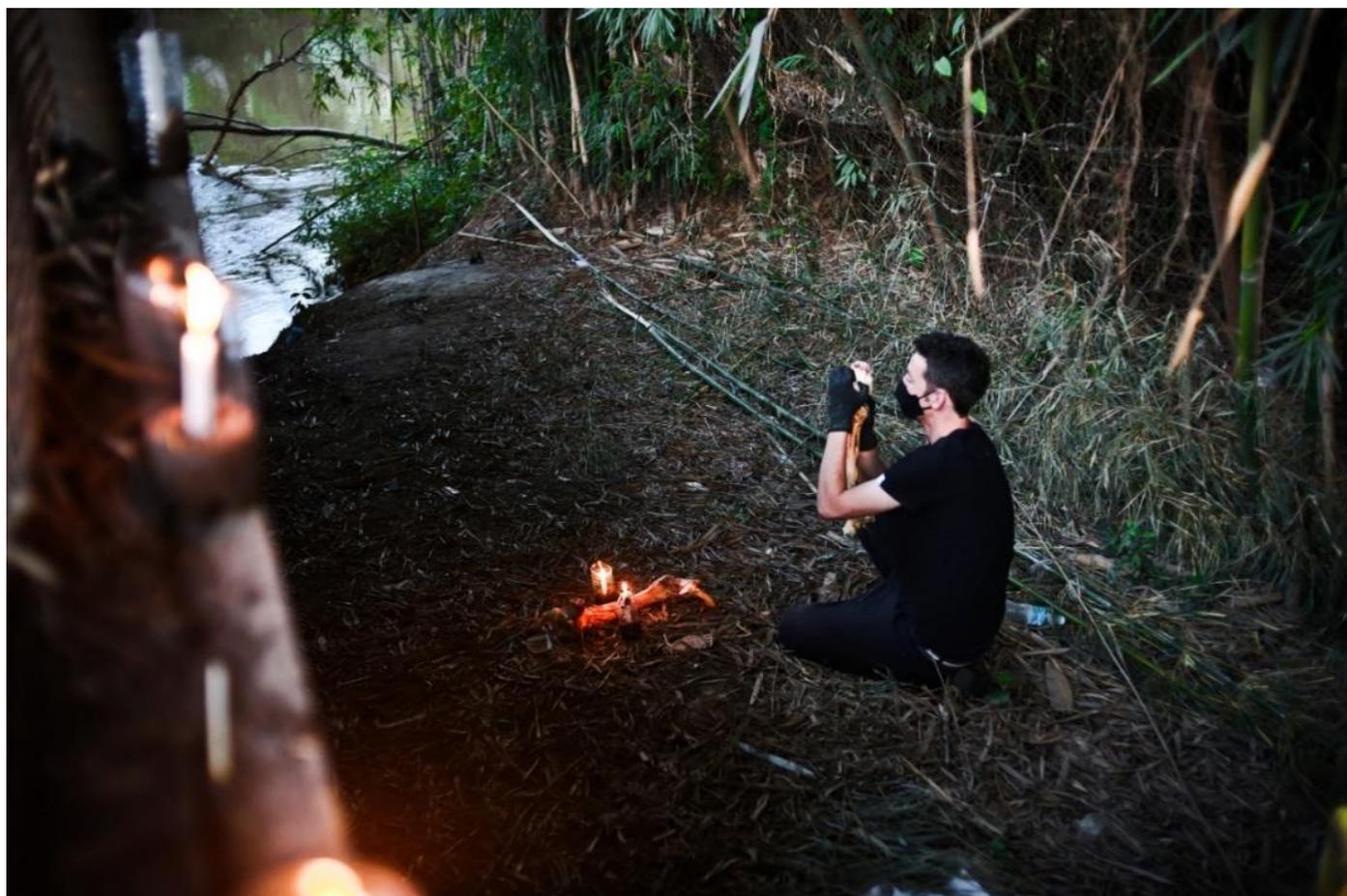
A luz-paisagem no contexto da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos* se estabeleceu no processo de pesquisa sobre o espaço, durante os treinamentos e na observação cotidiana das passagens de luz presentes na Ponte do Porto. Nesse sentido, a intervenção orientou-se pela composição de luz disposta no espaço, descoberta no trabalho de pesquisa por meio do treinamento performativo, que modela o campo de vista e, logo, influencia a percepção



visual da ação cênica. A iluminação se torna, no decorrer do processo criativo, protagonista da intervenção, orientando as ações cênicas espetacularizadas.

No trabalho em análise, a iluminação influi na construção da dramaturgia espacial da ação final. Partindo da investigação entre modos de claridade e escuridão (luz e sombra) no espaço, e em acordo com o esqueleto dramático do texto base – o conto O lagarto que tinha o costume de jantar suas mulheres – a partitura dos trajetos executados pelo grupo de *performers* é regida em sintonia com a transição espacial natural da luz solar, iniciando-se na passarela do lado leste da ponte e com finalização na passarela do lado oeste. Além de indício dramático, essas oposições foram escolhidas também a partir da visualidade dos acontecimentos em relação à paisagem. Assim sendo, as transformações luminosas causadas pelo movimento solar e aquelas provocadas pelas configurações e estruturas do espaço passam a ser estímulos associados à dramaturgia e a suas tensões.

Figura 4 – Ato I, ação presenciada pela passarela leste, Performer: Geraldo Saldanha

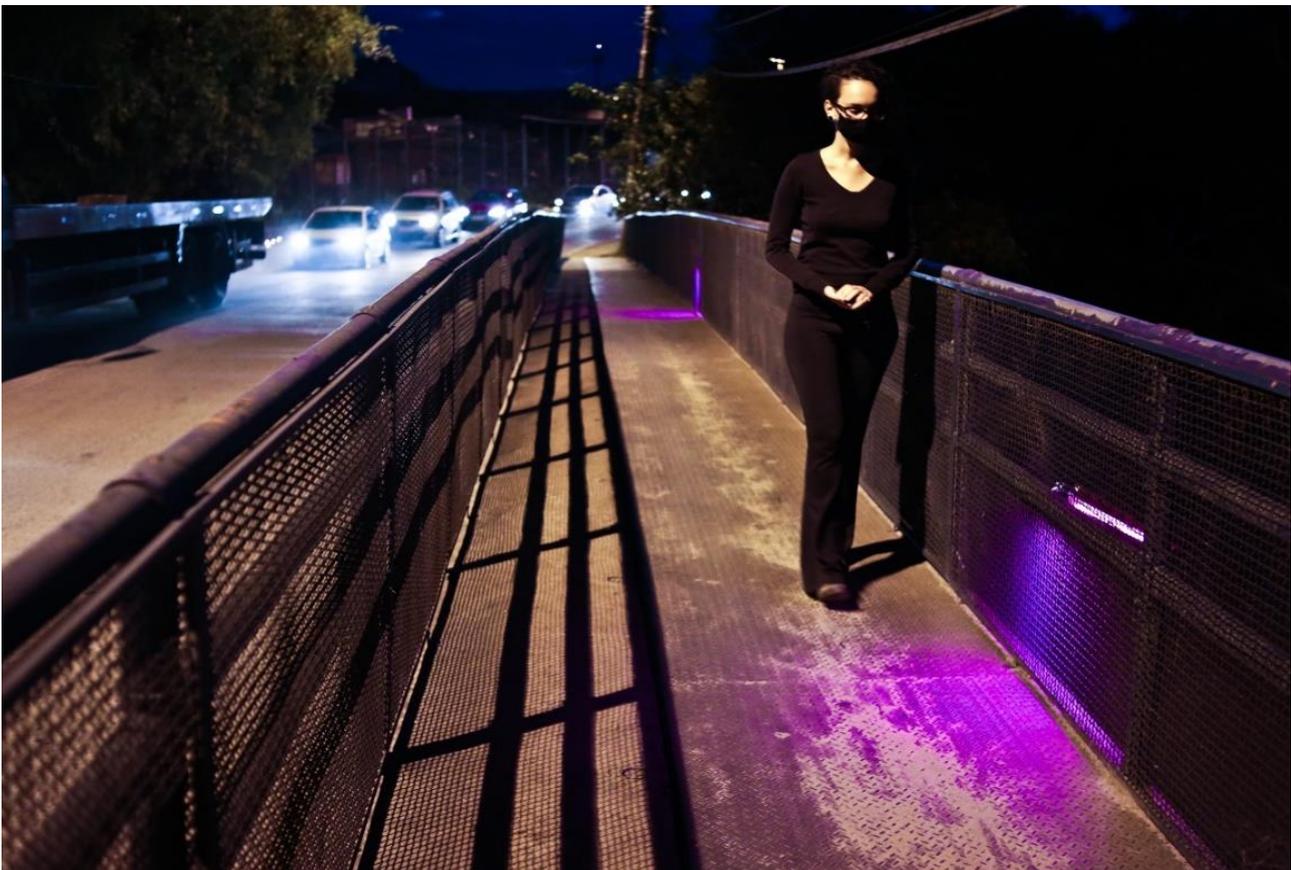


Fonte: Foto de Priscila Natany



A ideia de luz-paisagem, portanto, relaciona-se não apenas à percepção do horizonte distante, mas também à ambientação luminosa e a seus atravessamentos em toda a visualidade cênica. A título de exemplo, na figura 5, percebe-se a paisagem cenográfica composta pela cor crepuscular em tom azul-escuro ao fundo e o preto das sombras causadas pela pouca luminosidade voltada para a vegetação, além da luz artificial dos postes de iluminação pública das vias, que incide sobre a cena e, junto à estrutura da passarela, estabelece outras sombras e formas. Também constam as luzes quase brancas dos faróis de LED (*Light Emitting Diode*) dos automóveis. Pode-se definir que todos esses atravessamentos luminosos são parte da paisagem urbana cenográfica, já que coexistem no espaço independente da ação dos *performers*. Já as pontuações em roxo na passarela são referentes aos refletores, feitos com lanternas de emergência recarregáveis e papel celofane, instalados nas grades durante a ação, com a finalidade de evidenciar a partitura espacial e transformar o espaço urbano em espaço cênico a partir da intervenção do grupo de *performers*.

Figura 5 – Ato VI (final), ação presenciada pela passarela oeste, Performer: Luana Luzia



Fonte: Foto de Priscila Natany



Pensar a luz enquanto paisagem em uma composição em *site-specific* evidencia não apenas a necessidade de que é preciso atentar nas qualidades da luz, mas compreender também as escolhas referentes às fontes luminosas e suas potencialidades estéticas e dramatúrgicas, já que por vezes a fonte de luz pode já estar presente e exposta aos olhos, diferentemente das cenas realizadas em palcos, onde há artifícios que podem ocultar as fontes luminosas e selecionar os atravessamentos luminescentes da cena. Nesse sentido, a obra do iluminador Guilherme Bonfanti no espetáculo *O livro de Jó* (Teatro da Vertigem, 1995), encenado em prédios hospitalares, é uma referência, já que a prática de criação é fundamentada na composição da visualidade pela justaposição de dramaturgia, espacialidade e iluminação.

Segundo Francisco Turbiani (2021, p. 101) em referência a esse espetáculo, a escolha das fontes luminosas promove “outros contornos e significados para a linguagem do espetáculo como um todo, a partir do uso de lâmpadas e luminárias específicas do contexto hospitalar no qual o espetáculo estava inserido”. A luz nesse tipo de concepção cênica é pensada para aparecer como propositora de narrativas, atuando na construção da cena, e suas fontes luminosas são inscritas no dispositivo cênico como materialidade, deixando de pairar somente como linguagem oculta e abstrata à percepção do público.

No processo de investigação que envolveu a concepção de *Até onde chegam os olhos* algumas hipóteses de fontes luminosas foram aferidas e as escolhas fundamentadas tanto no texto dramatúrgico de Galeano (2000) como na pesquisa sócio-histórico-espacial. A partir desse estudo e consciente das questões orçamentárias, buscou-se no trabalho hibridizar as fontes de luz, prezando ora fontes de luz natural, como a luz solar, ora fontes de luz provenientes de lâmpadas portáteis recarregáveis e de velas de cera.

Faz-se importante ressaltar que nem sempre uma fonte de luz em uma cena de caráter urbano se apresenta como elemento voltado para a visibilidade plena. Nesse caso as velas são usadas para, além de produzir efeitos como pequenas sombras, instaurar a atmosfera cênica da ação espetacularizada e construir sentidos à percepção visual, ou seja, seu uso não está relacionado ao que ilumina nem tem como objetivo tornar visível, mas sim dialogar com aquilo que é visto em sua totalidade imagética, que se inscreve na luz-paisagem descoberta.



A luz e seu devir relacional no teatro contemporâneo

A lógica cênica que se instaura a partir da leitura da complexidade espacial nas composições em *site-specific* que foram apresentadas neste artigo é fundamentada na retroalimentação das linguagens teatrais. O motor poético que se dá pelo encadeamento dos dados históricos, geográficos, políticos, materiais e estéticos do espaço potencializa a fricção entre o real e o ficcional e orienta a prática teatral performativa estruturada na contemporaneidade, que, segundo Josette Féral (2008), tem como pilar uma poética centrada na imagem e na ação.

Sendo a imagem um impulso para o teatro contemporâneo, a noção de luz-paisagem, aqui proposta, se inscreve como conceito instaurado na composição da intervenção urbana *Até onde chegam os olhos* como elemento a ser aprofundado enquanto potência criadora e possibilitadora de subjetividades, em que a paisagem, com seus objetos, e o espaço, com seu uso social, aparecem como estímulos artísticos.

A luz-paisagem pôde ser percebida de diferentes formas: pelo grupo de *performers*, que se dedicou a investigá-la sensorialmente, tomando-a como base para a criação; e pelos/as espectadores/as que transitavam no espaço no momento da ação ou acompanhavam via transmissão simultânea em espaço virtual. Nesse sentido, o hibridismo de linguagens e métodos de composição da cena contemporânea compõe este trabalho e auxilia no processo de evidenciar a luz como elemento relacional que protagoniza a intervenção e norteia o processo criativo no espaço da ponte. Nesse sentido, a pesquisa criativa se alinha também ao que versa Dodi Leal (2018, p.70) sobre o fato de a luz ser fator analítico no processo de recepção teatral. De acordo com essa pesquisadora, a luz cênica “se mediatiza por ações e discursos coescreventes da cena contemporânea”, de modo que esta seria “possuidora de multidimensionalidade rizomática e não totalizante”.

A presente composição cênica, ao partir da premissa de investigação espacial, nos permitiu a experimentação de novas metodologias de criação e nos abriu caminhos para que pudéssemos refletir sobre as linguagens da cena de modo hibridizado. Essas criações que têm como princípio compositor o espaço encontrado e seus elementos trazem para a iluminação uma série de outras possibilidades, incluindo o deslocamento dessa linguagem, que passa a estar presente,



necessariamente, durante todo o processo criativo, uma vez que, criar a partir do espaço é, também, criar a partir das características luminosas de determinado espaço. A luz-paisagem associada aos conceitos geográficos de espaço e paisagem nos distancia da noção de fazer luz, do modo como conhecemos tal ação técnico-criativa, indicando trajetos para outro lugar pautado na interação. Deixamos, então, de fazer luz para nos relacionar com a luz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Eduardo José. **A Guerra dos Emboabas**. São Paulo: Ed. Ática, 1998 (Coleção Guerras e Revoluções Brasileiras).

BECKER, Marília Ennes. Site-specific: produção de presença na relação corpo/espaço em processos criativos cênicos. Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini. **II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena**. Campinas: Unicamp, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em 05/07/2022:

FERRER, Maria Clara. Presenças impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266069866>. Acesso em: 08/03/2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, História e Testemunho”, “O que significa elaborar o passado”, “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&pm, 2000.



GARROCHO, Luis Carlos. A cena nos espaços encontrados. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, **Anais**, Campinas, p. 1-4, 2010.

GUILARDUCI, Claudio. Espaço urbano e teatro: a companhia Chiarini no Theatrinho da Villa de São João del-Rei. In: LIMA, Evelyn F.W.; PARANHOS, Katia R.; COLLAÇO, Vera. **Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 147-166.

GUIMARÃES, Geraldo. **São João del-Rei – Século XVIII: história sumária**. Belo Horizonte: Ed. Fapec-Segrac, 1996.

LEAL, Dodi. **Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero**. Salvador: Devires, 2018.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade**. Vitória: Editora Cousa, 2017. (E-book).

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; RESENDE, Laura de Paula. Iluminação e composição cênica: o espetáculo *Soft Porn* à luz de Artaud. **Ephemera**: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, p. 163-183, 01 maio 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4182>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SANTOS, Bruno Henrique dos. **A formação socioespacial de São João del-Rei/MG e o processo de regionalização do Campo das Vertentes**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Geografia, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2017.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.



SCHIOCCHET, Michele Louise. Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p.131-136, 14 dez. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102172011131>. Acesso em: 05/07/2022.

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

TURBIANI, Francisco Moreira. **A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na trilogia bíblica do Teatro da Vertigem**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Recebido em: 31/03/2022
Aprovado em: 26/07/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas– PPGAC
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br