

# Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem

Theatre lighting design and academic studies: theory,  
praxis and image

*Eduardo Augusto da Silva Tudella*<sup>1</sup>

## Resumo

Este texto se origina na expectativa de sugerir possíveis trilhas para o estudo da iluminação cênica, considerando sua recente incursão na academia, incorporando observações acerca de noções teóricas da imagem e projetando possibilidades de pesquisa teórica associada a instâncias da formação do (a) artista que trabalha nessa área. Tais reflexões podem indicar a abordagem da iluminação cênica como aspecto unificador da cena.

**Palavras-chave:** Iluminação cênica, teoria, imagem, práxis, unidade

## Abstract

This paper originates from the expectation of suggesting possible paths for the study of theatre lighting design, considering its recent incursion into the academy, incorporating observations about theoretical notions of the image and projecting possibilities of theoretical research associated with instances of the formation of the artist that works in this area. Such reflections may indicate the approach of the theatre lighting design as unifying aspect of the scene.

**Keywords:** Theatre lighting design; theory, praxis; image; unity

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Associado, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Vinculado ao Departamento de Artes Cênicas. Atua nas áreas de teatro-design-luz, direção teatral, teatro-cenografia. etudella@gmail.com

A expressão iluminação cênica será aplicada aqui para se referir ao conjunto de atividades técnico-artísticas que operam para provocar a percepção do espectador da cena, do espetáculo, da performatividade, considerando-se a pletora de ações que hoje derivam da, ou negam, a atividade teatral. Por estudos *acadêmicos*, entende-se a pesquisa vinculada ou originada na universidade, de modo generalizado, notadamente nos programas de pós-graduação, evitando a pretensão de comparar ou alcançar o nível que a noção de academia pode sugerir, considerando a excelência dos textos filosóficos que originaram esse conceito na Grécia antiga, assim como os estudos que seguiram esse percurso, pois é preciso levar em conta variadas limitações impostas aos estudos de mestrado e doutorado, na universidade brasileira. A noção de teoria aqui incorporada está deflagrada na perplexidade provocada pela alienação que dela se impõe, no tratamento de atividades práticas. Se considerarmos o conhecimento que nos precede observamos que a raiz grega do termo teoria, [θεωρία (*theōría*)], está tão firmemente conectada à contemplação, olhar, quanto a "olhar para" e especulação. É possível compreender a interpretação moderna de teoria, quando se observa a influência do tratamento renascentista, que empresta ao termo a noção de "princípios ou métodos de uma ciência ou atividade artística" e aplicado especificamente à teoria (*theoria*) musical, já no início do século XVII, indica a "ciência da composição musical, diferente da prática ou de *performance*". No segundo terço desse mesmo século já se pode encontrar referência à teoria como uma exegese inteligível baseada em observação como operação racional. E ainda, vale mencionar que a noção de *theōría*, em grego está ligada a visão, a espetáculo, a *coisas para as quais se olha*, e, mesmo levando em conta o termo *theorein*, que indica "considerar, especular", ele também pode incluir a ação de "olhar para", que deriva de, ou, para *theoros* (grego) que origina *spectatōr* (latim), cuja raiz se encontra em *thea*, "uma vista", cuja conexão com *theatron* já foi exaustivamente tratada. Tais considerações denotam estreitas relações entre *theōría* e *práxis*. Cabe lembrar que, na compreensão grega, *práxis* se refere a uma "atividade desempenhada por homens (pessoas) livres", o que pode incluir a amplitude da noção de liberdade. A noção de *imagem* é aqui esboçada e, somente esboçada, para atender ao contexto de um artigo, propondo conexões com a psicologia, a filosofia, antropologia e até a psicanálise, operando tão somente como provocação para os interessados no tema. Recomenda-se às pessoas interessadas na questão, o estudo de autores mencionados, assim como as derivações que decorrem das suas obras. A iluminação cênica será encarada como aspecto que atua na unificação da cena, considerando-se que a luz - somente a iluminação - torna a cena uma expressão artística visiva.

### **A iluminação cênica na pesquisa acadêmica**

Então, a chamada iluminação cênica começa a ingressar no contexto dos estudos universitários brasileiros. De modo muito particular, contudo a incursão de especialistas dessa área no ambiente da pesquisa denominada, acadêmica, ainda é incipiente, sugerindo a possibilidade de articulações acerca do contexto.

Constatando a inexistência de estudos de graduação particularmente concentrados na iluminação cênica, pode-se compreender a dificuldade de sistematização

pedagógica que, ainda em estágio preliminar, conta com o esforço de artistas envolvidos (das) no ensino, na extensão e na pesquisa. Os estudos teóricos, portanto, estão ligados à iniciativa de pessoas que se aventuram na atividade, como decorrência do exercício técnico e/ou artístico, sem formação específica.

É importante mencionar as chamadas oficinas, também denominadas *workshops*, que operam, como resposta à demanda de parte das pessoas interessadas na profissão, uma vez que outras aprenderam, "na prática", o meu caso, que comecei a experimentar esse processo, quarenta anos atrás. Tal contexto revela certa tendência para a oferta de programas de estudos que acentuam o aprendizado de procedimentos acumulados por profissionais com mais "experiência". É, relevante, portanto, notar o esforço dos chamados oficineiros, quando se leva em conta que a eles também foi negado o acesso a um curso no nível superior, estabelecendo-se dificuldades na sistematização, incluindo entraves para a avaliação pedagógica qualificada.

Esse caráter da docência vem migrando, progressivamente, para os cursos do terceiro grau, revelando um novo contingente, composto por iluminadores que combinam naturezas diversificadas de formação, podendo incluir o *design* em suas ramificações, as engenharias, a arquitetura, as belas artes, variadas formações no campo do teatro, da dança ou, das amplas vertentes da performatividade, entre outras categorias de formação. Ainda assim, mesmo acentuando a lacuna originada pela inexistência de formação qualificada de modo específico, tal diversidade disciplinar pode indicar certa amplitude de estudo, caso se pretenda conceber e planejar efetivo aprofundamento de discussões sistematizadas acerca da iluminação denominada "cênica". Ou seja, considerando o interesse de profissionais oriundos de campos tão diversificados, podemos vislumbrar uma provável trilha para a configuração de possíveis cursos superiores de iluminação cênica, considerando tangências com as áreas mencionadas. Então, para interessados nesses cursos, poderia caber alguma pesquisa acerca de, e, em cursos fora do país, que apresentem reputação positiva, apenas para evitar esforços que inventem algo já em uso. Além disso, os docentes atualmente envolvidos no ensino, pesquisa, assim como na extensão, cuja concentração é o trabalho do (a) iluminador (a) que atua na cena, podem contribuir, apresentando articulações entre sua formação original ou, anterior, e a sua prática na docência de nível superior, incluindo a iluminação cênica.

Vale lembrar que a iluminação cênica começou a figurar em círculos da pós-graduação desde o trabalho pioneiro do saudoso Prof. Doutor Hamilton Saraiva, cuja dissertação de mestrado foi defendida na Universidade de São Paulo (Cf. Saraiva, 1989). Hoje, é possível encontrar outros esforços de pesquisa que denotam a origem da formação dos interessados nesse campo, o que tem contribuído para certo grau de interdisciplinaridade, mantendo-se elos com a intenção de Saraiva, a discussão da história, da estética e da técnica. Na minha tese de doutorado (Tudella, 2017), mencionei parte significativa da pesquisa disponível na área, em nosso país, reconhecendo e tentando divulgar o esforço de nobres colegas.

É relevante, atualmente, o empenho de pesquisadores que têm desbravado o ambiente da publicação acadêmica, vindos, geralmente, de atividades como iluminador (a) e/ou técnico (a), mescladas com funções pedagógicas. Trilhando esse caminho, pode-se localizar textos que estabelecem ligações com projetos de iluminação

para espetáculos e/ou eventos de diversas naturezas, mesmo que não seja até agora, possível, identificar traços de sistematização daquilo que se compreende como a natureza do chamado projeto de “luz”, de “iluminação”, *design* de luz”, “desenho de luz”, “desenho de iluminação”, entre outras possíveis tentativas taxonômicas, que podem incluir classificações, tais como “cênica”, “performativa”, entre outras. Conta-se, então, com iniciativas pessoais de constituir alguma natureza de sistematização individual que, por diversificados motivos, desafortunadamente, podem estancar sua operacionalização nos limites da idiosincrasia, fragilizando-se como estratégia de registro e comunicação de ideias, imprescindíveis para que um empreendimento possa alcançar excelência de projeto.

Por outro lado, é relevante o volume de incursões teóricas que incluem relatos de experiência, revelando o árduo trabalho de alguns autores na tentativa de aproximar os leitores daquilo que a atuação da luz, a iluminação, pode promover nos eventos teatrais, cênicos, espetaculares, performativos, entre outros. No entanto, essa pode se afigurar como uma tarefa de proporções hercúleas, uma vez que se trata de descrever o efêmero, de encarcerar em um texto, o conjunto de imagens da cena. Afinal, ao descrever qualquer aspecto de um espetáculo, tudo o que se pode alcançar é alguma elaboração mental, por parte do leitor, derivada do esforço verbal do narrador, obedecendo imposições linguísticas, promovendo um movimento interpretativo que pode até indicar alienação do objeto, do evento em si, cujo caráter efêmero, cuja natureza exige, ao menos, a presença de dois corpos, impedindo sua gravação e/ou reprodução, sob o risco de subordinar imagens vivas à outra natureza expressiva, seja vídeo ou fotografia, substituindo o fruidor vivo.

Aliás, esse contexto já foi, num certo sentido, tratado por Gösta Mauritz Bergman, no seu trabalho, *Lighting in the Theatre*:

A pesquisa da história do teatro tem dispensado, até agora, uma atenção apenas casual ao problema da luz, aos instrumentos usados na luz para a cena durante as diferentes épocas e ao papel co-criativo, artístico, desempenhado pela luz nas performances. Isso se deve, provavelmente, à impotência que registramos diante de uma tarefa tão ingrata. Como seria possível reconstruir na nossa imaginação aquele que é o aspecto mais intangível e difícil de captar, aquele que preenche o palco com brilho e sombra ou apenas com uma indescritível atmosfera, o fluido do qual Appia fala tão poeticamente e que representa o contraponto visual da música? Nós podemos, na melhor das hipóteses, criar uma imagem razoavelmente clara do palco e da plateia, telões de fundo, pernas, elementos do cenário, indumentária e acessórios e, com um esforço, a nossa imaginação transformará em ambientes os cenários representados nas gravuras, transmitindo os diversos elementos pictóricos da cena. Mas a representação gráfica permanecerá sem poder se o agente que une os elementos estiver ausente. (Bergman, 1977, p. 11)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> The roles that have been assigned to image, medium, and body constantly varied, but their tight interaction continues up to the present day. The medium, despite its polysemantic character and polyvalent use, offers the easiest identification and is for this reason favored by contemporary theories. The *body* comes next, but it is all too often and all too neatly played out against current technologies and considered as their observer. It therefore needs a new emphasis on bodies as living media, able to perceive, to remember, and to project images. The body, as owner and addressee of images, administered media as extensions of its own visual capacities. Bodies *receive* images by perceiving them, while media transmit them to bodies. With the help of masks, tattooing, clothing, and performance, bodies also produce images of themselves or, in the case of actors, images representing others – in which case they act as media in the fullest and most original sense. Their initial monopoly on mediating images allows us to speak of bodies as the archetype of all visual media. (Tradução e grifos nossos).

Se consideramos alguma credibilidade para a proposição de Bergman, cuja obra representa um dos mais importantes empreendimentos no estudo da iluminação para o teatro - *Lighting in the theatre* - como ele chama, teremos alguma compreensão da dificuldade de relato de um espetáculo. Com isso, quero dizer: uma vez que a natureza teatral é impositiva e rebelde, não permitindo seu registro, o *projeto de iluminação* que a ela se refere pode ser uma tarefa muito particular e, se considerarmos a origem do termo em projetare - lançar para a frente - do latim, podemos vislumbrar a relevância e a complexidade de um **Projeto de Iluminação para a Cena**, aplicado a qualquer derivação ou, combate ao teatro, que ainda inclua a precisão moderna e, mesmo na iniciativa pós-moderna, caso a precisão ainda tenha lugar e espaço. Afinal, Bergman destaca o trabalho do “iluminador” quando qualifica a iluminação cênica como “[...] o agente que une os elementos [...]”. Cabe, então, indagar o que se poderia compreender como Projeto de Iluminação Cênica e, também, onde se encontraria, em língua portuguesa, orientação para a elaboração de tal processo ou, conjunto de documentos, cuja ideia incorpora como aspectos determinantes o ordenamento e o registro sistematizado de ideias, aliados para a busca de eficiência da comunicação.

### **A iluminação cênica como incursão teórica**

As nuances acerca do aprendizado do (a) iluminador (a) que atua na cena podem contribuir para uma escrita teórica, precisamente no que se refere à compreensão que acentua uma formação originada “na prática”. Além disso, a recorrente compreensão da “sensibilidade” como qualidade determinante para o sucesso artístico/profissional do (a) iluminador (a) da cena, pode caracterizar relevante motivação para o tratamento teórico. Ou seja, definindo esta natureza de sensibilidade como predicado que qualificaria o (a) artista/profissional e, elegendo a prática como principal meio de aprendizagem, a avaliação do trabalho de um (a) iluminador (a) no ambiente pedagógico poderia incluir certa variável de grave repercussão, se considerarmos que cada prática pode apresentar caráter muito particular, sem exigência de normatização, alcançando, provavelmente, os mencionados níveis idiossincráticos.

Se levarmos em conta a origem etimológica da noção de prática no vocábulo **práxis**, em grego, valeria a pena considerar que, no seu contexto original, ela é compreendida como uma atividade desempenhada por pessoas livres. E é, precisamente, na noção de liberdade que se poderia incluir o direito de avaliar cada prática, acentuando a excelência, de acordo com cada área da atividade humana. Quando se trata da iluminação cênica, na qual são inseridos procedimentos técnicos e estéticos, a avaliação poderia incorporar níveis diversificados, procedimento comum em processos de educação sistematizados e de reputação comprovada.

Além disso, talvez fosse indicada a discussão da mencionada sensibilidade, uma vez que o termo pode ser usado sem exegese teórica para suportar decisões de quem atua na iluminação cênica. Certa pretensa qualidade da pessoa “sensível”, pode parecer uma compreensão por demais genérica e, atrelar o sucesso artístico do (a) iluminador (a) à sua disponibilidade para se deixar impregnar por emoções, até sugere certo afogamento no imponderável. Por outro lado, pode-se acentuar a sensibilidade como qualidade inerente a pessoas especiais capazes de experimentar emoções, de

desenvolver sentimentos ou sensações físicas, em pretensa oposição às outras que seriam “frias” e/ou “insensíveis”. De todo modo, no pensamento denominado acadêmico, em textos que proponham articulação entre a iluminação para a cena e a pesquisa, talvez fosse indicada uma abordagem disciplinada, apresentando principalmente, alguma conexão com estudos que possam fundamentar as articulações. Pode ser apropriado lembrar que a noção de sensibilidade ocupa diversas instâncias de investigação, desde a ciência até a filosofia, o que pode indicar que cada aplicação do termo, como de qualquer outro em escritos teóricos, encontrará linhas de fundamentação, buscando um grau consequente de interação com o leitor, propondo, então um processo que integre o ambiente epistemológico.

Considerando a origem da noção de sensibilidade no termo *sensibilis*, do latim, poderemos estabelecer referência a todos os seres animados e sua faculdade de interagir com o sensível. Incorporando o termo ao ambiente da arte, vale acentuar que o senso comum pode vincular sucesso estético a uma pretensa sensibilidade da qual algumas pessoas são dotadas. Ou seja, o (a) bom (boa) iluminador (a) seria aquele (a) sensível que, por isso, detém capacidade especial para se exprimir no contexto artístico. E, se levarmos em conta a abordagem biológica, que considera a sensibilidade um traço inerente ao ser humano que o leva a perceber as nuances do mundo, da vida, estaremos ampliando o espectro de estudo, indicando que tal pesquisa pode se valer do conhecimento produzido em áreas diversificadas, apontando na direção de prováveis análises que estimulem discussões capazes de contribuir para a educação sistematizada de artistas.

Importa estudar a natureza dessa sensibilidade e observar sua relevância para a pessoa que se interessa pela iluminação cênica. Mais do que ser uma pessoa iluminada “capaz” de sentir, quiçá fosse indicado o desenvolvimento de uma atenção diferenciada, associada à disponibilidade para perceber e interpretar sinais enviados pelas diversas instâncias expressivas envolvidas na produção de um evento/espetáculo, que podem estar num texto dramático-literário formal - uma peça -, num roteiro, no conceito de espetáculo apresentado pela pessoa ou grupo/coletivo responsável pela direção, pela encenação, pela ação performativa, pelo projeto de cenografia, de figurinos, de maquiagem, de adereços e derivações.

Além disso, para que essa faculdade de perceber diferenciados sinais, revele eficácia no seu trabalho, a pessoa responsável pela iluminação cênica pode ser capaz de responder às demandas de cada um dos modos expressivos mencionados acima, assim como a estímulos de natureza visual que se seguem, a ideias às quais estes aspectos se associam. A iluminação cênica, portanto, poderia ser exercida numa relação direta com muitos campos do conhecimento, todos apontando para uma educação visual consistente que capacitaria a pessoa por ela responsável para apresentar respostas qualificadas. Isso equivale a dizer que ela estará propondo um modo diferenciado de perceber e comunicar variados estímulos, numa forma particular, num modo expressivo autônomo, a cena. Afinal, cabe acentuar compreensão de que a cena nada traduz, nada transpõe, ela nunca aconteceu nem acontecerá antes do momento da sua ocorrência e nunca será uma cópia; ou seja, ela constitui um modo particular de pensamento artístico, uma resposta artificial à diversificadas provocações; daí, a pessoa que se aventura na iluminação cênica estará elaborando um

movimento único, efêmero que, por outro lado, exige conhecimento diversificado e precisão, amplo espectro epistemológico para a constituição do que se vê, e se ouve, se cheira, se toca, na cena. O desejo de estender tal aventura para o campo da teoria levaria o (a) iluminador (a) da cena a buscar familiaridade com aquilo que os estudiosos dizem sobre o seu próprio trabalho. Essa pode ser uma empreitada com alto grau de dificuldade, quando se leva em conta que interessados em teoria, assim como os estudiosos da cena, no Brasil, produziram reduzido volume de elaborações teóricas acerca da iluminação cênica.

Tal contexto o (a) obrigaria a desenvolver atenção e perseverança para encontrar pistas, tangenciamentos com seu próprio trabalho, no sofisticado pensamento teórico que, por vezes, pode ser sutil. Por outro lado, isso pode ser positivo e provocador, pois cada iluminador (a) da cena que se volta para a teoria seria levado (a) a empreender ângulos abrangentes de pesquisa que incorporem, de algum modo aquilo que se vê em cena, afinal isso é o que ele (a) produz, consideradas as diversificadas interpretações da visão.

### Iluminação cênica e imagem

Vale correr o risco de enveredar pelo óbvio e citar Jean-Jacques Roubine (1939-1990), professor de estudos teatrais na Université de Paris VII, se levamos em conta que ele é um teórico cujo lugar parece cativo, já nos estudos da graduação em artes cênicas, no Brasil. Para tanto, destaque-se a assertiva que se segue:

[...] tomamos consciência que, o que é dado para ver pelo espaço cênico, é uma imagem [...]. Descobrimos que essa imagem pode ser *composta* com a mesma arte que aplica a uma pintura. Ou seja, a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a narrativa das relações entre elas, a relação entre cheios e vazios, sombras e luzes. (Roubine, 1980, p. 30)<sup>3</sup>

Esse trecho pode ser encontrado na tradução brasileira da obra, publicada em 1982 sob a responsabilidade do saudoso mestre Yan Michalski, de grande responsabilidade pelo meu gosto pela teoria.

Mas, observemos de que modo tais considerações poderiam provocar a pesquisa interessada na iluminação da cena, lembrando que, por formação, Roubine era um Doutor em Letras. Ainda que esteja tratando de modo particular de um momento histórico no qual se deu um significativo trânsito de pintores na cenografia, nas artes cênicas, ele estabelece elos relevantes com o trabalho da pessoa iluminadora da cena. Afinal, mesmo sem os limites impostos pela história, incluindo ideologias, estilos e outras particularidades possíveis, o espaço cênico, sua condição de lugar no qual é fisicalizada a ação cênica, pode ser apreendido como percurso de imagens. Afinal, seria uma empreitada com elevado grau de dificuldade, encontrar um momento no qual o espaço cênico deixou de ser imagem ou, melhor, um conjunto de imagens cinéticas.

---

<sup>3</sup> [...] on prend conscience que ce qui est donné à voir par l'espace scénique, c'est une image... On découvre que cette image peut-être *composée* avec le même art qu'un tableau. C'est-à-dire que la préoccupation dominante n'est plus la fidélité au réel, mais l'organisation des formes, le rapport des couleurs entre elles, la relation des pleins et des vides, des ombres et des lumières. (Tradução nossa)



De todo modo, nesse pequeno fragmento da obra do estudioso francês, o artista responsável pela área de atuação aqui em evidência poderia encontrar rotas para pesquisa teórica de grande relevância para o seu trabalho, particularmente, assim como, para a teoria das artes cênicas, de modo abrangente. Afinal, os termos aplicados por Roubine, e, também as articulações entre conceitos são muito instigantes. Como exemplo, se levarmos em conta as aprofundadas discussões teóricas acerca da noção de **espaço**, pode-se inserir conexões com estudos da geografia humanista, suas implicações de natureza política, o conceito de território, perpassado por derivações da compreensão de lugar, observadas profundas investigações acerca das marcas humanas que alimentam essa compreensão e que, afinal, podem indicar articulações relevantes com aquilo que gera a natureza teatral, cênica, ou seja, a observação das relações humanas, suas manifestações de conflitos, desde as mais antigas formas ou modos teatrais que lidavam com entidades chamadas personagens, provocadas pela natureza particular de desejos de seres humanos, até as mais atuais revoluções nas quais nenhum *Hamlet*, nenhuma *Branca Dias* ou, nenhuma *Compadecida*<sup>4</sup>, será mais importante que o desejo do *performer* de pôr a si mesmo em **negrito**.

Roubine qualifica o espaço, denominando-o **cênico**; ainda que pareça óbvio, um estudioso pode se sentir provocado pelas prováveis ligações entre aquilo que é cênico e, a iluminação assim também denominada. Afinal, o cênico que se quer percebido visualmente, somente alcançará tal estágio se revelado pela ação da luz, pela iluminação. Também nesse pormenor, podem ser encontrados pontos de interesse na pesquisa teórica, que deixariam perplexos certa natureza de leitores, se tomarem consciência do grau de dependência da cena, no que se refere à luz. Não somente na operação de tornar-se visiva, mas, também, nas provocações de natureza estética que um projeto de iluminação cênica fundamentado, conseqüente, pode dar origem. Para isso, o (a) iluminador (a) pode empreender incursões na historiografia, na etimologia, na estética, na filosofia, na antropologia, na psicanálise, como exemplos. A citação afirma, ainda, que o espaço cênico nos faz ver, que ele é constituído, por uma imagem. Nesse ponto, o autor abre um extenso campo de estudo, caso a pessoa iluminadora da cena desenvolva curiosidade acerca da sua contribuição para a imagem que constitui o espaço cênico e, para a cena, em si.

E, se tomarmos outro autor, a inclusão da noção de espetáculo chama a atenção quando Guy Debord, na sua crítica ao comportamento, no século XX, afirma: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas, uma relação social mediatizada por imagens" (Debord, 1992, p. 10).<sup>5</sup> Ora, sendo o espetáculo uma relação social mediatizada por imagens, é possível considerar que ele é constituído por imagens, que se sucedem, um movimento. Isso poderia ser interpretado de modo simplório, caso o leitor desconsidere uma nuance que emerge, tanto do pensamento de Debord, quanto daquele articulado por Roubine, a compreensão de imagem. Aqui se abrirão inúmeras portas para a pesquisa, se o interessado numa provável reflexão teórica acerca da iluminação cênica deseje elaborar seu próprio ponto de vista acerca da natureza da imagem originada pelo seu trabalho, pois, o que é a imagem e qual o seu

<sup>4</sup> Referências à William Shakespeare, Dias Gomes e Ariano Suassuna, autores de uma antiga expressão artística, a dramaturgia.

<sup>5</sup> "Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images". (Tradução nossa)

papel na cultura, ainda será motivo de disputa entre diversos campos do conhecimento, desde aqueles que tratam a imagem visual, incluindo aquela gravada e reproduzida, até abordagens acentuadamente teórico-filosóficas. É imperativo dizer que não há espaço num texto dessa extensão, assim como parece difícil, a elaboração de definições exatas ou conciliatórias acerca da imagem.

O estudioso norte-americano William John Thomas Mitchell<sup>6</sup> pode ser aqui mencionado, para introduzir a noção de imagem como uma família composta de variadas vertentes e possibilidades, quando ele discute a iconologia.<sup>7</sup> Indagando-se acerca do que é uma imagem, Mitchell apresenta considerações relevantes para o registro da complexidade desse conceito. Citando princípios filosóficos, desde os gregos antigos, ele lembra a abordagem platônica que distingue *eidós*, compreendido como uma realidade *suprassensível* onde estariam alinhadas formas, tipos e espécies, de *eidolon*, a imagem visual, uma impressão sensível capaz de produzir semelhança, assim como de (*eikon*) ou, aparência (*phantasma*). Numa entrevista publicada no Brasil, Mitchell introduz uma consideração que pode operar como alerta para os interessados na imagem:

[...] sempre que a base técnica da produção e da circulação de imagens se transforma (i.e., a invenção da fotografia, cinema, televisão, a imagem digital, prensa mecânica), uma nova crise da imagem é declarada, e, com ela, uma nova crise da teoria. (Portugal; Rocha)<sup>8</sup>

Estudos da imagem elaborada no espaço cênico podem levar em consideração sua natureza técnica, partindo dessa nuance para a efetivação de investigações teóricas, como exemplo. Por outro lado, se considerarmos a reflexão de Mitchell, cabe propor conexões entre a cena e a imagem, partindo da premissa que a compreende como membro de uma família e, daí, caracterizar sua natureza, estudando os prováveis níveis de parentesco.

Pode ser proveitoso para o iluminador mixar a pesquisa com sua própria compreensão de imagem. Se interagimos com *eikon* e *phantasma*, tomando as noções de mera semelhança e aparência, respectivamente, atreladas ao sensível, motivo da crítica imposta pela interpretação platônica, podemos vislumbrar na cena certos aspectos que parecem subverter o contexto que compreende a imagem como um segundo que assemelha ao objeto primeiro. Ora, sabemos que a cena é autônoma e única, nada há antes dela, sua fisicalização é absoluta. Mesmo quando se investe numerosas horas em ensaios e experimentação, ainda não teremos o acontecimento, a cena, pois nos faltará o fruidor, o *spectatór*, do latim, aquele que aceita o contrato social, cultural, político e, comparece em hora e lugar marcados ou, é arrebatado e permanece no lugar, seduzido pela cena. Desse ângulo, a cena não se assemelha, não aparenta, ela é.

---

<sup>6</sup> Professor na Universidade de Chicago, inglês e história da arte, Ph.D. Johns Hopkins University (1968).

<sup>7</sup> Cf. Mitchell, 1986, p. 5 et seq.

<sup>8</sup> And every time the technical basis of image production and circulation changes (i.e., the invention of photography, cinema, television, the digital image, reproductive print-making, of metal casting and stamping) a new crisis of the image is declared, and along with it a new crisis of theory. (Tradução nossa)

Seria possível indagar acerca da imagem que se investiga quando são estabelecidas conexões com a cena. Ora, sua elaboração é visual, essa imagem é percebida, também, pela visão do fruidor. Ela poderia aproximar-se da imagem conhecida como material, efetivada na natureza, no ser humano e na sua produção cultural, de modo abrangente. Para acentuar o ambiente da investigação, poder-se-ia dizer, em lugar de imagem material, **imagem visual fisicalizada**, na cena, propondo referência à repercussão do pensamento stanislavskiano no trabalho de Viola Spolin (1906-1994):

Comentando a necessidade do artista de assimilar e comunicar aspectos físicos das suas relações com o outro, Spolin (1999, p. 17) pondera:

O artista deve basear-se em, e expressar, um mundo que é físico, mas que transcende os objetos - mais do que observação e informação precisa, mais do que o próprio objeto físico, mais do que aquilo que os olhos podem ver. Todos nós devemos encontrar os instrumentos para essa expressão. A “fisicalização” é esse instrumento.<sup>9</sup>

Expressar fisicamente, para Spolin, inclui certo grau de transcendência inerente ao objeto artístico. Tal premissa incorpora influências do estudo das ações físicas no trabalho do ator, elaboradas pelo artista e teórico russo, Constantin Stanislavski (1863-1938). Ele diz:

[...] alcançar a construção daquela personagem em termos físicos. Porque, se você não usar seu **corpo**, sua voz, uma maneira de falar, andar, mover-se, se você não encontrar uma forma de caracterização que corresponde à *imagem*, você provavelmente não pode transmitir aos outros o interior da personagem, seu espírito vivo.<sup>10</sup> (Stanislavski, 2001, p. 5)

Era um grande desafio para o antigo ator, revelar em imagens a vividez do espírito da personagem. Considerando as relações entre corpo, imagem e cena, a presente abordagem identifica elos com os estudos de Stanislavski, que continuam repercutindo na pesquisa teatral da atualidade.

Hoje, pode ser de grande relevância no contexto da performatividade a imposição da imagem visual, cuja função é destituir a hegemonia da palavra, do drama, do conflito, da personagem, afirmando o (a) *performer*, ele (a), em si, como entidade chave. Por outro lado, ou, melhor, a preponderância da horizontalidade na constituição de coletivos que efetivam a presente e definitiva era, dominada pela hegemonia do(a) *performer*, constitui-se num discurso imagético cuja propulsão está na destruição da verticalidade inerente ao modelo artístico que incorporava uma distribuição hierárquica de funções, cujo topo era ocupado pelo autor do texto dramático-literário formal, depois, pelo diretor, e, em seguida, pelo *encenador*, já considerado grande revolução na história do teatro.

<sup>9</sup> The artist must draw upon and express a world that is physical but that transcends objects – more than accurate observation and information, more than the physical object itself, more than the eye can see. We must all find the tools for this expressions. “Physicalizing” is such a tool. (Grifo original e tradução nossa)

<sup>10</sup> “[...] to achieve the building of that character in physical terms. Because, if you do not use your body, your voice, a manner of speaking, walking, moving, if you do not find a form of characterization which corresponds to the image, you probably cannot convey to others its inner, living spirit”. (Grifo original e tradução nossa)

Ora, a genialidade do encenador, na opinião de tantos (as), sucedeu o antigo diretor teatral considerado, em certos circuitos, obsoleto, impositivo. O encenador, contudo, também sucumbiu diante da nova revolução que introduziu o elevado e último estágio possível, a performatividade, instaladora da horizontalidade. Portanto, o discurso que suporta sua possível poética de programação, a argumentação que sustenta tal estágio definitivo, está fundamentada numa metáfora visual, quando pretende destruir a verticalidade do papel do encenador pela horizontalidade performativa dos coletivos. Como se vê, mesmo depois de alcançarmos o mais alto grau de revolução da pós-modernidade, a função da imagem permanece garantida, #morte-paraaverticalidade #vidaeterna para a horizontalidade.

De todo modo, para a pessoa interessada em relações que podem ocorrer entre a imagem e a cena pode ser proveitoso e prudente definir que natureza de imagem será abordada nos seus estudos. Além disso, estando convencida de que sua função está conectada com a elaboração de imagens, ela pode buscar investigações que a capacite a tratar do tema no nível teórico, o que pode indicar familiaridade com a filosofia, desde Platão, como já se disse e, quem sabe, passar por Philostratus, o Velho<sup>11</sup>, observando sua operação de interpretar e descrever manifestações das artes visuais, na obra *Eikones (Εἰκόνες)*, que aparece em traduções como *Images*, repercutindo a grafia em latim, como variação do termo *imago*, cujos ecos nos estudos modernos provocam a fascinação e a diversificação de abordagens da ampla noção de imagem. Os dois primeiros volumes de *Eikones* teriam sido escritos por Philostratus de Lemos ou por seu sogro Philostratus de Atenas, mais famoso. Um terceiro volume foi produzido pelo seu neto Philostratus, o Jovem, que viveu no século III a C.

Ora, buscando aproximação com a imagem, se apenas provocada pelas considerações de Roubine, alcançamos os estudos dos sofistas, como os mencionados acima, cuja obra em questão trata da descrição de obras de arte, pintura e escultura em sua maioria. O interesse por essa atividade pode ser conectado com Homero, nos seus poemas e, notadamente na *Ilíada*, quando ele descreve o escudo de Aquiles, ainda que a estratégia de Homero seja diferente daquela usada por Philostratus, que interpreta a obra de arte, ao invés de contar a história da sua manufatura ou elaboração<sup>12</sup>. A trajetória do fascínio pela imagem transita até os nossos tempos, estendendo-se para os mais diversificados campos de estudo. Aquelas pessoas vinculadas à filosofia francesa do século XX, encontrarão inúmeras interações, com noções amplas da imagem, em Roland Barthes (1915-1980), em Michel Foucault (1926-1984), em Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em Gaston Bachelard (1884-1962), como exemplos. Em certos casos podemos encontrar conexões com a imagem, em pensamentos com os quais não estamos completamente familiarizados, desde a psicanálise, passando pela psicologia científica, alcançando a iconologia, cuja abordagem já pode ser encontrada no Renascimento, no livro homônimo, *Iconologia*, escrito por Cesare Ripa, em 1502.

O interesse acentuado pelas diversas obras que incluem a imagem como sujeito de estudo, sujeito sim, pois a grandeza da sua relevância lhe confere um lugar maior do que aquele destinado a mero "objeto" de estudos. E, se considerarmos o estudo

---

<sup>12</sup> Cf. Wiley, 2018.

de William John Thomas Mitchell (1986), poderemos mergulhar em uma fascinante abordagem da função desempenhada pela pessoa iluminadora da cena, uma elaboração de imagens cinéticas, ou imagens visuais fisicalizadas na cena. O estudo da imagem proposta por Mitchell está conectada, tanto com a descrição e a interpretação das artes visuais, que aparecem em Philostratus, e até com obras posteriores que se voltam para o que *dizem* as imagens, constituindo elos com a iluminação para a cena, se considerarmos essa última uma imagem, como se pode apreender do que diz Rubine. Considerando a noção de iconologia, observando a natureza dos “logos”, ou seja, a investigação, o discurso conectado à palavra, associando-o à noção de “ícone”, como referência à imagens, figuras, aparência (ou semelhança), estaremos erguendo pontes, contatos, eliminando distâncias e, enveredando em um caminho sem volta, para a pessoa que age na iluminação para a cena.

Para ampliar o espectro da pesquisa, pode ser relevante observar que a psicologia científica apresenta desenvolvimentos no estudo da imagem, desde o século passado e, a psicanálise já começou seu interesse pelo tema desde o século anterior, com as investigações freudianas, cuja repercussão em investigações mais recentes destacam a provocação que a arte operou em Sigmund Freud e, notadamente o texto dramático-literário formal e sua expressão na tragédia grega.

Dentre as inúmeras conexões com a psicanálise, destaque-se aqui a observação de Juan-David Nasio, psicanalista e autor, quando ele propõe sua abordagem da sublimação apresentada por Freud. É imperativo evitar o mergulho que a fascinação pelo estudo da imagem impõe, para limitar a extensão desse texto ao espaço disponível para um artigo. No entanto, deve ser recomendada a leitura atenta ao trabalho de Nasio (2017, p. 101 et seq.) e, para os interessados na pesquisa das relações entre o artista e as formas, e, por conseguinte, e as imagens, vale o estudo das conexões por ele indicadas. Na sua própria compreensão da sublimação introduzida por Freud, Nasio debruça-se sobre o eco da obra que a arte faz ressoar no espectador, termo que ele usa, tecendo considerações fortemente ligadas às noções da imagem indicadas aqui, ao considerar que uma obra de arte provoca excitação na pessoa que a contempla, levando-a a criar *formas*. Ele diz: “o artista produz uma obra que suscita no espectador o desejo de criar, esse espectador cria por sua vez e o faz sem ser necessariamente um artista” (Nasio, 2017, p. 113).

Esse processo sugere o que chamo de **percurso** de imagens, para propor que a imagem visual fisicalizada na cena repercute no *spectatór* e permanece ecoando na sua vida, emanando ecos do que Nasio chama de sublimação ou “[...] uma transmissão do desejo de criar entre o artista e o espectador” (Nasio, 2017, p. 113). Portanto, no momento mesmo do espetáculo, de qualquer natureza, antes de fazer ecoar na sua própria vida as imagens mentalmente por ele produzidas ao interagir com aquelas enviadas pela cena, o *spectatór* emite, opera essa transmissão quando projeta sua experiência *in loco*, em ato, para o artista, durante o acontecimento. O espetáculo não se extingue, pois ecoará em imagens mentais no outro com o qual o *spectatór* - considerado aqui, o sujeito - compartilhe experiências.

Para tratar da sublimação, Nasio comenta a obra do pintor inglês Francis Bacon (1909-1992), em especial a obsessiva sequência de 45 variações de uma mesma obra, ecoando o *Retrato do papa Inocêncio X*, de Diego Velásquez (1558-1660):

A arte é o resultado infalível da luta obstinada entre um artista que deseja expulsar de si uma imagem mental que o obceca e a matéria que lhe resiste. **A arte nasce da resistência, vive da luta e renasce até o infinito.** (Nasio, 2017, p. 116. Grifo do próprio autor)

O artista arremessa para fora de si, na direção do fruidor, imagens mentais, que esse último processa, tornando-a eco arremessado na vida, gerando formas.

Dessa interação, a pessoa que atua na iluminação da cena poderia vislumbrar conexões com a psicologia científica e sua obstinação no estudo da imagem mental. Os estudiosos da manifestação mental da imagem podem discordar no que se refere à sua natureza, como ela se dá, como o cérebro processa os estímulos visuais recebidos. No entanto, nenhum deles nega a imagem mental como processo, reconhecendo que o ser humano, nesse caso o fruidor, processa tais estímulos, constituindo essa imagem. É possível argumentar: à medida que a imagem visual fisicalizada por um sujeito artista provoca o outro, *spectatór*, ela passa de expressão e comunicação que se inicia fora do corpo do sujeito fruidor, a um movimento de ordem mental desse mesmo fruidor, que incorpora suas próprias experiências, numa interação com seu imaginário, com seus desejos, sonhos e pesadelos.

Ou seja, os limites de cada ser humano, sua efetivação racional daquilo que o inconsciente o permite experimentar, o (a) levará a *ver* menos do que uma imagem pode expressar, assim como, o mesmo contexto pode levá-lo (a) a *ver* mais do que a imagem parece conter. Daí, pode-se dizer que, não importa quanto tempo e esforço um (a) artista da cena empregue no seu processo, nos ensaios, para elaborar *uma* imagem, pois, ela sempre será *outra* imagem, na relação com o *spectatór*, que deixa de ser um lugar ou território a ser explorado, o que nos levaria aos estudos da geografia e suas abordagens humanistas, passando a se constituir num corpo-meio oferecido para a efetivação de percursos de imagens, que passam de imagens mentais originalmente elaboradas por artistas da cena, a imagens visuais fisicalizadas na cena para, no processo, eclodir em imagens mentais processadas no *spectatór*.

Essa figura que chamam fruidor e, que, na presente abordagem é observada como *spectatór*, com o intuito de desconfiar da classificação de espectador passivo. Tal passividade pode, quiçá, até representar uma neurose originada na obsessão do artista, embriagado por um pretense poder de domínio sobre o sujeito *spectatór* que com ele compartilha o evento, a ocorrência, o acontecimento, que denominamos espetáculo, performance ou outra tentativa taxonômica qualquer, como se estivéssemos classificando uma coisa, algo concebido, gerenciado e acabado, por um ser humano muito especial, que denominamos artista com o intuito de apresentar a um membro passivo do jogo.

E se, a ideia da imagem for acentuada como processo que somente ocorre no outro, a pessoa que processa a imagem fisicalizada transmutando-a em operações mentais, poder-se-ia ponderar que a imagem descontrói a noção de propriedade, notadamente aquela da qual trata Roubine, quando ele diz que o espaço cênico nos dá a ver, uma imagem. Nesse sentido, o pretense poder do (a) ator (atriz), do (a) *performer* ou de qualquer outro (a) artista, resta profundamente abalado, pois a imagem somente existe no outro, na outra pessoa. Afinal, se essa natureza que se convencio-

na chamar, universalmente, de cena, é estudada em estágios avançados como arte da presença, cabe, quiçá, sublinhar a presença inexorável *spectatór*. A pessoa artista pode refletir, portanto: “a imagem visual que fisicalizo na cena não determina posse absoluta, assim como não é uma coisa feita, exclusivamente, por mim”. Ou, quando se pensa na imagem como semelhança, representação, um segundo noutra originado, corre-se o risco enfrentar um embate conceitual, teórico, caso seja levada em conta a autonomia estética da cena, permitindo refletir que a cena é imagem original, única, sugerindo, portanto, abordagem particular.

Isso equivale a dizer que ela está destinada às instâncias da imagem mental, efetivando -se como um processo, ou, um percurso, uma pletera de movimentos de natureza diversa a incluir, desde os movimentos mecânicos de um corpo em cena, até os mais elaborados efeitos atuais da automação digital - que invadem a cena e, infelizmente, podem afundar-se no modismo - até os movimentos mentais originados pelos desejos do artista de elaborar imagens que não lhe pertencerão, nunca. A imagem dilacera o poder do (a) artista como uma repercussão do destino trágico, irrefreável: mesmo que o poder cause certa embriaguez, no momento do espetáculo ele (a) desconstrói seu próprio poder ao arremessar as imagens para fora de si. E ao fazer isso, no fundo, o (a) artista assume certo grau de fragilidade e, por outro lado, demonstra flexibilidade e grande generosidade, ao emprestar seu *corpo* como *meio* para fazer brotar *imagens* que se lhe escaparão. Esse movimento está indicado no trabalho de Hans Belting (2005), que, principalmente na sua investigação acerca da antropologia da imagem oferece inúmeras rotas de conexão com o tema aqui discutido e que, por razões óbvias dos limites de um texto dessa natureza não permitem aprofundamento. Afinal, fica sugerida a interação da noção de imagem com a experiência epistemológica, na totalidade da sua extensão.

Então, a imagem, alcançando o elevadíssimo o nível físico de ondas e partículas que se efetivarão em processo bio-físico-químico-mental, escapando por entre as grades de qualquer masmorra da neurose obsessiva do (a) seu (sua) pretense (a) dono (a), o (a) artista. Resta o sonho da pessoa que propõe as primeiras formas, ou instâncias formais da imagem, de receber respostas às provocações geradas pelas *suas* imagens, no *spectatór*. Daí, pode-se ponderar que o processo não se finda ou, encerra, no fruidor, mas, explode indefinidamente no corpo do artista, ansioso por reações do *spectatór*, que se efetivam de modo ainda a ser estudado, não somente no aplauso generalizado, no riso provocado pela comédia, no horror trágico ou em cada detalhe do estupor originado no sublime, mas, no percurso trilhado pelas imagens mentais que processadas pelo *spectatór*, explodem em direção ao *performer*.

Tais respostas podem interagir com o grau de habilidade e competência empregado na elaboração da cena, equivalendo a dizer que a iluminação cênica pode libertar-se de pretensa sensibilidade generalizada ou de certa genialidade que parece estar em cada esquina, assim como da estratégia de repetir fórmulas e efeitos maciçamente expostos, inclusive na rede mundial de computadores. A pessoa iluminadora da cena tem o direito de investigar diversificadas instâncias de natureza teórica como aquelas aqui apenas esboçadas, mas, também, de debruçar-se sobre a segunda instância tratada por Roubine nas reflexões aqui destacadas. Ele diz “[...] a imagem (cênica) pode ser *composta* com a mesma arte que aplica a uma pintura”.

A isso incorpora ainda: “[...] a organização das formas, a narrativa das relações entre elas, a relação entre cheios e vazios, sombras e luzes”. Com isso, pode-se observar que, mesmo notando na abordagem de Roubine certo grau de reducionismo que acentua o trânsito de pintores pelo teatro, ou, determinado momento da história do teatro, não se pode, simploriamente, criticar, pois, cabe compreender as limitações da incursão teórica nessa área de atuação. E, para a compreensão da abrangência da ponderação de Roubine é necessária a presença de um artista que efetivamente produza a imagem visual fisicalizada na cena como um processo que resulta de estudo sistematizado, de treinamento. A arte aplicada à pintura, advogada por Roubine como necessária ao tratamento da cena, pode indicar caminhos, ou seja, a investigação e o treinamento aprofundados da expressão plástico-visual como valiosos aspectos da educação do (a) iluminador (a) da cena. Isso pode suscitar exaustivos estudos para alguém que quer desenvolver familiaridade com o contexto, levando em conta as habilidades mencionadas pelo autor, que incluem o estudo da forma, as possibilidades narrativas da interação entre formas, assim como o estudo de conexões entre sombra e luz que constituirão as imagens.

Afinal, considerando as instancias visuais da arte, antes de pensar como artista da cena, a pessoa que mergulha na sua iluminação talvez precise investigar em profundidade um trinômio *primevo*, constituído de forma, cor e textura, imergindo nas inúmeras variáveis que dele decorrem. E, no caso da iluminação para a cena que, na última década importou o termo *design* para o interior da linguagem do espetáculo, ainda que modo idiossincrático, pode ser encontrada uma enorme lacuna viva, quase uma ferida, se passarmos superficialmente sobre essas questões.

### Aspectos conclusivos

Este artigo procurou apresentar provocações acerca de possíveis caminhos para o estudo da iluminação cênica, considerando a instância da teoria, assim como do estudo efetivo da produção de diversas naturezas de imagens visuais fisicalizadas, da educação visual, incluindo a formação como *designer*, considerando a relevância desses campos do conhecimento para a pessoa interessada na iluminação para cena, para o espetáculo, para a performatividade. Tais reflexões podem sugerir discussões acerca da imagem, portanto da iluminação cênica como aspecto unificador das obras que integram esse trinômio. Os autores aqui mencionados representam conexões com o tema do artigo e foram apenas tangenciados em fragmentos ou ideias relevantes para o contexto. Eles podem ser estudados em profundidade, o que indica que muitos outros podem ser incorporados no pensamento teórico que pode provocar pessoas interessados na questão, desde estudos com amplas derivações científicas e filosóficas. Foi introduzida aqui a compreensão da cena, derivada da expressão *espaço cênico*, elaborada por Jean-Jacques Roubine, como um percurso de imagens cinéticas, fazendo interagir certa compreensão de imagem mental, imagem verbal e imagem fisicalizada na cena somente possível na presença do outro, o *espectador*, responsável pelo caráter interminável no qual se transmuta a cena.



## Referências

BELTING, H. *Toward an anthropology of the image*. Disponível em: La société. <kunstwissenschaften.hfgkarlsruhe.de/docs/Toward%20an%20Anthropology.pdf>  
Acesso em: 20 jun. 2009.

BERGMAN, G.M. *Lighting in the theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksel International, 1977.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. 3e Éditions. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

PORTUGAL, Daniel B.; ROCHA, Rose Melo. Como caçar e ser caçado por imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchel. In: *Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação*. v. 12, n. 1, jimageman/abr. 2009. Disponível em:<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewPDFInterstitial/376/327>> Acesso em: 27 jun. 2009.

RICHTER, David H. (Ed.) *A Companion to Literary Theory*. Hoboken: Wiley, 2018.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

SARAIVA, H. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. 1989. 300f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

SPOLIN, Viola. *Improvisation for the theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Illinois: Northwestern University Press, 1963.

STANISLAVSKI, Constantin. *Building a character*. Transl. by Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Methuen Publishing Ltd, 2001.

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

Recebido em: 29/03/2018  
Aprovado em: 30/03/2018