

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA - DEPARTAMENTO DE DESIGN E EXPRESSÃO GRÁFICA
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN CENOGRÁFICO

GIOVANA MATOS BIRCK

AUTONOMIA DA LUZ CÊNICA:
o teatro pós-dramático e a obra de James Turrell

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Porto Alegre
2021

GIOVANA MATOS BIRCK

AUTONOMIA DA LUZ CÊNICA:
o teatro pós-dramático e a obra de James Turrell

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Design Cenográfico do Departamento de Design e Expressão Gráfica - DEG - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

*Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo
Gonçalves Curtis*

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Matos Birck, Giovana
Autonomia da luz cênica: o teatro pós-dramático e a obra de James Turrell / Giovana Matos Birck. -- 2021. 29 f.
Orientadora: Maria do Carmo Gonçalves Curtis.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Design Cenográfico, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cenografia. 2. Design Cenográfico. 3. Luz cênica. 4. Teatro pós-dramático. 5. James Turrell. I. Gonçalves Curtis, Maria do Carmo, orient. II. Título.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Especialista em Design Cenográfico. O trabalho obteve o **conceito B** e foi aprovado em sua forma final pelo Orientador e pelo Coordenador da Especialização em Design Cenográfico, Departamento de Design e Expressão Gráfica, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares
Coordenador EDC/DEG/UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria do Carmo Gonçalves Curtis (UFRGS), orientadora.

Profa. Dra. Marion Divério Faria Pozzi (UFRGS)

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares (UFRGS)

Porto Alegre, março de 2021.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

O presente artigo propõe realizar uma revisão bibliográfica sobre a relação entre cenografia teatral e instalações artísticas, traçando um paralelo entre a luz cênica como elemento autônomo em espetáculos teatrais contemporâneos pós-dramáticos e o trabalho do artista estadunidense James Turrell. A pesquisa ocorreu por meio do exame das características estéticas das obras e dos espetáculos selecionados, seguido de relatos descritivos de espectadores, relacionando a visualidade das peças com momentos históricos da iluminação cênica. Seguindo um percurso histórico cronológico a partir dos trabalhos de Turrell, a investigação inicia com uma relação entre a obra *Afrum-Proto* (1967) e a sequência *Bed*, do quarto ato da ópera *Einstein on the beach* (1976), de Robert Wilson e Philip Glass. Nessa comparação, explora-se a utilização da energia elétrica, desde a sua primeira implementação nos edifícios teatrais até a contemporaneidade, observando as mudanças que o avanço tecnológico possibilitou para a estética do teatro. Quando observadas essas duas obras em paralelo, percebe-se que a luz expande sua função tradicional de possibilitar a visualização, tornando-se o principal elemento a ser visto, apreciado e percebido. Para tratar sobre a ausência da luz, foi selecionada a obra *Minami-dera* (1999), de James Turrell, e a vertente *Dark/Noir* (1993), criada por Michel Reilhac. Na perspectiva histórica, aborda-se a implementação da iluminação a gás nos edifícios teatrais e as transformações que esse acontecimento possibilitou para a criação de novas experimentações dramáticas, incluindo o apagamento das luzes. Pode-se concluir que os estudos realizados nesta pesquisa evidenciaram a luz como um fenômeno que possibilita a aproximação entre instalações artísticas e cenografia teatral, explorando sua autonomia e importância do encontro com os espectadores.

PALAVRAS-CHAVE: luz cênica; instalação artística; teatro pós-dramático; James Turrell.

ABSTRACT

This article aims to develop a bibliographic review on the relation between theatrical scenography and art installations, tracing a parallel between scenic light as an autonomous element in contemporary post-dramatic theatrical performances and the work of the American artist James Turrell. The research occurred by examining the aesthetic characteristics of the selected works and plays, followed by descriptive reports from spectators, connecting the visuality of the plays with historical moments of scenic lighting. Following a historical chronological path based on the works of Turrell, the investigation begins with a relation between the work Afrum-Proto (1967) and the sequence Bed, from the fourth act of the opera Einstein on the beach (1976), by Robert Wilson and Philip Glass. In this comparison, the use of electric energy is explored, from its first implementation in theater buildings until contemporary times, observing the changes that technological advancement has made possible for theater aesthetics. When these two works are observed in parallel, it is clear that light expands its traditional function of enabling visualization, becoming the main element to be seen, appreciated and perceived. Referring to the absence of light, the work Minami-dera (1999), by James Turrell, and the Dark/Noir (1993) theme, created by Michel Reilhac, were selected. Respecting the historical perspective, the research addresses the implementation of gas lighting in theatrical buildings and the transformations this caused for the creation of new dramatic experiments, including turning off the lights. It can be concluded that the studies developed in this research showed light as a phenomenon that allows the approximation between art installations and theatrical scenography, exploring its autonomy and the importance of the meeting with the spectators.

KEYWORDS: scenic light; art installation; postdramatic theatre; James Turrell.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO, 8

2. METODOLOGIA, 9

3. RECORTE CONCEITUAL, 12

3.1 Instalações Artísticas e o Movimento *Light and Space Art*, 13

3.2 Cenografia Enquanto Dramaturgia Visual, 14

3.3 Luz Cênica e a Possibilidade de Autonomia, 16

3.4 James Turrell, 17

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS, 19

4.1. *Afrum-Proto* (1967) e a Luz Performática, 19

4.2 *Minami-dera* (1999) e a Escuridão, 22

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS, 25

REFERÊNCIAS, 26

1. INTRODUÇÃO

Este artigo investiga a relação entre cenografia teatral e instalação artística, abordando a luz cênica¹ como elemento autônomo em espetáculos teatrais contemporâneos pós-dramáticos, em paralelo com trabalhos do artista estadunidense James Turrell, explorando dois períodos da evolução da iluminação cênica² artificial. Tendo em vista momentos essenciais na construção e no desenvolvimento de novas possibilidades de uso do espaço, realiza-se um exame da iluminação a gás nos edifícios teatrais a partir de 1800 e, posteriormente, a introdução da iluminação elétrica por volta de 1880, revelando as circunstâncias que ocasionaram a manifestação das características dramáticas da luz nos espetáculos abordados. Os estudos fundamentam-se em relatos de espectadores sobre o encontro com as obras e espetáculos, descrevendo como o momento foi experienciado e percebido por cada um deles.

A revisão bibliográfica sobre o estado da arte do tema proposto expôs uma escassez de material sobre a relação entre instalações artísticas e cenografia teatral. Em sua maioria, os trabalhos apresentam apenas eventuais paralelos entre as manifestações, geralmente apontando suas distinções. Miriam Aby Cohen (2007), por exemplo, afirma que instalações e cenografia são campos seguidamente confundidos, mas, na cenografia, há o encontro entre seres, os intérpretes e os espectadores, ao contrário da instalação, que se caracteriza pela interação entre ser e obra. Patrice Pavis (2008, p.26), por outro lado, alega que o elemento insubstituível do teatro é o espectador, podendo o intérprete ser “substituído por um objeto ou um dispositivo cênico figurado pela cenografia”, salientando a possibilidade de autonomia da prática cenográfica e de criação de uma cena onde o significado reside na visualidade.

Yaron Abulafia (2015) aprofunda mais ainda essa questão ao apresentar estudos que exemplificam a relação de movimentos artísticos com a evolução da visualidade de peças teatrais. Apesar disso, em seu livro *“The Art of Light on Stage”*, o autor foca primordialmente na análise de espetáculos contemporâneos pós-dramáticos ocidentais abordando, entre outras questões, a poética da luz, sem se ater numa análise direta entre instalações artísticas e cenografia teatral. Observando

¹ Aqui, emprega-se *luz cênica* para caracterizar o trabalho de criação a partir da luz (PAVIS, 2008, p. 202), sendo um conceito que abrange o campo *artístico*.

² Neste estudo, *iluminação cênica* é um termo utilizado para se referir às evoluções tecnológicas que a área sofreu ao longo da história, com interferências *técnicas*.

este contexto e percebendo uma possibilidade fértil de relação entre as duas áreas, considerou-se relevante o desenvolvimento desta pesquisa, buscando produzir sobre o tema e, assim, gerar mais conteúdo reflexivo sobre luz cênica.

Os estudos iniciam seguindo um percurso histórico cronológico a partir dos trabalhos de James Turrell, com uma relação entre a sua obra *Afrum-Proto* (1967) e a sequência *Bed*, do quarto ato da ópera *Einstein on the beach* (1976)³, de Robert Wilson e Philip Glass. Em ambos casos, a luz gerada pela eletricidade é concebida para ser apreciada como uma peça material que expande suas funções primordiais, tornando-se um fenômeno a ser percebido com protagonismo.

O segundo estudo explora a ausência da luz com a obra *Minami-dera* (1999) - ou *Back Side of the Moon* (1999) -, também do artista, e a vertente *Dark/Noir* (1993), criada por Michel Reilhac. Historicamente, a escuridão intencional acompanha o teatro desde a implementação de sistemas de iluminação artificial nos edifícios teatrais, ocasionando uma situação que permite maior controle da luz em cena, assim como a possibilidade de novas experimentações, como a sua ausência. Nos trabalhos selecionados, a escuridão estimula a percepção pessoal e possibilita a criação de um espaço individual em que o espectador se torna integrante ativo na construção do trabalho final.

2. METODOLOGIA

A metodologia adotada compreende uma adaptação daquela implementada por Yaron Abulafia (2015), em que o *designer* se concentra em diferentes enfoques do fenômeno, analisando a luz segundo uma perspectiva estética, fenomenológica, semiótica e poética. Neste artigo, optou-se por suprimir as duas últimas etapas de análise realizadas por Abulafia, permanecendo a abordagem pelo exame estético e relatos de espectadores.

As circunstâncias de escrita deste artigo não possibilitaram à autora o contato direto com as obras e espetáculos, seja por questões espaciais ou temporais. Sendo assim, adequou-se processos de modo a permitir as observações dos trabalhos selecionados, buscando viabilizar o desenvolvimento da investigação da melhor maneira possível considerando a conjuntura. As técnicas de pesquisa são de

³ Ópera em 4 atos de Robert Wilson e Philip Glass foi lançada em 1976 no Festival de Avignon, na França, tendo sido posteriormente remontada em 1984, 1992 e 2012.

natureza qualitativa e estruturada num estudo comparativo entre a luz nas obras de Turrell e a luz cênica em espetáculos pós-dramáticos, com enfoque em uma observação estética seguida de relatos descritivos. Sendo assim, pode-se afirmar que se trata de uma investigação que privilegia a subjetividade da percepção individual.

O exame das características estéticas ocorreu a partir da contemplação de imagens e vídeos das obras e dos espetáculos, realizando uma observação descritiva da luz, ressaltando como esse fenômeno se comporta e se apresenta visualmente.

Após esse momento, realiza-se uma revisão bibliográfica (Quadro 1) de relatos descritivos registrados em livros e artigos científicos, procurando aprofundar no modo como o conhecimento da luz, dentro de cada experiência, apresenta-se para cada espectador ao vivenciar as obras e os espetáculos. O critério de seleção dos relatos considerou o conhecimento sobre os trabalhos abordados e seus criadores, assim como a experiência e a relevância de sua produção acadêmica. Dentre os espectadores compreendidos neste artigo, temos Craig Adcock (1990), Amy lone (2004), Maria Shevtsova (2018), Clark Lunberry (2014), Scott Palmer (2017) e Tom Espiner (2017).

Quadro 1: Especificações sobre os espectadores e produções bibliográficas selecionadas.

Espectador	Produção Bibliográfica	Sobre o espectador
Craig Adcock	James Turrell: the art of light and space (1990)	Produziu o material mais completo e aprofundado sobre Turrell, explorando a essência de seu trabalho e possibilitando uma visão íntima da relação de sua vida e obra.
Amy lone	Space, Light, Nature: James Turrell and Robert Irwin (2004)	Artista e pesquisadora que investiga a relação entre arte e ciência, concentrando-se na percepção, cognição e tecnologia.
Maria Shevtsova	Robert Wilson (2018)	Apresenta um estudo focado na produção de Robert Wilson, examinando espetáculos e explorando a sua linguagem inovadora.
Clark Lunberry	Soliloquies of Silence: James Turrell's theatre of installation (2014)	Artista que explora a relação entre arte e poesia, abrangendo instalações artísticas, teatro, música e literatura, conectando diferentes manifestações.
Scott Palmer	Harnessing Shadows: a historical perspective on the role of darkness in the theatre (2017)	Desenvolve pesquisas enfocadas em espaços teatrais imersivos, explorando como a luz cênica é utilizada como um elemento cenográfico dramático.
Tom Espiner	Darkness, Perceptual Ambiguity and the Abyss (2017)	Ator e artista que explora a realização de performances na total escuridão desde 1998, com sua companhia teatral Sound&Furry.

Fonte: Desenvolvida pela autora (2021).

James Turrell foi selecionado como o artista referência desta pesquisa por ser considerado um dos principais nomes da arte contemporânea, com obras que possibilitam inovação e reflexão sobre o potencial da luz de se manifestar de modo autônomo. Sua relevância na área, seu pensamento sobre a luz como elemento protagonista e suas obras concebidas a partir da luz pura, justificam o artista como o mais apropriado para a elaboração deste trabalho. Os critérios para a seleção de suas obras basearam-se em situações em que a luz se apresenta como o único elemento de contemplação, possibilitando um encontro direto entre espectadores e fenômeno (ou sua ausência).

Do mesmo modo, os espetáculos foram selecionados avaliando seu caráter de inovação e relevância na área, considerados como marcos expressivos na evolução da visualidade de peças teatrais contemporâneas pós-dramáticas. Foi possível estabelecer relações entre os espetáculos e as obras de Turrell por meio de similaridades estéticas no emprego da luz. Questões relativas a orçamentos, abrangência de público, tecnologias utilizadas, datas e localidades não se apresentaram como fatores relevantes para este trabalho. Isto ocorre pois se trata de uma pesquisa que se desenvolve por meio de relatos sobre a percepção dos espectadores, e não fatores externos, contextuais e técnicos.

A presente metodologia se apresenta ao longo dos estudos comparativos estruturada em 4 momentos: exame da obra de James Turrell, exame do espetáculo teatral, contextualização histórica da iluminação cênica e pontos de relação entre as duas manifestações (instalações artísticas e cenografia teatral). A estruturação detalhada de como cada um desses momentos são abordados ao longo do artigo, pode ser observada pela Figura 1.



Figura 1: Infográfico da estruturação dos estudos, desenvolvido pela autora (2021).

Tratando-se de uma pesquisa que aborda a visualidade, imagens das obras e espetáculos são disponibilizadas no decorrer do trabalho considerando a proporção de 16:9 – comumente utilizada no cinema contemporâneo –, buscando instigar a percepção de movimento por meio de uma relação entre formato e conteúdo. Essa foi a maneira encontrada para tentar amenizar o impacto causado pela utilização de imagens estáticas para ilustrar obras que mantêm uma relação íntima com o espaço e com o tempo.

3. RECORTE CONCEITUAL

O recorte conceitual expõe os quatro principais assuntos que compõem este artigo, relacionando-os de modo interdependente. Inicia-se com uma contextualização sobre instalações artísticas e considerações acerca do movimento artístico⁴ *Light Art* - também intitulado *Light and Space Art* -, acontecimento relevante por possibilitar uma nova visão sobre a função da imagem, repercutindo nos palcos. Após, aborda-se o papel da cenografia em períodos específicos da história do teatro

⁴ Aqui, fala-se em “movimento artístico” como uma estratégia de organização de conteúdos, porém *Light and Space Art* não era um movimento organizado e intencional, mas sim um conjunto de trabalhos que inicialmente apresentaram características similares no uso da luz e espaço (BARROS, 1999, p.19).

até a contemporaneidade, expressando seu compromisso na construção da dramaturgia visual do espetáculo. Seguindo no teatro, discorre-se sobre a luz cênica e sua possibilidade de autonomia, explorando avanços tecnológicos que viabilizaram seu desenvolvimento, apresentando uma evolução estética e perceptiva. Finalizando, apresenta-se James Turrell, responsável pela criação das instalações artísticas selecionadas, explorando seu percurso e relação íntima com a percepção.

Cabe destacar que, ao produzir um material acadêmico sobre determinado objeto de pesquisa, faz-se necessário o alinhamento de certos conceitos, a partir de um recorte conceitual específico eleito como o mais apropriado para o alcance do objetivo proposto. Sendo assim, torna-se importante frisar que as informações aqui expostas não são as únicas existentes, mas se apresentam como adequadas para desenvolver a abordagem da pesquisa em andamento.

3.1 Instalações Artísticas e o Movimento *Light and Space Art*

De acordo com Claire Bishop (2005), as instalações artísticas desenvolveram-se de fontes distintas e de maneira autônoma, com cada uma dessas fontes moldando uma das possíveis expressões para essa manifestação. Esse fenômeno ocorreu na arquitetura, cinema, performance, escultura, teatro, cenografia, curadoria, *land art* e pintura e os trabalhos que provêm de cada um desses segmentos manifestam-se de maneira única, expondo características específicas da área de origem. Este fato acarretou nas diferentes manifestações que temos hoje sob o nome de “instalações”, apresentando qualidades muito distintas entre elas, seja no quesito de forma ou conteúdo.

Enquanto algumas criam espaços realistas onde se pode adentrar como se estivesse na cena de um filme, outras alteram minimamente a arquitetura do local de modo a provocar o espectador sobre alguma característica específica daquele ambiente. Dentre essas diferentes manifestações, têm-se em comum o uso do espaço como principal meio, alterando-o para a criação de uma obra unificada que converse, ou não, com aquele ambiente, buscando realçar, ou privar, a percepção espacial do espectador. De modo geral, pode-se afirmar que artistas que trabalham com instalações possuem “o desejo de ativar a consciência de como os objetos estão posicionados (instalados) em um espaço, e a nossa resposta corporal a isso” (BISHOP, 2005, p.6, tradução nossa).

Na década de 1960, artistas, em grande parte reunidos na cidade de Los Angeles, explorando a função da imagem nas artes, iniciam o movimento *Light and Space Art*. Os trabalhos instalativos desse período utilizavam, primordialmente, a luz, transformando a “percepção espacial [em] seu procedimento especial para o adensamento perceptivo” (SANTAELLA, 1999, p.13). Surge, assim, um movimento em busca da criação de espaços que permitissem o encontro direto com um fenômeno, de modo individual e intransferível, evidenciando a percepção como o contato com o mundo (BARROS, 1999, p. 17).

Esses trabalhos influenciaram diretamente a estética do teatro, principalmente da luz cênica (WEIBEL *apud* ABULAFIA, 2015, n.p), acarretando em novas investigações das possibilidades dramáticas desse elemento. Alterando-se o modo de apresentar informações visualmente, modifica-se, também, a relação do público com os espetáculos e, conseqüentemente, surge uma necessidade de reflexão sobre o momento desse encontro.

Assim, as performances teatrais também evoluíram para obras mais sugestivas e conceitualmente elaboradas que, conseqüentemente, exigiram estudos teatrais para reavaliar a nova inter-relação entre o espetáculo teatral e o público, no contexto da experiência fenomenológica e da negociação de sentido (ABULAFIA, 2015, n.p).

Instalações e obras escultóricas deste período aumentaram a compreensão do potencial da luz de atuar de modo autônomo na recepção do espectador, exibindo a capacidade da luz de se apresentar como uma mídia própria, colocando-a em primeiro plano como objeto de expressão artística e experiência, impactando a luz cênica de maneira inovadora (ABULAFIA, 2015, n.p).

3.2 Cenografia Enquanto Dramaturgia Visual

A cenografia é uma manifestação artística de difícil definição, sendo arriscado estabelecer um conceito único que abranja toda sua grandeza de significados e responsabilidades. A complexidade reside, entre outras questões, na pluralidade e na diversidade de manifestações possíveis para a área, podendo se apresentar em *stands* de eventos, shows, cinema, moda, *videogames*, teatro e mais uma série de espetáculos distintos. Ainda, presente em todo o mundo, funções e definições diversas são aplicadas à cenografia de acordo com a realidade de cada cultura, local e situação (HOWARD, 2015, p. 19).

Desse modo, é compreensível que se tenha atribuído diferentes funções para cenografia ao longo da história, variando conforme sua localidade, realidade, desenvolvimentos tecnológicos e movimentos artísticos e sociais. Mesmo não havendo registro exato do início da prática cenográfica, sabe-se que a cenografia teatral acompanhou o teatro em sua trajetória histórica (COHEN, 2007, p. 2), modificando-se com ele e, em alguns casos, moldando-o.

Com os espetáculos confinados em edifícios teatrais a partir do século XVI, surge a necessidade do desenvolvimento de estratégias de iluminação artificial. Inicialmente, utilizava-se um sistema a velas, possibilitando suaves e trabalhosos efeitos de alteração de luminâncias, até que, no século XIX, surge o sistema a gás. A luz proveniente do gás é mais intensa e neutra quando comparada às técnicas utilizadas anteriormente, possibilitando uma visão mais uniforme da cena (SIMÕES, 2008, p. 52). Com uma luminosidade constante e agradável do palco, amenizam-se as preocupações com a visibilidade do espaço e se inicia, então, um pensamento estético mais aprimorado, com a introdução de profissionais especializados para o controle das luzes do ambiente (ABULAFIA, 2015, n.p). Com a viabilidade de administrar as luzes remotamente, novas possibilidades dramáticas surgem, como é o caso da diminuição das luzes da plateia, proporcionando um foco maior na cena. A partir deste momento, o palco torna-se o principal foco de atenção, exigindo uma cenografia mais elaborada que aquela decorativa e pictórica do Renascimento⁵, necessitando, agora, de um espaço construído (CAMARGO, 2006, p. 20).

Por volta de 1880, com a descoberta e disseminação da energia elétrica nos edifícios teatrais, a tridimensionalidade da caixa cênica revela-se pelos intensos e vibrantes jatos de luz⁶, transformando a percepção de espaço do público como um todo. A eletricidade torna-se a principal alavanca para o desenvolvimento da cenografia, interferindo tanto na organização espacial da cena, como na caracterização visual dos intérpretes, estabelecendo uma necessidade de comunicação entre os elementos de *design*⁷. A partir desse momento, sucessivos desenvolvimentos tecnológicos viabilizaram uma constante investigação das possibilidades dramáticas do espaço, buscando, incessantemente, a criação de atmosferas envolventes.

⁵ No Renascimento, os edifícios teatrais eram uniformemente iluminados à luz de velas, ficando tanto a cena como a plateia sob a mesma luz tênue e constante. A cenografia se resumia a um telão pintado ao fundo do palco. Pela baixa visibilidade, ele se tornava um elemento ilusório satisfatório (CAMARGO, 2006).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Apesar de alguns pesquisadores e teóricos das artes cênicas considerarem o teatro como uma manifestação artística por si só, composto por diversos elementos dramáticos - como luz, figurino, maquiagem e texto -, a vertente que adere ao teatro contemporâneo pós-dramático acredita na autonomia desses meios. Ao contrário dos momentos citados anteriormente, o texto escrito/falado perde sua posição de protagonismo, criando-se um sistema teatral não-hierárquico, em que os diversos elementos que compõem a peça possuem autonomia para se expressarem de modo independente. Fortemente influenciado pelo movimento *Light and Space Art*, surge uma dramaturgia visual intensa em que o papel elementar da cenografia não é o de ilustrar o texto, mas sim, de se manifestar livremente, evidenciando um “teatro de cenografia” (LEHMANN, 1999, p. 93, tradução nossa).

3.3 Luz Cênica e a Possibilidade de Autonomia

A visão compreende grande parte da percepção pelos sentidos entre seres humanos e a luz é o fenômeno que possibilita a visualidade, trabalhando coletivamente com diversos processos biológicos, sendo, então, o principal meio de perceber o mundo e de experienciar a vida. Precisa-se da luz para que haja a absorção de nutrientes nos corpos, para a sobrevivência de bactérias e algas que purificam águas e para o desenvolvimento e crescimento de flora. “Sem luz, não haveria vida” (BEN, 2014, p. 21), ela é a nossa principal criadora e responsável pela manutenção dos seres no planeta.

A luz cênica é o resultado de um trabalho de criação utilizando a luz, explorando suas qualidades estéticas, suas possibilidades físicas e seus efeitos perceptivos. Ela intervém ativamente no espaço, não sendo “simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 202). Quando em cena, luz e meio se comunicam e interagem entre si, trocando informações dinamicamente.

A concepção de visualidade do espetáculo na contemporaneidade começou a se moldar a partir do momento em que foi possível controlar remotamente intensidades, tonalidades e construir atmosferas distintas em pontos específicos do edifício teatral de maneira dinâmica e automatizada. Efeito decorrente da implementação do sistema de iluminação a gás, estimulando um trabalho ativo, intencional e criativo com a luz. Segundo Yaron Abulafia (2015), a possibilidade de alterar qualidades luminosas durante o espetáculo foi um marco histórico, pois “vinculou a luz à

dimensão do tempo e, mais tarde, permitiu aos teatros começar a refletir sobre a função artística da luz dentro de uma prática de *design*” (ABULAFIA, 2015, n.p., tradução nossa). Com profissionais dedicados exclusivamente a esse elemento, investigando e explorando sobre ele, inicia-se um processo gradativo de conscientização da possibilidade da luz de criar atmosferas e trabalhar a percepção do espectador em relação ao espaço e ao tempo (ABULAFIA, 2015).

No final do século XIX surge a eletricidade e, aos poucos, essa nova tecnologia é disseminada nos teatros ao redor do mundo, ocasionando em mudanças drásticas no teatro (CAMARGO, 2006, p. 20), seja na maneira de o perceber, até a necessidade de alterações de quesitos estéticos. Agora, o espetáculo pode receber fortes pontos de luz localizados em variados ângulos, revelando a tridimensionalidade da caixa cênica, transformando completamente a concepção de espaço⁸.

3.4 James Turrell

James Turrell é um artista estadunidense que cria instalações que primam pela percepção da luz. Ao projetar espaços onde a luz se torna a protagonista, Turrell direciona o pensamento do espectador para o meio que o cerca e como ele é percebido.

“A obra de Turrell nasce primordialmente de experiências fenomenológicas pelas quais passou” (BARROS, 1999, p. 91), a começar pelo espaço que o cerca fisicamente. O desenvolvimento da sensibilidade expressa em suas obras torna-se resultado de sua trajetória de vida. Como Merleau-Ponty (1975, p. 312) afirma, “é certo que a vida não *explica* a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que *esta obra a fazer exigia esta vida*”.

A cidade de Los Angeles, com a sua “textura visual” (ADCOCK, 1990, p. 1, tradução nossa) única, foi o local do nascimento e desenvolvimento de Turrell, onde ele teve seu primeiro contato com a particularidade dos espaços e as qualidades da luz.

Sem um centro geográfico, [Los Angeles] estende-se por quilômetros, englobando contrastes climáticos, culturais, sociais e religiosos. [...] A luz dourada e o céu sempre azul na zona próxima à praia podem ser velados repentinamente por um denso *fog*, que aprisiona a luz e lhe dá corpo, numa massa etérea esbranquiçada que acirra a percepção do espaço como um falso vazio. Esse mesmo espaço pode ser sentido como enorme, pelas

⁸ *Ibid.*

condições planas do terreno e das ruas largas, com prédios baixos (BARROS, 1999, p. 20).

Como uma extensão de sua vivência na cidade, os trabalhos de Turrell “moldam espaços visuais etéreos usando luz pura” (ADCOCK, 1990, p. 1, tradução nossa). Em certo sentido, o artista fala sobre “a vastidão do céu e o vazio do deserto, e o sentimento de solidão que isso pode produzir” (p. 1, tradução nossa).

Suas obras seguem uma estrutura de classificação de acordo com o uso do espaço e, conseqüentemente, na maneira e forma que a luz é apresentada. Apesar de não haver definições e regras rígidas e, em alguns casos, seus limites serem imprecisos, é possível observar algumas características em comum nos trabalhos que englobam cada uma delas. Neste artigo se abordará os *Projection Pieces* e *Dark Spaces*.

Nos *Projection Pieces*, Turrell projeta um feixe de luz em superfícies de parede, teto e chão, criando uma forma geométrica que aparenta ser um objeto tridimensional no espaço. Estes foram um dos primeiros trabalhos do artista, quando ainda estava desenvolvendo um estudo e pensamento sobre luz e percepção, explorando como o ser humano percebe as formas.

Nos *Dark Spaces*, Turrell “brinca com o escuro e a luz interna da vista” (BARROS, 1999, p. 117), compondo espaços sem luz visível aparente, onde os processos biológicos e a percepção do espectador assumem o protagonismo, criando as próprias imagens na retina. Essas são obras que questionam a maneira que nos relacionamos com o ver e como criamos a realidade que vivemos (TURRELL, 2017).

O trabalho de James Turrell busca o “atravessar dos limites da percepção” (BARROS, 1999, p. 93), refletindo sobre a maneira que se vive no mundo e como a realidade é concebida. Para isso, ele cria ambientes onde há a interação entre luz e espaço de modo que a luz supere sua função primordial de ser apenas algo que revela, para tornar-se a própria revelação (TURRELL, 2017).

Meu trabalho é sobre o espaço e a luz que o habita, é sobre a maneira como se confronta este espaço e se mergulha nele. É sobre você vendo... Minha arte lida com a própria vida (TURRELL *apud* BARROS, 1999, p. 98).

Ao criar ambientes onde a luz interage e altera o espaço, evoluindo com a percepção do espectador e construindo, assim, um sistema de troca de informações ativa, Turrell reflete sobre a experiência humana no mundo.

4. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Baseando-se nas informações coletadas e agrupadas no recorte conceitual proposto, realiza-se um estudo comparativo entre duas instalações artísticas de James Turrell com peças contemporâneas pós-dramáticas, relacionando-as com pontos-chave da história da iluminação cênica.

Iniciando com *Afrum-Proto* (1967) e a constante reinvenção na utilização da luz elétrica no teatro, desde a sua primeira implementação em palcos europeus no final do século XIX, busca-se explorar a autonomia da luz e sua manifestação enquanto peça escultórica e performática. Após, o estudo se refere à instalação *Minami-dera* (1999) e os momentos de escuridão no edifício teatral, prática que tem suas origens a partir da implementação de sistemas a gás no teatro.

4.1. *Afrum-Proto* (1967) e a Luz Performática

Afrum-Proto (1967) é a primeira obra de Turrell utilizando a luz como mídia. Exposta no Museu Norton Simon, na Califórnia, em uma mostra sob o nome de *Jim Turrell - Light as Form and Structure*, o trabalho inseriu Turrell no circuito artístico da cidade de Los Angeles, consolidando sua posição como um dos principais artistas a trabalhar com luz (ADCOCK, 1990, p. 7).

A instalação é composta por duas projeções de luz branca, posicionadas em paredes adjacentes, encontrando-se e unindo-se. Essas projeções apresentam uma luz de forte intensidade, ganhando uma qualidade de solidez que beira ao material. Em função da alta luminosidade da obra, torna-se difícil perceber o momento de encontro entre uma parede e outra, fazendo com que as projeções aparentem ser um objeto sólido posicionado à frente das paredes, pairando no espaço (Figura 2).



Figura 2: Imagem de *Afrum-Proto* (1967) disponibilizada no site do Museu Solomon R. Guggenheim, New York Panza Collection, 1992.

A percepção da luz enquanto matéria é intensificada pelo fato da obra parecer mudar de perspectiva conforme o observador se move no ambiente, fazendo com que a luz assuma uma qualidade escultural (ADCOCK, 1990). Essa visualização de um objeto tridimensional concebido a partir da luz permite que Turrell conecte “energia, matéria, a percepção humana e a mente” (IONE, 2004, p. 4, tradução nossa), expondo uma luz que se apresenta como a protagonista do espaço.

Como comumente ocorre em suas obras, Turrell expõe a luz como o fenômeno a ser visto e, conseqüentemente, a realidade que se vive. Aqui, a luz torna-se *performer*, trabalhando em parceria com a percepção do espectador para a criação de sua própria coreografia envolvendo mudanças de perspectiva e alteração de sua forma - de um cubo sólido e material para duas projeções bidimensionais e intangíveis - conforme o engajamento físico dos espectadores. Sem a presença e envolvimento do público, a obra torna-se incompleta, sendo necessária a sua participação para que haja a criação por meio da subjetividade perceptiva, qualidade também percebida em espetáculos contemporâneos pós-dramáticos.

Uma das características desses espetáculos é o seu texto sinuoso e, em alguns casos, fragmentado, influenciando diretamente sua relação com as demais mídias em cena (ABULAFIA, 2015, n.p.), entre elas, a própria luz. Robert Wilson, um dos diretores de teatro mais aclamados da contemporaneidade, trabalha com uma

estrutura não-hierárquica entre luz, cenografia, música, atores, movimento e texto, sustentando uma “orquestração” única (ABULAFIA, 2015, n.p).

Em *Einstein on the beach* (1976), Wilson, em parceria com o compositor Philip Glass, criou um espetáculo de aproximadamente 4 horas e meia de duração onde o seu interesse residia na visualidade e autonomia de cada segmento da peça. Com intérpretes proclamando textos desconexos repetitivamente, a fala, usualmente tão primordial no teatro, perde seu conteúdo lógico, restando o visual. No quarto ato da ópera, uma sequência de 20 minutos intitulada *Bed* assume o palco, apresentando uma barra de luz, de caráter escultórico, performando como um intérprete em cena (SHEVTSOVA, 2018, n.p.).

O ato inicia na escuridão, apenas com suaves pontos de luz na orquestra. No palco, uma barra, que aparenta ter aproximadamente 4 metros de largura, posicionada na horizontal e apoiada no chão, acende-se lentamente. Aos poucos, uma de suas extremidades começa a se elevar (Figura 3) e depois de 10 minutos, aproxima-se da posição vertical. Após se encontrar completamente perpendicular ao chão, a barra, que até o momento sempre esteve apoiada, eleva-se e direciona-se para o teto. Ela, lentamente, sai de cena, desaparecendo no urdimento e escurecendo o espaço.

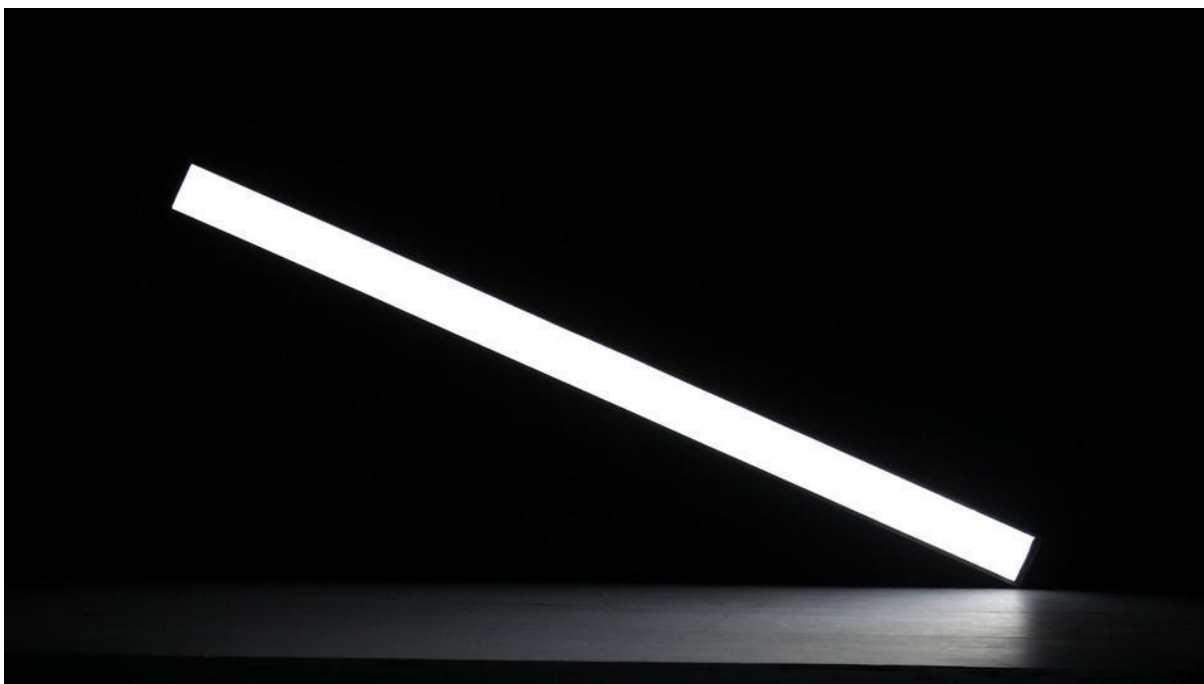


Figura 3: Imagem da sequência *Bed* disponibilizada no site oficial de Robert Wilson, 2012.

A luz intensa da barra inverte a convenção tradicional da iluminação cênica contemporânea, que mantém o público na escuridão e o palco na luminosidade, expressando uma possibilidade de co-criação com os espectadores. Característica comum em espetáculos contemporâneos, o significado da imagem é irrelevante para o contexto da peça, sendo função do público a atribuição de um sentido à cena, de maneira individual e perceptiva (ABULAFIA, 2015, n.p.).

Tanto em *Afrum-Proto* como em *Bed*, percebe-se a autonomia da luz ao subverter a atribuição comumente esperada dela, evidenciando que, além da luz poder existir como um objeto, ela também pode existir como um meio artístico (ABULAFIA, 2015, n.p.). A luz expande sua função de possibilitar a visualização, tornando-se uma peça escultórica desprendida de significações pré-estabelecidas pelos seus criadores, permitindo que a percepção do público assuma essa função, fazendo com que ambas manifestações possam ser livremente interpretada no imaginário de cada indivíduo que com elas tiver contato.

4.2 *Minami-dera* (1999) e a Escuridão

Minami-dera (1999) é uma instalação de James Turrell localizada na ilha de Naoshima, no Mar Interior de Seto, no Japão, desenvolvida em parceria com o arquiteto Tadao Ando. Afastada de complexos centros urbanos, o acesso à obra exige uma viagem de aproximadamente uma hora e meia de carro ou 45 minutos de balsa, partindo da cidade de Okayama.

A estrutura mimetiza as tradicionais construções em madeira carbonizada da ilha e apresenta um formato retangular, sem aberturas de janelas (Figura 4). A única entrada possível é um vão estreito e alto, praticamente da mesma altura da construção como um todo. Ao entrar no seu interior, encontra-se escuridão total, não sendo possível identificar se há a presença de outras pessoas ou objetos. A privação de luz que Turrell submete seus espectadores gera uma experiência de “profunda desorientação” (LUNBERRY, 2014, p. 35), com a perda de referências primordiais de dimensões espaciais.



Figura 4: Imagens do exterior do *Minami-dera*, disponibilizadas no site Arch Gardener, 2020.

Tal como ocorre em outras obras do artista, o tempo de permanência na instalação se torna de extrema importância. Clark Lunberry (2014), professor na Universidade do Norte da Flórida, relata que, entre 10 a 15 minutos na escuridão a íris, responsável pelo controle de luminosidade, “como a cortina de um teatro lentamente se abrindo, muito gradualmente começa a dilatar” (p. 37), em uma tentativa de adaptação à escuridão do espaço. Esse fenômeno acarreta em um estresse na retina, transformando os estímulos luminosos recebidos em estímulos nervosos, enviando essa informação para o cérebro, que interpretará as imagens. Ao armar uma situação em que o aparelho visual do espectador submete-se a esse processo mesmo não havendo a luz para ser transformada e, conseqüentemente, imagens para serem interpretadas, criam-se abstrações, possibilitando a manifestação da “luz interna” (BARROS, 1999, p. 117) do espectador, criada pelo órgão da visão. O que se experiencia neste momento é o “ver o próprio ato de ver”, percebendo como se cria a realidade que se vive (TURRELL, 2017).

Essa manifestação ocorre no cérebro e compreende a última etapa do processo da visão, sendo a que envolve a percepção (BEN, 2014, p. 45). Assim, espera-se que se expresse de maneira única e distinta em cada espectador que tenha contato com a obra, salientando o caráter individual da percepção. Após alguns momentos dessa ativação inicial, torna-se possível identificar a presença de outras pessoas, assim como as dimensões espaciais, com uma realidade que começa a entrar em foco (LUNBERRY, 2014, p. 37).

Peças teatrais que apresentem essa situação de privação, do início ao fim, começaram a surgir de maneira mais enfática no Festival de Avignon de 1993, com a vertente intitulada *Dark/Noir*, criada por Michel Reilhac. Nestes espetáculos, a vivência da escuridão prolongada promove efeitos muito semelhantes aos relatados

por Clark Lunberry ao experienciar a instalação de Turrell, com “sentimentos de desorientação e uma sensação de experiência sensorial intensificada” (PALMER, 2017, p. 59, tradução nossa). Ainda, “a relação entre os artistas e o que está acontecendo no palco é compartilhada com o público” (ESPINER, 2017, p. 134, tradução nossa), pelo fato de cena e espectadores estarem imersos na mesma atmosfera dramática.

Com zero de luz residual, o processo de adaptação ao escuro não pode ocorrer e, portanto, subverte nossas âncoras perceptivas habituais [...]. Leva tempo para o público se reajustar a um novo desafio perceptivo. [...] o próprio confronto com a escuridão total, com esse alongamento do tempo, leva o público a se envolver com mais do que simplesmente antecipar o que acontece a seguir (ESPINER, 2017, p. 134, tradução nossa).

Assim, o público, apesar de ainda se posicionar como espectador, desloca-se da experiência usualmente passiva no teatro, sentindo-se integrante da ação, em que a escuridão atua como uma força tensionadora da atenção constante, ao invés de uma mera sinalização de um acontecimento futuro ainda desconhecido. Essa escuridão, ao possibilitar um espaço vazio, permite que o público sinta o que quiser, em vez de dizer-lhes o que sentir (ESPINER, 2017, p. 136, tradução nossa).

Do ponto de vista histórico, os instantes de escuridão no teatro, intencionais ou não, iniciaram no momento em que as peças se fecharam em edifícios teatrais. A realidade é que não se tem certeza quando a ausência de luz intencional durante os espetáculos começou (PALMER, 2017, p. 38), porém, sabe-se que a prática ganhou mais abrangência a partir da chegada da iluminação a gás nesses ambientes, quando se tornou possível um maior controle das possibilidades criativas da luz. A prática da escuridão iniciou com o desligamento das luzes do auditório, permanecendo apenas com o palco iluminado, melhorando a visibilidade do espetáculo e preparando o corpo do público para o acontecimento teatral (PALMER, 2017).

De modo geral, o início de um espetáculo teatral é acompanhado por um breve momento de escuridão, o blecaute, criando a sensação de antecipação, ajudando a estimular um foco compartilhado e criando uma atmosfera (ESPINER, 2017, p. 139). Essa situação “envolve o público nos acontecimentos do teatro” (ALSTON; WELTON, 2017, pp. 3-4, tradução nossa), como uma transição de suas vidas cotidianas para o universo dramático, “preparando os espectadores para a experiência da performance” (PALMER, 2017, p. 38). Ainda, o desligar das luzes estabelece um modelo de comportamento, com o público ciente que, neste

momento, deve-se ficar em silêncio e preparar-se para o que está por vir (PALMER, 2017).

Diferente do que ocorre na instalação *Minami-dera* e na vertente *Dark/Noir*, no blecaute, o público tem ciência que essa escuridão é momentânea e que, após alguns instantes, a luz do palco acenderá e o espetáculo iniciará. Se no teatro tradicional a performance inicia com esse acender das luzes, na obra de Turrell ela é a própria manifestação da percepção e no espetáculo de Michel Reilhac ela é a própria escuridão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Instalações artísticas e cenografia teatral interligam-se há anos, com histórias que se complementam e influenciam, relação que se torna mais evidente a partir do movimento *Light and Space Art*, na década de 1960. Nesse momento, considera-se a percepção do espectador como a própria obra, valorizando a experiência individual por meio da visualização de peças desenvolvidas com luz. Evidencia-se, assim, o potencial da luz de se manifestar como meio de expressão artística, posicionando-a como protagonista da obra, o que influenciou diretamente a visualidade de espetáculos teatrais.

Ao longo deste artigo, observou-se a luz nas instalações artísticas de James Turrell, em paralelo com a luz cênica em espetáculos contemporâneos pós-dramáticos, evidenciando situações que possibilitam o encontro entre seres e luz, sem a presença de intérpretes e *performers*. Da mesma maneira, observam-se contextos em que o espaço é utilizado como suporte e a luz como mídia, criando uma obra incorporada ao ambiente, buscando potencializar a percepção do espectador.

A evidência dessas características comuns em ambos segmentos, ocorrida a partir da influência que uma área teve na outra, possibilitou estabelecer relações entre as instalações artísticas e a cenografia teatral. Isso não significa, porém, que James Turrell realize obras teatrais ou peças cenográficas, nem que os espetáculos abordados sejam, em realidade, instalações artísticas. O que se pretende expor e examinar são situações em que aspectos específicos das duas áreas se integram, assim como sua história. Para esta pesquisa, buscou-se essa observação através da luz, estudando o fenômeno como o elemento que aproxima instalações artísticas

e cenografia teatral, observando sua autonomia e importância do encontro com os espectadores.

Em *Afrum-Proto* (1967) e em *Bed* (1976), observa-se que a luz inverte sua função tradicional, tornando-se o principal elemento a ser visto, apreciado e percebido, instigando os espectadores a desenvolver uma reflexão sobre ela. A ilusão de materialidade com que a luz se apresenta, em ambos casos, provoca a percepção de se estar diante de uma peça escultórica, que se movimenta e se exhibe ao espectador. Ao expandir sua função de iluminar para se tornar um elemento de contemplação, beirando à fisicalidade, a luz expõe sua possibilidade de liberdade e de existência independente.

Em *Minami-dera* (1999) e a escuridão teatral, especificamente a vertente *Dark/Noir* (1993), a ausência da luz serve como situação em que os espectadores se encontram em uma experiência de imersão, na qual todos os corpos situam-se na mesma atmosfera dramática. Assim como no estudo anterior, a ausência da luz possibilita uma inversão de funções, deslocando a usual passividade do espectador, que passa a integrar a obra experienciando-a por meio de uma percepção mais ativa. A vivência da escuridão intensifica a experiência sensorial a partir da privação da luz, fenômeno que possibilita a visualização, proporcionando um questionamento sobre a realidade em que se vive.

Importante frisar que esta pesquisa examinou apenas um ponto específico da relação entre instalações artísticas e cenografia teatral e os resultados encontrados são frutos desse enquadramento. Este artigo é um recorte entre uma infinidade de possibilidades na relação entre diferentes segmentos artísticos, utilizando a luz como elemento protagonista.

REFERÊNCIAS

ABULAFIA, Yaron. *The Art of Light on Stage: lighting in contemporary theatre*. Abingdon: Taylor And Francis, 2015. 256 p.

ADCOCK, Craig E. **James Turrell**: the art of light and space. Berkeley: University Of California Press, 1990. 272 p.

ALSTON, Adam; WELTON, Martin (ed.). **Theatre in the Dark**: shadow, gloom and blackout in contemporary theatre. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017. 304 p.

ARTS InSight: James Turrell. Houston: Houston Public Media, 2015. (25 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tjQik2RjZ5w>. Acesso em: 03 nov. 2020.

BARROS, Anna. **A Arte da Percepção**: um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume Editora, 1999. 186 p.

BISHOP, Claire. **Installation Art**: a critical history. Abingdon: Routledge, 2005. 144 p.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e Cena**: processos de comunicação co-evolutivos. 2006. 181 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CHOE, Jonathan. **Japan's Architecture Island**. 2020. Disponível em: <https://www.archigardener.com/2020/03/japans-architecture-island.html>. Acesso em: 28 jan. 2021.

COHEN, Miriam Aby. **Cenografia Brasileira Século XXI**: diálogos possíveis entre a prática e o ensino. 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro e Educação, Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Einstein on the Beach. Disponível em: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>. Acesso em: 02 dez. 2020.

EINSTEIN ON THE BEACH THEATRE DU CHATELET 2014. Paris: Produção Independente, 2014. (270 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlov3SIgtVM>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ESPINER, Tom; HOME-COOK, George; ALSTON, Adam; WELTON, Martin. Darkness, Perceptual Ambiguity and the Abyss. In: ALSTON, Adam; WELTON, Martin (ed.). **Theatre in the Dark**: shadow, gloom and blackout in contemporary theatre. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017. Cap. 5. p. 131-146.

HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?** 3. ed. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2015. 279 p.

IONE, Amy. Space, Light, Nature: James Turrell and Robert Irwin. In: KYOTO INSTITUTE OF TECHNOLOGY SYMPOSIUM ON AESTHETIC INNOVATION PROJECT, 1., 2004, Kyoto. Proceedings [...]. Kyoto: Kyoto Institute Of Technology, 2004. p. 1-6.

JAMES Turrell: You Who Look. Direção de Jessica Yu. Los Angeles: Los Angeles County Museum Of Art, 2017. (8 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUtf7KkKRmM>. Acesso em: 03 nov. 2020.

LUNBERRY, Clark. Soliloquies of Silence: james turrell's theatre of installation. **Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature**. Winnipeg, p. 33-50. 01 mar. 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4. ed. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes Ltda., 2011. 662 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Dúvida de Cézanne**. In: CIVITA, Victor (ed.). Os Pensadores. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975. p. 303-316.

PALMER, Scott. Harnessing Shadows: a historical perspective on the role of darkness in the theatre. In: ALSTON, Adam; WELTON, Martin (ed.). Theatre in the Dark: shadow, gloom and blackout in contemporary theatre. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017. Cap. 1. p. 37-63.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2008. 481 p.

SABROSA, Almyr. **O que é Retina**. Disponível em: <https://iorj.med.br/o-que-e-retina/#:~:text=A%20Retina%20%C3%A9%20uma%20das,nervo%20%C3%B3tico%20at%C3%A9%20a%20pupila>. Acesso em: 24 dez. 2020.

SANTAELLA, Lucia. Apresentação: a percepção como alvo da arte. In: BARROS, Anna. **A Arte da Percepção: um namoro entre a luz e o espaço**. São Paulo: Annablume Editora, 1999. Cap. 1. p. 11-13.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. 2. ed. Abingdon: Taylor And Francis, 2018. 198p.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À Luz da Linguagem: a iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'scriptura do visível'**. 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de

Teoria e História do Teatro - Literatura Dramática, Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SPECTOR, Nancy. **James Turrell**: afrum i (white). Afrum I (White). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/4084>. Acesso em: 02 dez. 2020.