



**EM CENA**

Revista de Pedagogias  
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

# A luz como expressão: diálogos sobre a sensorialidade das cores no trabalho de Nadja Naira

Entrevista concedida à  
Laura de Paula Resende  
e Berilo Luigi Deiró Nosella

## Para citar este artigo:

FLUGEL, Nadja Naira. RESENDE, Laura de Paula. NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. A luz como expressão: diálogos sobre a sensorialidade das cores no trabalho de Nadja Naira. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 4, n. 7, jun. 2024.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669040720240801>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## A luz como expressão: diálogos sobre a sensorialidade das cores no trabalho de Nadja Naira<sup>1</sup>

Laura de Paula Resende<sup>2</sup>

Berilo Luigi Deiró Nosella<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo apresenta um recorte da dissertação de mestrado intitulada A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação cênica, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como projeto atrelado ao Núcleo de Estudos em Técnicas e Ofícios da Cena, do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (Netoc/GPHPC/UFSJ). Trata-se aqui da exposição e análise de parte dos dados recolhidos no decorrer da pesquisa, composta pela seleção de trechos da entrevista realizada com a iluminadora Nadja Naira, em 26 de fevereiro de 2022 pela plataforma de videoconferência zoom. Além dos materiais selecionados, o artigo tem como objetivo fazer uma apresentação parcial dos resultados obtidos e divulgar a metodologia de trabalho utilizada no decorrer da pesquisa.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Cor. Sensação. Processo de criação.

### *Light as an expression tool: dialogues about thinking and the sensory use of colors in Nadja Naira's work*

### Abstract

This article presents an excerpt from the master's research entitled Color on stage: a study on sensoriality in scenic creation processes, carried out with the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, as a project linked to the Núcleo de Estudos em Técnicas e Ofícios da Cena, do Grupo de Estudos em História, Política e Cena (NETOC/GPHPC/UFSJ). This is the exposition and analysis of part of the data collected during the investigation, consisting of the selection of excerpts from the interview carried out with the illuminator Nadja Naira, on February 26, 2022, through the zoom videoconferencing platform. In addition to the selected materials, the article aims to make a partial presentation of the results obtained and disseminate the work methodology used during the investigation.

Keywords: Scenic lighting. Color. Sensation. Creation process.



<sup>1</sup> Possui graduação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná 1994 e Curso de Pós graduação LATU SENSU Aperfeiçoamento em Fundamentos Estéticos para Arte-Educação - Teatro, pela Faculdade de Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Iluminação Cênica para teatro, Interpretação, Dramaturgia e Direção Teatral. Integrante da companhia brasileira de teatro desde 2002.

✉ Nadjanaira@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/7182130934557362>

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Graduada em Teatro – Licenciatura pela UFSJ. Professora de Arte da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (Sedu).

✉ lauraresende7@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/6431373816828044>

<sup>3</sup> Doutor em Artes Cênicas (Unirio). Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP). Graduação em Artes/Comunicação – Bacharelado em Imagem e Som (Ufscar). Professor do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

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



## **La luce como herramienta de expresión: diálogos sobre el pensamiento y el uso sensorial de los colores en la obra de Nadja Naira**

### **Resumen**

Este artículo presenta un extracto de la investigación de maestría titulada *A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica*, realizada con el Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como proyecto vinculado al Núcleo de Estudos em Técnicas e Ofícios da Cena, do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (NETOC/GPHPC/UFSJ). Esta es la exposición y análisis de parte de los datos recogidos durante la investigación, consistente en la selección de extractos de la entrevista realizada a la iluminadora Nadja Naira, el 26 de febrero de 2022, a través de la plataforma de videoconferencia zoom. Además de los materiales seleccionados, el artículo tiene como objetivo hacer una presentación parcial de los resultados obtenidos y difundir la metodología de trabajo utilizada durante la investigación.

**Palabras clave:** Iluminación escénica. Color. Sensación. Proceso de creación.



Figura 1 – Nadja Naira Flugel. Iluminadora, atriz, diretora e produtora



Fonte: Registro de Imagem realizado por Elenize Dezgeniski



## Introdução

Apresentamos aqui a entrevista realizada com a iluminadora Nadja Naira, artista cênica com longa trajetória profissional nos campos da iluminação cênica, atuação, direção e dramaturgia. Nadja possui parcerias com diversos grupos e produções teatrais independentes e é cofundadora e integrante da Companhia Brasileira de Teatro, pela qual realizou os três trabalhos aqui apresentados e analisados. A entrevista integrou a dissertação de mestrado *A cor em cena: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação cênica*, defendida por Laura de Paula Resende (2022) com a orientação de Berilo Luigi Deiró Nosella, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). A pesquisa contou, ao todo, com a colaboração de oito profissionais da área de iluminação cênica: Nadja Naira, Cibele Forjaz, Fernanda Mattos, Brisa Lima, Alexandra de Mello, Nádia Luciani, Marisa Bentivegna e Ivanilde Silva. A participação das colaboradoras se deu por meio de entrevistas virtuais, realizadas via plataformas Skype e Zoom, nas quais cada entrevistada apresentou parte de sua trajetória de formação e atuação profissional, seguida da exposição e reflexão acerca das cores em alguns de seus trabalhos no campo da iluminação cênica.

A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena, do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (Netoc/GPHPC/UFSJ), de forma articulada aos norteadores metodológicos e objetivos de trabalho do grupo. A esse respeito, salienta-se que o Netoc atua com a pretensão de agrupar pesquisadores e pesquisadoras em ampla frente de trabalho voltada para os estudos referentes aos ofícios da cena, aos fazeres considerados técnicos ou técnico-artísticos, que promovem conhecimento para o campo de estudos sobre e para a cena (DUBATTI, 2017), além da tríade atuação, direção e dramaturgia (RESENDE, NOSELLA, 2022). Nesse sentido, o Netoc tem como base teórica e metodológica os campos da história cultural, da genética teatral, da arquivologia e da história oral, sendo este último o campo de atuação da pesquisa aqui apresentada.

Pela perspectiva da história oral, nos processos que orientaram as entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa, cada iluminadora teve autonomia na escolha dos trabalhos apresentados, bem como expôs parte de seu acervo de materiais técnicos e registros referentes



a sua produção. As entrevistas foram conduzidas de forma dialógica a partir da definição de um roteiro aberto, construído com poucas intervenções por parte da pesquisadora, que tomou como referência metodológica estudos do campo da história oral (THOMPSON, 1999). A respeito dessa escolha procedimental, salienta-se que as contribuições apresentadas pelas iluminadoras entrevistadas constroem ativamente a pesquisa; por essa razão, a utilização de um roteiro de entrevista – que elenca questões centrais acerca do escopo da pesquisa (RESENDE, 2022) – com poucas intervenções apoia-se no entendimento de que tal medida viabiliza a autonomia das colaboradoras na tessitura de suas narrativas (MEIHY, HOLANDA, 2007).

De acordo com essa perspectiva, pautas referentes ao tema da pesquisa, que tange ao pensamento e ao uso das cores nos processos de criação no campo da iluminação cênica, compunham o roteiro de entrevista na busca por alinhar as narrativas apresentadas com o objetivo geral da pesquisa – que consistiu na realização de uma análise do pensamento e do uso das cores na iluminação cênica a partir de um aprofundamento conceitual sobre as teorias cromáticas. A análise tomou como principal referência a obra *Doutrina das cores*, de Goethe (2013), para investigar os trabalhos apresentados, a fim de levantar discussões sobre o processo sensorial de percepção cromática. Para isso, a pesquisa teve sua metodologia estruturada em três etapas complementares: realização de estudos teórico-conceituais sobre o tema que, além dos estudos de Goethe (2011, 2013), voltou-se também para as seguintes obras: *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral* (SARAIVA, 1999), *Psicodinâmica das cores em comunicação* (FARINA, 2011), *Óptica* (NEWTON, 2002), *A psicologia das cores* (HELLER, 2021), *Da cor à cor inexistente* (PEDROSA, 1982), *Forma, cor e sensação* (MALIÉVITCH, 2021), *Do espiritual na arte* (KANDINSKY, 1990) e *A cor no processo criativo* (BARROS, 2006); organização, roteirização e realização das entrevistas; organização, seleção e análise dos dados obtidos no decorrer do processo (RESENDE, 2022).

A entrevista concedida por Nadja Naira foi a primeira das oito realizadas, e, a partir da percepção da pesquisadora sobre a abordagem de determinados temas e de sugestões da colaboradora, foram feitos ajustes para os diálogos que se sucederam. Tal fato de caráter metodológico faz dessa uma entrevista singular no processo da pesquisa. Sua versão completa possui duas horas e 14 minutos de duração gravadas em vídeo, em que Nadja Naira apresenta registros de seus trabalhos enquanto disserta sobre seus processos criativos, objetivos e



resultados. O que publicamos aqui é uma versão editada da transcrição da entrevista acompanhada de apontamentos analíticos oriundos da versão final da dissertação defendida. Vale ressaltar que todos os materiais compartilhados durante a gravação da entrevista, pertencentes ao acervo pessoal de Nadja, foram posteriormente disponibilizados para a pesquisa. O convite para a colaboração foi feito a Nadja Naira considerando a relevância e o impacto de seu trabalho para o teatro contemporâneo brasileiro que, aliás, vai além de sua atuação na área de iluminação cênica.

## Cor e sensação na luz de Nadja Naira

Na entrevista, a iluminadora Nadja Naira narra sua trajetória no campo da iluminação cênica desde o início de sua carreira, marcando de forma mais contundente o período posterior a seu ingresso no curso de bacharelado em artes cênicas, e desdobra momentos de sua história profissional apresentando, em determinados pontos, reflexões e análises de suas criações. Dentre os trabalhos citados por Naira e que tiveram parte de seus registros e demais materiais técnicos disponibilizados, destacam-se três montagens teatrais com abordagens variadas quanto ao uso da cor nos processos de criação e suas implicações sensoriais: *Vida*, *Projeto Brasil* e *Sem palavras*, estreados em 2010, 2015 e 2021, respectivamente.

Os três espetáculos mencionados foram analisados, e parte das colocações e apontamentos feitos por Nadja Naira foram articulados com o referencial teórico e conceitual estudado no decorrer da primeira etapa da pesquisa (RESENDE, 2022). Salienta-se que as escolhas técnico-criativas e os modos de execução dos três trabalhos analisados se deram de maneiras diversas. A começar pelo espetáculo *Vida*, a iluminadora relata ter estabelecido propositalmente um jogo com os/as espectadores/as na forma de acepção do quadro cênico ao estimular uma determinada imagem que permaneceria fixada na retina de quem a observava mesmo após um longo *blackout*. Com tal procedimento, a iluminadora utiliza seus conhecimentos sobre o mecanismo de saturação da retina para provocar, intencionalmente, o público.

De acordo com Nadja Naira, tal decisão técnico-estética tinha a intenção de estimular a sensação de saudade no público por meio da ausência de visibilidade e a conseqüente retirada



de uma imagem que antes podia ser observada e que agora, após o *blackout*, só pode ser percebida pela memória do que foi visto (RESENDE, 2022). A pensar nos códigos visuais e nos modos como a imagem criada poderia ser lida e interpretada pelo público, a iluminadora salienta que utilizou signos já conhecidos que remetem ao universo de *shows* musicais. Dessa forma, a imagem (Figura 1) estabeleceu-se pelo uso de “uma contraluz azul-violetada, dois globos espelhados e grande quantidade de fumaça, elemento que marca e materializa o desenho de luz” (RESENDE, 2022, p. 154).

A considerar ainda o mecanismo de percepção visual e o funcionamento do olho humano, órgão principal de captação de estímulos visuais, e as múltiplas possibilidades de criação de efeitos e propostas luminotécnicas que estimulem sensorialmente a percepção do público, Nadja Naira apresenta uma reflexão sobre o jogo estabelecido entre as categorias de estímulos sensoriais denominadas cores- luzes, cores-pigmentos e cores fisiológicas em seu projeto de luz para o espetáculo *Sem Palavras*.

Nesse projeto, a iluminadora conta que o uso da cor-luz rosa partiu da percepção da cor-pigmento dessa tonalidade presente no sapato e no cabelo de uma das atrizes. Naira utiliza a cor-luz rosa para, em determinado quadro do espetáculo, preencher todo o espaço com cor, provocando uma sensação de artificialidade, característica da própria cor utilizada. Em consequência dessa decisão criativa, além da luz monocromática rosa, houve o surgimento de sombras coloridas e da percepção da cor fisiológica verde, complementar ao rosa utilizado. Esse fenômeno de percepção visual em que distinguimos a cor complementar àquela observada foi definido por Goethe (2013) como contraste simultâneo por síntese aditiva. Para o pesquisador, esse contraste é “uma das formas de percepção das cores fisiológicas, que acontece pela necessidade do olho em buscar a harmonia cromática por meio dos contrastes” (RESENDE, 2022, p. 170-171).

De forma diferente o uso de cor-luz ocorreu de maneira mais sutil no espetáculo *Projeto Brasil*, em que Nadja Naira propôs uma variação de temperaturas de cor, obtidas pela alteração na intensidade e na quantidade de equipamentos de luz dispostos e ligados em cena, utilizando refletores com lâmpadas incandescentes e filtro corretivo de temperatura. A variação de incidências e potências de luz na cena construía quadros e imagens a ser percebidos de formas diferentes pelo público. A intenção da iluminadora era estimular sensações diversas na





percepção de cenas que retratavam dramaturgicamente acontecimentos distintos.

Desse modo, para as cenas de situações de violência, Naira propôs uma luz mais *dura*, com temperatura de cor fria e maior potência luminosa, com a intenção de que o público não romantizasse aquele acontecimento e evitasse candura no olhar. De maneira oposta, em determinada cena na qual os corpos eram expostos de forma vulnerável, Naira utilizou redução de potência e incidência de luminosidade, proporcionando uma luz de temperatura quente, evidenciando a característica avermelhada da lâmpada incandescente utilizada. Nesse segundo quadro, a intenção era gerar um olhar cuidadoso, generoso e mais acolhedor do público para com a cena. Com a proposição desses signos visuais, Nadja Naira conduz o olhar expectante compondo com a narrativa dramática apresentada no espetáculo e as sensações e emoções geradas pela obra em sua integralidade (RESENDE, 2022).

Considerando os três espetáculos teatrais da Cia. Brasileira de Teatro apresentados e comentados por Nadja Naira, bem como os modos como a iluminadora percebe e concebe a relação entre visualidade e sensorialidade em seus processos criativos, principalmente no que pontua ser os elementos centrais na composição de seus trabalhos, a saber contraste e movimento, a relação estabelecida por contrastes e uso de temperaturas de cor no espetáculo *Projeto Brasil* foi associada aos princípios básicos do suprematismo, propostos por Maliévitch (2021) (RESENDE, 2022). Tal análise pautou-se no fato de que, para Maliévitch (2021) a sensação dinâmica e o contraste seriam os elementos fundamentais para a composição de obras visuais no contexto do movimento suprematista, do qual foi precursor.

No caso do espetáculo *Projeto Brasil*, as variações de temperatura de cor-luz marcavam o contraste entre os diferentes tons de pele das atrizes e atores presentes em cena junto à materialidade da espacialidade cênica, da cenografia e da indumentária, compostas integralmente na cor preta. A respeito do alinhamento entre o trabalho de Nadja Naira e a teoria de Maliévitch (2021) no que tange à definição dos elementos centrais da composição visual de obras de arte no movimento suprematista, ressalta-se a perspectiva apresentada pelo autor na qual pontua que “apesar da cor e da forma serem considerados elementos importantes para a composição artística, o uso desses não deveria ser visto como obrigatório” (RESENDE, 2022, p. 172).

Desse modo, foi possível identificar na narrativa de Nadja Naira parte de suas concepções



que esboçam a maneira como a iluminadora percebe e cria seus projetos de luz, considerando a relação entre visualidade e sensorialidade. Como exemplo, pode-se tomar a construção de imagens intencionais em suas composições luminotécnicas, a organização das imagens compostas em sequências que dialogam com o que se almeja expressar dramaturgicamente, e o objetivo de que possam reverberar no público de modo sensorial. Por tal perspectiva, a questão apresentada por Naira em que mais se evidencia a relação entre visualidade, relacionada à proposta imagética percebida visualmente, e sensorialidade, referente às sensações e emoções estimuladas pelas imagens e que reverberam em outras formas de percepção e interpretação subjetiva do que está sendo visto, encontra-se na proposta de luz para o espetáculo *Projeto Brasil* (RESENDE, 2022).

Embora haja um pensamento acerca do uso das cores e do estabelecimento de signos visuais e sensoriais a ser propostos nos projetos de luz de Nadja Naira, sua busca por não provocar determinadas sensações na leitura das cenas – de modo a evitar que as imagens estabelecidas fossem percebidas de forma desarticulada com a narrativa apresentada pelas demais linguagens da cena –, o que de fato ocorre no processo criativo e análise do espetáculo *Projeto Brasil*, é característica que determinou a evidência desse trabalho na análise realizada no decorrer da pesquisa por sua capacidade de demonstrar a relação sensorial estabelecida entre criação de luz e uso das cores.

**Laura e Berilo:** Nadja, você pode começar se apresentando, contando um pouco sobre sua trajetória profissional e seu contato com a iluminação.

**Nadja Naira:** Eu sou Nadja Naira, tenho 49 anos, sou iluminadora de profissão, iluminadora por experiência, por prática. Tenho curso superior de artes cênicas que, no comecinho da década de 1990, era um curso instituído por um convênio entre a PUC, Universidade Católica do Paraná, e o Centro Cultural do Teatro Guaíra. Era uma cogestão do curso superior em artes cênicas que tinha dois focos: a interpretação e a direção cênica. Eu fiz interpretação. Como eram cursos da PUC, a estrutura era bastante ampla. O curso não era voltado apenas para a área de artes, obviamente; tínhamos aulas de história da arte, história do



teatro, mas também de filosofia, psicologia, sociologia... Era bem interessante, porque o curso estava se formando, estava começando a ser construído. Às vezes, os cursos são muito voltados para a técnica do corpo, mas não era o caso do nosso, apesar de ser bastante prático também. Logo que cheguei na faculdade, no comecinho dos anos 90, fui trabalhar com o pessoal que estava no terceiro, quarto ano, e a primeira peça de que participei era uma espécie de festival de final de ano, quando as turmas costumam fazer pequenas apresentações, levantar trabalhos, fazer peças curtas. Como existia esse convênio com o Teatro Guaíra, tínhamos à disposição um pequeno auditório de 100 lugares, mas que é estruturado, que tem uma caixa cênica com perna, coxia, entrada, saída, palco dividido, varas de luz, etc. Essa salinha é a origem de muita coisa aqui na nossa cidade, porque Curitiba tem uma boa tradição, uma história de formação de pessoas no teatro. Se você der uma olhada na lista dos elencos dos últimos 30 anos do teatro brasileiro, vai encontrar muitos nomes curitibanos.

Então no meu primeiro ano na faculdade eu fui parar dentro desse teatrinho para fazer um espetáculo e descobri que o teatro é bem mais que um corpo e um texto. Acho que até então, eu era nova, tinha 17, 18 anos, achava que o teatro se resumia aos elementos do texto, essa história para contar, essas palavras para dizer, em diálogos, solos, monólogos, enfim, narrativas. Eu ainda tinha essa ideia do diálogo, de que o teatro se constituía pelo diálogo de duas pessoas e, se não era diálogo, era uma contação de história, uma narrativa. Então para mim o teatro significava um corpo conversando com outro corpo. Esses dois, três elementos eram suficientes para que eu entendesse algo como teatro. Quando cheguei nesse teatrinho, fui percebendo que não, que a coisa era um pouquinho mais rica, mais cheia de elementos interessantes. Então tínhamos o palco e todas as outras coisas que constituíam ou que poderiam formar a cena, que poderia ser um objeto de cena, como uma cadeira, uma mesa, um elemento cotidiano ou doméstico, mas também existiam coisas específicas de teatro, como praticáveis, que são elementos que mudam os níveis da cena. Eu me lembro bem de que, nessa peça, tinha um praticável. Eu fazia uma cena em cima desse praticável e era interessante porque isso mudava o plano, e se muda o plano significa o quê? Que estou em outro tempo ou em outro espaço, ou que estou presenciando a cena que alguém está fazendo, e essa pessoa não está me vendo, por exemplo. Então só essa mudança de plano, para mim, já era um: Uau! Alguma coisa acontece! Aí alguém me sugeriu colocar uma roupa. Vamos fazer um personagem, e o personagem não se



veste como eu me visto, o personagem tem uma certa história ele quer mostrar alguma coisa. Eu entendi então o quanto se revela de acordo com o que se está usando, com o que se está vestindo. De repente, apareceu essa coisa da gestualidade, você não pode fazer gestos comuns, convencionais, você tem que escolher os gestos que vai fazer. Não dá para ficar batendo a mão assim; a voz que você vai usar pode ser modificada. E isso tudo foi entrando com alguma naturalidade no meu novo mundo do teatro, que eu estava conhecendo naqueles momentos.

Chegando ali no espaço do teatro mesmo, no lugar, eu descobri uma coisa muito nova: era a tal da iluminação. E aí eu falei: Mas que coisa esquisita, né?! Porque luz, para mim, era de dia o sol e de noite acendia uma luz aqui em casa no meio do apartamento, no meio da sala, aquela luzinha bem central, que às vezes é um pendente, às vezes está fixa no plafon, ou um abajur, uma luminária de mesa, luz de dentro do forno, luz de dentro da geladeira, uma vela e acabou. Eu não tinha nenhum pensamento sobre o que podia vir a ser iluminar alguma coisa. Tive a sorte de, naquele momento, achar uma companheira de trabalho que é a Nádia Luciani. Ela é a mulher pioneira aqui na cidade, a primeira mulher que nós temos como profissional de iluminação, e era ela que estava fazendo a luz desse espetáculo. Esse trabalho de iluminação era para a formatura da Nádia, o TCC dela no curso de *design* gráfico da Universidade Federal do Paraná, e foi muito interessante porque ela me levou para conhecer os instrumentos pelos quais era possível fazer iluminação. Então ela me levou na cabine, me mostrou o que era uma mesa, o que era o *rack*, o sistema elétrico, como isso funcionava, o processo de dimerização de uma lâmpada. Me mostrou os refletores, quais são os elementos que compõem o refletor, a possibilidade de trocar a posição, o ângulo, a afinação e, o mais interessante de tudo aqui no seu caso, a cor. Era possível trocar a cor. Para mim trocar a cor era a luz dentro de um abajur colorido. Tinha um vidro colorido, uma luz que passa por um vitral... mas o que isso iria provocar na cena? Realmente nunca tinha passado na minha cabeça esse pensamento. Foi bem interessante porque foi nesse momento que muita coisa fez sentido para mim, de como eu via o mundo sem perceber que o via dessa maneira.

É interessante contar esse começo porque eu acho que uma criação de luz surge muito das primeiras sensações da escuta de um texto, da presença de alguns corpos que se deslocam em uma sala de ensaio. São essas sensações que buscamos quando vamos criar a nossa luz. São esses sentimentos que tentamos resgatar, essa *primeiridade*, essa primeira emoção. Então, digo isso



para te dar um pouquinho de contexto, de 30 anos atrás, quando a coisa começou. E essa coisa cultivava algum sentido para mim, e eu ainda estou tentando entender o que é a visualidade da cena, onde estão esses elementos, como os organizar ou desorganizar, ou fazê-los coabitar. A luz é a minha ferramenta há mais de 30 anos, mas hoje, mais do que nunca, é o meu pincel, a minha palavra. É a minha ferramenta não só para comunicar, mas que uso para me expressar. Esta sou eu; moro em Curitiba até hoje.

### Você conta sobre essa parceria entre a PUC e o Teatro Guaíra para além do espaço do teatro; essa parceria também se estendia ao ensino?

Sim, nós ocupávamos o espaço para poder fazer as apresentações, mas o teatro nos dava todo o suporte de estrutura; por exemplo, nós aprendíamos a fazer a produção. Eles disponibilizavam um espaço dentro da sala de produção para fazermos todo o processo produtivo ali, como fazíamos, por exemplo, calendário de ensaio, programação de divulgação, tínhamos a chance de conviver com os profissionais que estavam produzindo as coisas do teatro e fazíamos nossos trabalhos simultaneamente. O Departamento de Costura trabalhava parte do ano para nos atender, para nos ensinar, de alguma maneira, a passar por um processo que partia do desenho, da concepção, à procura de materiais, ao corte, à confecção, à medição, etc. No Departamento de Cenografia também havia disponibilidade de uso de toda a parte de marcenaria, que acontecia dentro do teatro na época, e tínhamos a chance de escolher as chapas, pintar, tudo sob orientação dos profissionais. Eles não eram necessariamente professores da faculdade, mas eram os tipos de profissionais mais interessantes para nós, porque eram os profissionais que estavam fazendo, que eram os fazedores.

Então, quando eu digo que a minha formação como iluminadora se deu muito empiricamente é porque na faculdade eu não tinha aula de iluminação. Essa cadeira veio a surgir depois que eu já tinha saído da faculdade. Mas o que aconteceu foi que eu encontrei a Nádia, por exemplo. E todos os técnicos do teatro. E eles foram me ensinando devagarinho o que era a iluminação, e eu interessada, querendo aprender, com disponibilidade de aprender, ia toda tarde ao teatro, chegava lá na hora que o teatro abria, e ficava. Uma semana eu ficava na costura, outra semana na contrarregragem, na outra eu ia para a iluminação.

Eu fiquei *zanzando* dentro do teatro, mas tinha essa abertura, tinha essa possibilidade. Nós



brincamos sobre começar na iluminação cortando gelatina e carregando fita crepe, e é um pouco isso. Você corre para buscar uma coisa, corre e busca outra, de repente você pergunta: O que é aquilo ali? E alguém responde: aquela é a varanda, aquilo é a bambolina, e você vai aprendendo. Nos anos 90 não tinha Google; não podíamos abrir o navegador e perguntar para o computador o que era uma bambolina, e para você achar em uma biblioteca um dicionário específico de termos técnicos não era a coisa mais fácil do mundo. Claro, você tinha ali uma enciclopédia, um dicionário geral em que as especificações, a tradução dos termos era meio genérica. Então o melhor lugar para descobrir isso era dentro do teatro. Na faculdade falávamos muito sobre a dificuldade de aprender os termos técnicos, esse léxico que é preciso aprender para trabalhar no nosso *métier*, no nosso dia a dia. Tínhamos de correr muito atrás. Enfim, tínhamos esse caráter de formação; o teatro era muito aberto para receber os estudantes, e eu aprendi demais na prática, pendurando refletor em torre de luz e trocando gelatina no meio da apresentação.

**Nessa época, durante esse processo formativo com os profissionais técnicos do Teatro Guaíra e professores da PUC, como era pensada a questão da cor? Houve momentos, nas disciplinas, em que as teorias das cores foram pautadas? Ou essa aprendizagem também ocorreu de maneira mais empírica no fazer teatral?**

A faculdade era bem interessante porque aprendemos lendo muita coisa; por exemplo, em uma cadeira como história da arte, você vai ler e ver de tudo, escultura, pintura... mas nós tínhamos menos acesso. Então o que que acontecia era que descobríamos grandes autores, grandes pintores, nessas grandes enciclopédias, nessas publicações caríssimas. Geralmente um professor que as tinha e, às vezes, não havia disponibilidade para acessá-las na biblioteca. Se você pensar que, hoje, nós temos em Curitiba uns três museus de arte, três galerias de arte e, por ser uma cidade grande, ainda temos pouco acesso às artes plásticas, às artes das visualidades. Então você vai ter uma exposição de fotografia esporádica, uma exposição de escultura esporádica. O Museu Oscar Niemeyer, por exemplo, que é o museu contemporâneo de Curitiba, é super-recente. Esse acesso à arte era muito mais raro. Até mesmo o deslocamento a outros lugares era mais difícil. O que fazíamos, às vezes, era arrumar umas excursões para São Paulo, porque precisávamos ver peças de teatro, ver filmes, tínhamos que ir aos lugares, e em Curitiba



chegava pouca coisa, apesar de haver alguns cinemas de arte, alguns pequenos cinemas da fundação cultural da cidade que traziam, por exemplo, uma mostra do Godard e aí você ficava lá uma semana assistindo a filmes do Godard, ou víamos filmes de locadora, e isso não era barato; você não tinha essa disponibilização das coisas que temos hoje. Não dava para alugar na internet, não tinha isso. Então emprestavamos do amigo, o amigo comprava na Europa e trazia.

Viajar para São Paulo era quase igual viajar para a Europa. Você chegava em São Paulo e passava um final de semana, assim, louco! Porque frequentávamos de feirinhas de artesanato até o Masp, passando por todos os cinemas que era possível, indo a todas as peças de teatro que estavam em cartaz, eram incursões artísticas mesmo. Chegar ao Rio de Janeiro, por exemplo, era quase impossível. Era longe demais, não dava para ir de ônibus, porque daqui a São Paulo já são seis horas de viagem, para o Rio de Janeiro são 12 horas de ônibus. Nós, estudantes, não tínhamos condição. Então quando você pergunta se tínhamos referência de teóricos, artistas, ou de estudo da cor, cara... até tínhamos, mas era uma coisa assim, para quem era muito estudioso e queria muito aprender aquilo especificamente. Na maior parte das vezes, era muito na tentativa e erro mesmo. Você colocava a gelatina rosa contra um fundo azul e dizia: Uh! Desagradável. E esse lugar do agradável e do desagradável era muito baseado no nosso gostar ou não gostar de alguma coisa. É claro que nos anos 90 já tínhamos passado por alguns grandes diretores de teatro em Curitiba nas décadas de 1970 e 1980, como Oraci Gemba e Ademar Guerra, que eram revolucionários da estética. Então já havia sido experimentada muita coisa esteticamente, e esses caras sabiam o que eles queriam fazer, mas não sabiam como fazer. E aí nessa artesanaria nós íamos descobrindo o que fazer. Quando chegamos em Marcelo Marchiori, por exemplo, a linguagem que ele procurava era a do expressionismo alemão. Ele queria aquela cena densa, escura, com contraluz, com aquela linha pontuada, aquele *pimbim*<sup>4</sup> bem destacado, porque ele via fotos, ele tinha livros e, apesar de ele talvez não ter assistido àquelas peças, ele tinha referências.

As referências que chegavam mais fácil eram músicas e filmes. Então você ouvia óperas do Wagner, você entendia que aquilo era uma coisa dramática e que quando vai para a cena é preciso criar densidade, textura, um fechamento de imagem. Então essas referências foram vindas meio que na tradução de um artista que transmitia para outro. Acho que isso ocorria

---

<sup>4</sup> Nome popular geralmente utilizado para referir o refletor PAR 38, de 150 watts de potência e com lentes de 4¼ polegadas.



muito pela demanda dos encenadores. Esse período do começo dos anos 90, a chave da linguagem estética, da plástica cênica, estava na mão do encenador. Eu não sei se eu consigo responder com tanta segurança porque eu era muito jovem também. O meu processo de aprendizagem se deu perto do Beto Bruel e ele já era um profissional da iluminação há quase 20 anos na época. Mas apesar da extensa carreira, é um cara que também aprendeu como nós aprendemos, acendendo e apagando lâmpada, errando, conhecendo material que chegava de fora. Às vezes era uma companhia de teatro que vinha do Rio ou de São Paulo e que trazia um equipamento novo. Então eu acho que essas novidades ou essas referências foram chegando muito geograficamente, pela rodovia. Vinham dentro da mala das companhias de teatro que vinham fazer temporada aqui. Aprendíamos muito assistindo às peças dos outros. Era assim.

Como você pensa a questão da atribuição de possíveis significados da cor para compor algo? Geralmente esses significados estão muito atrelados às variáveis do contexto, depende da região, da cultura daquele lugar, da subjetividade de quem observa, mas a relação da cor como linguagem que propõe uma sensação e que pode ser construída intencionalmente por meio de signos já estabelecidos é algo que atravessa os seus processos de criação?

Eu acho que não; nunca pensei sobre isso. Existem duas coisas na minha luz, que são movimento e contraste. Tem uma peça em que eu usei a cor com um objetivo muito específico, mas que talvez só eu soubesse. A peça se chama *Vida*, de 2010, e, nessa peça, eu uso com humor uma contraluz azul. Eu faço de propósito uma contraluz azul de PAR 64<sup>5</sup> e gelatina supergel Rosco 74, com fumaça e com um globinho de espelhos iluminado por dois *pimbins* ou duas *locolights*<sup>6</sup> (Figura 1). Proponho isso propositalmente porque é quase uma homenagem à forma como eu aprendi a iluminar uma cena, iluminar um *show*, por exemplo. Eu uso essa luz em uma cena em que vai acontecer um *show*. Quando se abre a cortina, tem fumaça, joguinho de espelho, vai ter uma apresentação e entra uma contraluz azul na fumaça, muito desenhado, normalmente mal

<sup>5</sup> Refletor com lâmpada *parabolic aluminized reflector* (PAR) de 500 ou 1.000 watts de potência. A lente desse tipo de refletor possui diâmetro de oito polegadas.

<sup>6</sup> Nome popular utilizado para referir o refletor PAR 56. Esse equipamento conta com lente de sete polegadas de diâmetro. Geralmente as lâmpadas desse tipo de refletor possuem 300 ou 500 watts de potência.





afinado intencionalmente, e, quando começa o *show*, a cena cai em um *blackout*. Então a última sensação que nós temos é dessa imagem.

Figura 2 - Espetáculo *Vida*, cena com contraluz azul e códigos que remetem a *shows* musicais, foto de Elenize Dezgeniski



Fonte: Arquivo pessoal de Nadja Naira

Eu trabalho com imagem, não com sensação, e acho que tem uma diferença. Eu não trabalho com teatro sensorial nesse sentido do que ele provoca. Claro que há uma provocação, mas eu fico pensando sempre na imagem. Quando eu abro essa cena com contraluz azul, fumaça e entro com um *blackout*, eu fixo na tua retina esta última imagem dessa fotografia de um *show*



e depois tiro a imagem de você, mas você fica com ela. E você fica dez minutos com ela porque o *blackout* dura dez minutos. Então são dez minutos vendo, tendo a memória daquela imagem, vendo aquelas pessoas que estão falando e continuam falando naquela fotografia que ficou. É claro que isso causa sensação, a sensação de saudade de algo que você acabou de perder. É o que te falta. Te falta esse elemento da imagem, te falta visão, você não tem luz para ver. Eu uso essa imagem porque é uma imagem conhecida, todos nós temos essa sensação de um contraluz azul com fumaça e um globinho visto em algum *show*. Mas assim, essa ideia de que uma cor provoca uma sensação física, emocional, eu nunca trabalhei com ela. Tenho até medo de pensar o que isso possa ser. Eu trabalho muito é com o movimento, com a sombra, com a ausência de luz, com o impacto de muita luz ou pouca luz, é o espaço que abre, que fecha, o espaço que se aproxima entre cena e plateia, o espaço que se afasta.

Quando eu penso cor, quando eu tento executar a cor, eu penso no objeto que eu estou iluminando, qual é a materialidade do objeto e, mais que tudo, no corpo que eu estou iluminando, porque o que eu mais ilumino são corpos e a relação que estabelecem com o espaço. Então eu tento separar todos esses elementos: o espaço, os objetos, a cenografia e os corpos. Por exemplo, o último espetáculo que fizemos, que se chama *Sem Palavras*, durante os ensaios, quando eu vi a cena sendo construída eu dizia: Essa peça tem cor. Eu percebia isso, mas não sabia por quê. Havia uma mistura de linguagens tão grande entre o teatro, a dança, a performance, um *show*, não era uma peça de teatro simplesmente, eram acontecimentos na cena, nas artes da presença. E eu olhava e dizia: Eu vou precisar do recurso cor. Além do recurso temperatura de cor, do recurso ângulo, dos recortes e movimento de luz no espaço, a cor precisa vir como um outro elemento, eu precisava dela também. Eu pensava: Eu não vou ter como fugir da cor! Eu preciso da cor, vai ter que ter cor!

Quando eu penso cor, penso que esse elemento é densidade e fico refletindo sobre preencher todo o espaço com cor. Não é que eu precise iluminar uma coisa com uma cor, eu preciso encher o espaço, eu preciso de muita cor. É como se eu mergulhasse tudo nessa cor. E então, no caso do espetáculo *Sem palavras* (Figura 2), essa cor rosa veio trazida por elementos da cena, que eram o cabelo de uma das performers e o seu sapato, da mesma cor do cabelo. Quando essa cor entrou no espaço, eu pensei: Opa! essa cor me interessa! O rosa tem uma artificialidade que me interessou porque, para mim, ele é meio estranho. O rosa me causa uma



sensação de não natural, de provocado, de artificial, de civilizatório, de moderno, de alguma maneira, de luz de neon. Eu olhei e falei: Eu quero esse rosa *pink!*

Aconteceu que na minha pesquisa para encontrar o ângulo desse rosa, na combinação com a cena, com os corpos, com o espaço e com a convivência com outros tons e fontes luminosas, eu criei sombras verdes. O que acontece é que quando eu tiro o rosa após ter provocado a sensação visual com essa cor, você vai ter uma tendência a completar esse rosa. Você vai completar esse rosa com sua cor complementar, que é esse verde cítrico, esse verde amargo, esse verde esquisito, ainda mais esquisito que o rosa. Então essa provocação da sensação, às vezes não está na cor que você vê.

Figura 3. Espetáculo *Sem Palavras*, cena com uso de cor-luz rosa Cia. Brasileira, foto de Nana Moraes



Fonte: Miranda 2021



Por muito tempo, talvez, tenhamos pensado que a imagem é o que se mostra, desconsiderando o complemento de quem está vendo. Todo o histórico de experiências de quem observa uma imagem vai construir, desde os seus elementos mecânicos, da percepção captada pelos olhos, à sensação gerada. Todas essas experiências são biológicas e fisiológicas, mas também são culturais. Mas acho que, às vezes, nos esquecemos dessa complementação da subjetividade de quem vê uma imagem. Então, mesmo que eu queira provocar determinadas coisas e que haja estudos científicos que me ajudem a prever alguns efeitos que eu desejo provocar, eu desconfio um pouco de que esses parâmetros sejam suficientes para criar uma obra de arte. Eu acho que nós podemos estudá-las depois de feitas, mas no momento da realização, mesmo que eu tenha referências de pesquisas sobre aquilo, não vão ser esses elementos que vão fazer dançar para produzir alguma coisa.

[...]

Eu vou compartilhar um trabalho, especificamente, para falar um pouquinho sobre temperatura de cor, que é o *Projeto Brasil*. O nome do projeto acabou virando o nome da peça. Eu trabalhei com lâmpada PAR 64 e usei gelatina para esfriar. Mas esfriar em que sentido?! Aqui era uma cena de violência, eles estão se agredindo, não é uma cena amigável (Figura 3). Já existe uma violência na roupa dela, de alguma maneira, esse salto alto, esse vestido, já possuem ali alguns códigos de violência, de civilização, da forma de vestir, da forma de colocar um homem e uma mulher, esses enquadramentos, essas dualidades.



Figura 4. Espetáculo *Projeto Brasil*, cena de violência iluminada com refletores incandescentes equipados com filtro corretivo de temperatura, Cia. Brasileira



Fonte: Imagem de Marcelo Almeida. Arquivo pessoal de Nadja Naira



Com isso, compreendendo esses elementos violentos, com a luz eu quero evitar a candura, o romantismo, o excesso de beleza. Temos tendência a ver de forma romantizada uma cena iluminada com uma contraluz, num ângulo ali de 45º que gera uma sombra delicada, provoca essa coisa cândida que a gente tem conceitualmente, historicamente, culturalmente criada na nossa cabeça. Muito pelos quadros que vimos, pelos filmes a que assistimos. Temos a sensação de que uma coisa próxima da luz de velas é mais romântica. Então, nessa cena, eu queria evitar essa sensação e, para isso, tento tecnicamente encontrar um ângulo de luz, uma incidência e uma temperatura que elimine essa possibilidade de eu ver nessa cena candura, delicadeza, romantismo. Então vamos para uma cena bruta, eu quero mostrar essa violência, é essa sensação que eu procuro. Aí sim, eu estou procurando uma sensação, eu quero evitar uma sensação então eu procuro outra. Para isso eu vou esfriar, eu vou buscar um ângulo que provoca uma sombra que é dramática, que é essa sombra a pino. Então eu estou trabalhando zenital, 90º e com muita intensidade. Essa luz é violenta, uma luz agressiva mesmo. Veja essa outra cena da mesma peça:

Figura 5. Espetáculo *Projeto Brasil*, cena com temperatura de luz quente Cia. Brasileira, foto de Marcelo Almeida



Fonte: Imagem de Marcelo Almeida. Arquivo pessoal de Nadja Naira



Aqui temos o mesmo elenco, mas eles estão em uma outra situação, que é uma situação em que esses dois corpos, que estavam no exemplo anterior absolutamente violentos, civilizados e dualizados, deixam de ser duais e viram o mesmo, porque eles não têm mais sexo, eles não têm mais roupa que defina isso ou aquilo, eles não têm mais expressão no rosto. Agora são dois corpos muito semelhantes. Se eu não tivesse outros elementos já estabelecidos eu não conseguiria dizer se é um homem ou uma mulher, nem suas idades. O que eu procuro provocar com a luz aqui é um sentimento de gentileza, eu quero que você olhe com gentileza e com generosidade essa imagem, eu quero que você veja os detalhes de outro ângulo. Então, apesar de se tratar dos mesmos equipamentos posicionados no mesmo ângulo e equipados com as mesmas gelatinas da cena anterior, essa luz é suave, ela é pouco intensa. Só há duas diferenças: a intensidade e a quantidade de luz. É claro que a cena anterior é mais aberta, eu tenho mais equipamentos ligados, então eu tenho uma *dureza*<sup>7</sup> muito maior. Nessa cena dos corpos eu só tenho dois refletores ligados, provavelmente com 20% de intensidade. A lâmpada incandescente me ajuda muito porque ela vai puxando para o vermelho, ela vai puxando para o âmbar e derruba, aliás, a minha capacidade do filtro, de filtrar e esfriar a luz.

Eu trago aqui o que eu não queria na primeira cena. Trago delicadeza, candura, romantismo de alguma maneira, mas mais do que isso, eu convoco você a ser generoso com essa imagem e ver nessa imagem aquilo que culturalmente está construído dentro de você, nas suas sensações.

Eu acho que, de alguma maneira, tenho trabalhado não pela valorização da cor, mas pelo pensamento sobre ela. Quando eu tiro a cor ou quando escolho trabalhar com uma só cor, eu percebo estar provocando um pouco estas perguntas: Para que serve a cor? Como a usamos? Quando se pensa em luz, as primeiras coisas que pensamos são a visualidade ou a não visualidade de alguma coisa? Vou ver ou não vou ver? Qual é o primeiro uso da cor? É estabelecer um clima? Evidenciar a sensação de noite e dia? É criar um contraste? O que que é essa primeira luz da cor? A cor pode ser um instrumento no nosso trabalho e nós vamos aceitando esse e outros instrumentos com muita facilidade. Por exemplo, a ideia de haver um único lugar específico para pendurar o refletor ou que tenha que ser sempre um refletor, que a luz não possa vir de outro lugar que não seja um refletor. A meu ver, vamos criando acomodações a respeito de

---

<sup>7</sup> Na área de iluminação, chama-se de dura a radiação luminosa que se caracteriza por ter mais densidade, sendo percebida como pouco difusa



ferramentas para o nosso trabalho que nos auxiliam, que me aprisionam no meu processo criativo. E a minha pergunta está sempre em: como é que eu me desassossego disso para criar alguma coisa? Eu posso usar um *moving light*, eu posso fazer um refletor mover, eu posso colocar uma cor no refletor porque ele me dá essa opção, mas eu não sou obrigada a usar. Aí entra o nosso trabalho como investigadores desses processos. O que que estamos investigando? Que perguntas estamos fazendo? Se alguém me falar sobre a criação de luz para um espetáculo de dança, eu imediatamente vou pensar em utilizar torres, por exemplo. Você pode não pensar no motivo de utilizar esses equipamentos, mas existe um histórico de referências que mostra que para iluminar o bailarino tridimensionalmente eu preciso ter profundidade e, se eu uso luz lateral em torres, eu solto esse corpo no espaço, eu tiro o fundo. Mas eu tenho que pensar, realmente, se isso é uma opção ou uma obrigação. Alguém já fez esse trajeto, claro, eu não preciso começar do zero, então quanto mais informação eu tiver, melhor, mas na hora da minha criação eu não posso me prender por isto ou por aquilo.

Temos que desmontar, pesquisar e procurar o que precisamos naquele momento. Não quer dizer que eu não vá usar azul ou âmbar. Eu adoro azul e âmbar, juntos inclusive. Mas eu também falei um pouquinho sobre os processos emocionais pelos quais eu passei, porque a luz, para mim, é uma coisa quase impalpável tecnicamente. É difícil descrever com palavras algo que eu faço sem elas. É bem difícil, é opressor. As palavras me oprimem nessa hora. Para você ver como é difícil, nosso trabalho é tão efêmero que é até difícil registrar. Em fotografia, imagem, foto, em papel... é muito sensível a qualidade do material com que lidamos. Esse material também se move muito, as peças se modificam, nós nos modificamos. É claro que a luz que eu criei não é mais a luz que ela é hoje, ela se modificou. Mas da transmissão da sensação de uma pessoa para outra já muda tudo. Quando eu estou dentro ou fora da luz, também é diferente. O fato de estar operando ou não também causa sensações diferentes. Tem muito iluminador, iluminadora, amigos meus que falam que só se sentem na execução de suas profissões quando estão com a mão na mesa, quando estão operando. Eu gosto de afinar a luz, gosto de registrar, gosto de passar a operação. São lugares diferentes do momento de conceber. Eu gosto de experimentar, pegar o refletor e ficar andando com o refletor na vara para cá, para lá, pegar o refletor, pegar uma lanterna e ficar tentando.





## REFERÊNCIAS

- BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria das cores de Goethe. São Paulo: Senac, 2006.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2017. E-book/Edição do Kindle.
- FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- GOETHE, J. W. **Contribuições para a óptica (1ª parte)** & O experimento como mediador entre objeto e sujeito. São Paulo: Antroposófica, 2011.
- HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MALIÉVITCH, K. **Forma, cor e sensação**. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Kinoruss, 2021.
- MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.
- MIRANDA, Helder Moraes. **Resenhando**: portal de cultura e entretenimento. Portal de Cultura e entretenimento. Disponível em: <https://www.resenhando.com/2021/11/critica-sem-palavras-espetaculo-mostra.html>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- NEWTON, I. **Óptica**. Trad. André K. T. Assis. São Paulo: Edusp, 2002.
- PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1982.
- RESENDE, L. P. **A cor em cena**: um estudo sobre a sensorialidade nos processos de criação em iluminação. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes da Cena, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022.
- RESENDE, L. P.; NOSELLA, B. L. D. **Não somos nós, a luz em cena**: uma cartografia da pesquisa em iluminação cênica na pós-graduação no Brasil. Ponta Grossa: Atena, 2022. 70 p.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Recebido em: 30/03/2024

Aprovado em: 26/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
Centro de Artes Design e Moda – CEART  
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas  
[aluzemcena.ceart@udesc.br](mailto:aluzemcena.ceart@udesc.br)