



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNCIAS (UFG)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA/EMAC/UFG

JOSÉ DE OLIVEIRA JÚNIOR

A Luz Ativa de Adolphe Appia:

Entre aproximações da teoria e prática, uma análise de dois projetos de
iluminação cênica com o olhar da matriz appiana

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

JOSÉ DE OLIVEIRA JÚNIOR

3. Título do trabalho

A Luz Ativa de Adolphe Appia: Entre aproximações da teoria e prática, uma análise de dois projetos de iluminação cênica com o olhar da matriz appiana

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 02/12/2025, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José De Oliveira Júnior, Discente**, em 03/12/2025, às 08:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5825394** e o código CRC **8B61228F**.

JOSÉ DE OLIVEIRA JÚNIOR

A luz Ativa de Adolphe Appia: Entre aproximações da teoria e prática, uma análise de dois projetos de iluminação cênica com o olhar da matriz appiana

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena. Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte. Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira.

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Júnior, José de Oliveira

A Luz Ativa de Adolphe Appia: [manuscrito] : Entre aproximações da
teoria e prática, uma análise de dois projetos de iluminação cênica
com o olhar da matriz appiana / José de Oliveira Júnior. - 2025.
CLXX, 170 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira; co-orientador
Dr. Alexandre Silva Nunes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em
Artes da Cena, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras.

1. Iluminação Cênica. 2. Adolphe Appia. 3. Luz Ativa, . 4. Obra de
viva. 5. Njilas, Cartas de Frida. I. Ferreira, Alexandre Donizete, orient.
II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **50** da sessão de Defesa de Dissertação de **José de Oliveira Júnior**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos vinte e nove dias de setembro de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas, na sala 216 da Emac e em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "A Luz Ativa de Adolphe Appia: Entre aproximações da teoria e prática, uma análise de dois projetos de iluminação cênica com o olhar da matriz appiana", da autoria de **José de Oliveira Júnior**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Alexandres Silva Nunes [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Rafaela Blanch Pires [PPGAC EMAC-UFG]** e **Berilo Luigi Deiró Nosella [UFSJ]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Silva Nunes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos vinte e nove dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 15/11/2025, às 14:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2025, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José De Oliveira Júnior, Discente**, em 03/12/2025, às 05:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Coordenador de Pós-Graduação**, em 03/12/2025, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5789108** e o código CRC **76328BC9**.

RESUMO

Trata-se de um trabalho sobre a Luz Ativa de Adolphe Appia e ponderações sobre suas ressonâncias na iluminação contemporânea. O objeto da discussão está centrado no que nós denominamos de conceito de Luz Ativa, elaborado por Adolphe Appia, assim como suas práticas e implicações na criação de projetos de iluminação cênica. A pesquisa se complementa com a análise de dois projetos autorais — um espetáculo teatral e outro de dança contemporânea — com o intuito de compreender como as proposições de Appia podem reverberar em práticas de criação atuais. O estudo se justifica pela escassez de investigações específicas sobre a aplicação desse conceito na contemporaneidade e busca responder: como a Luz Ativa se encontra referenciada nas criações desses dois projetos analisados pela pesquisa? Ao investigar e interpretar os escritos de Adolphe Appia, buscamos examinar como seus princípios conceituais sobre a iluminação cênica podem, ou não, encontrar eco nas escolhas compositivas e operacionais da luz na cena atual, estabelecendo aproximações entre sua proposta e os procedimentos adotados nesses dois projetos elaborados por nós. Para isso, utilizamos como referencial teórico as obras de Adolphe Appia, especialmente *Música e Encenação* (2010 - 2022) e *A Obra de Arte Viva* (1959 - 2022). Adotamos como metodologia a análise matricial desenvolvida por Rubens Brito e Jacó Guinsburg (2006), articulando-a às reflexões de autores como Jean Jacques Roubine (1998, 2003), Marvin Carlson (1997), Cibele Forjaz (2008, 2013), Eduardo Tudela (2018), Charles Baudelaire (1996, 2013) e Giorgio Agamben (2009). Esperamos, com essa pesquisa, contribuir para uma compreensão do que nós acreditamos que seja o conceito-método da Luz Ativa, demonstrando sua relevância para as práticas da iluminação cênica.

Palavras-chave: Iluminação Cênica; Adolphe Appia; Luz Ativa; Obra de Arte Viva; Njilas, Cartas de Frida.

ABSTRACT

This dissertation explores Adolphe Appia's concept of Active Light and its resonances in contemporary stage lighting. The discussion centers on Appia's formulation of Active Light, its practical applications, and its implications for the creation of lighting design projects. The research focuses on the analysis of two original lighting designs — one for a theater play and the other for a contemporary dance performance — with the aim of understanding how Appia's propositions might reverberate in current creative practices. The study is justified by the scarcity of specific investigations into the application of this concept in contemporary settings and seeks to answer the following question: how is Active Light referenced in the creations of the two projects analyzed in this research? By investigating and interpreting Adolphe Appia's writings, we aim to examine how his conceptual principles on stage lighting may, or may not, find echoes in the compositional and operational choices of lighting in today's performance scene, establishing connections between his proposals and the procedures adopted in the researcher's two projects. To this end, the study draws on theoretical references from the works of Adolphe Appia, particularly *Music and the Art of the Theatre* (2010 - 2022) and *The Living Work of Art* (1959 -2022). The research adopts the matrix analysis methodology developed by Rubens Brito and Jacó Guinsburg (2006), articulating it with reflections from authors such as Jean-Jacques Roubine (1998, 2003), Marvin Carlson (1997), Cibele Forjaz (2008, 2013), Eduardo Tudela (2018), Charles Baudelaire (1996, 2013), and Giorgio Agamben (2009). With this study, we hope to contribute to a deeper understanding of the concept-method of Active Light, demonstrating its relevance to contemporary stage lighting practices.

Keywords: Stage Lighting; Adolphe Appia; Active Light; *The Living Work of Art*; Njilas, Frida's Letters.

Agradecimentos

Primeira e carinhosamente quero agradecer a Mariana Castelo Branco Rabelo, minha companheira de vida. Agradeço profundamente pelo amor constante, pela paciência inabalável e pelo apoio generoso ao longo de todo este percurso. Sua presença foi farol em meio às incertezas e seu carinho atencioso, uma força que sustentou meus dias mais difíceis nessa tortuosa jornada. Nada do que aqui se construiu teria sido possível sem a delicadeza da sua força. Para você meu carinho e amor hoje e sempre.

Quero agradecer também ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Alexandre Donizete Ferreira, aos queridos professores; Prof. Dr. Alexandre Nunes e Prof. O Dr. Berilo Nosella, que fizeram parte da nossa defesa, pelo carinho, e contribuições gentis. A todos, agradeço pela escuta atenta, pelas provocações instigantes e pela confiança em nossa pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação por cada aula, leitura e diálogo que me impulsionam a refletir com mais rigor.

Aos colegas e amigos que estiveram ao meu lado minha gratidão sincera. Esta dissertação se fez com muitas vozes, encontros e generosidades que levarei comigo.

Lista das Imagens – Por ordem de entrada.

- 01 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 02 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 03 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 04 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 05 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 06 – Experimento sobre a Luz Ativa – Capture 2024 – versão Student;
- 07 – Arte do cartas espetáculo Njilas – Acervo LaborSatori Teatro;
- 08 – Projeto de iluminação Njilas – Júnior Oliveira;
- 09 – Espetáculo Njilas – Crédito da foto: Layza Vasconcelos;
- 10 – Espetáculo Njilas – Crédito da Foto: Layza Vasconcelos;
- 11 – Espetáculo Njilas – Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 12 – Espetáculo Njilas – créditos da foto: João Paulo Cardoso;
- 13 – Espetáculo Njilas – Acervo pessoal;
- 14 – Espetáculo Njilas – Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 15 – Espetáculo Njilas - Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 15 – Espetáculo Njilas - Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 17 – Espetáculo Njilas - Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 18 – Espetáculo Njilas - Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 19 – Espetáculo Njilas - Créditos da foto: Layza Vasconcelos;
- 22 – Projeto de Iluminação Cartas de Frida - Acervo pessoal.
- 23 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 24 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 25 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 26 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 27 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 28 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 29 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 30 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 31 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos
- 32 – Espetáculo Cartas de Frida – Créditos da foto: Luciana Barcelos

Sumário

Introdução	14
1. A Luz Ativa: entre o conceito, o método e a materialidade – o desafio metodológico para compreensão da Luz Ativa	23
1.1. A definição do conceito – A obra de arte viva	29
1.2. A Luz Ativa de Adolphe Appia	36
2. Aspectos históricos a ambiência e o pensamento appiano	40
2.1. A inserção do sujeito – pontuações biográficas	42
2.1.1. Appia e Richard Wagner	43
2.1.2. Appia e Chamberlain	46
2.1.3. Appia, Jaques-Dalcroze e a Rítmica	49
2.2. A iluminação elétrica no teatro e implicações	52
2.3 Adolphe Appia e os Simbolista – Aproximações e afastamentos	60
3. Apontamentos sobre as matrizes técnica e estética	66
4. A Luz Ativa na Análise Matricial	77
4.1. Matriz dos aspectos técnicos e seus elementos	81
4.1.1. Fontes de luz	82
4.1.2. Direção da luz	83
4.1.3. Movimento da luz	85
4.1.4. Intensidade e qualidade da luz	86
4.2. Matriz dos aspectos estéticos e seus elementos	88
4.2.1 Espacial	89
4.2.2. Temporal-rítmico	91
4.2.3. Dramático	95
4.2.4. Simbólico	97
4.3. As Relações das Matrizes Técnica e Estética da Luz Ativa na Composição de Sentidos	100

5. Experimentações - Ensaios para uma materialidade cênica	104
5.1 Escultura do espaço	106
5.2 Atmosfera e ênfase dramática	108
5.3 Interação luz e cenário	109
5.4 Relação Artista e Espaço	111
6. Entra a luz e a cena em Njilas e Cartas de Frida: uma análise de dois projetos autorais.	113
6.1 Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores.	114
6.1.1 Análise do projeto de iluminação – Njilas: Dance e Esqueça suas Dores	116
6.1.2 Análise das imagens do espetáculo – Njilas: Dance e Esqueça suas Dores	121
6.1.3 Imagens do Espetáculo Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores.	135
6.2 Cartas de Frida	138
6.2.1 Análise do projeto de iluminação – Cartas de Frida	141
6.2.2 Análise das imagens do espetáculo – Cartas de Frida	154
6.2.3 Imagens do espetáculo Cartas de Frida	154
6.3 Considerações finais sobre as análises	158
Considerações Finais: A Luz Ativa entre Passado e Presente	162
Referências	167

INTRODUÇÃO

Intitulada **A luz Ativa de Adolphe Appia**: Entre aproximações da teoria e prática, uma análise de dois projetos de iluminação cênica com o olhar da matriz Appiana, a pesquisa foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, na linha de pesquisa Estéticas e Poéticas das Artes da Cena. Com foco na iluminação cênica, nosso objeto é o conceito-método¹ da Luz Ativa de Adolphe Appia, seus processos e operacionalidade, com discussões sobre a iluminação e análise de dois projetos de iluminação do autor da pesquisa, no sentido de compreender se há influências do conceito-método de Appia na composição desses projetos. O estudo busca, portanto, não apenas interpretar o conceito-método da Luz Ativa com base nos escritos de Appia, mas também observar como esse conceito-método dialoga com as práticas atuais da iluminação, especificamente a partir da análise desses dois projetos de iluminação, realizado a partir da observação de fotografias e plantas da iluminação elaboradas.

A escolha por investigar as contribuições de Adolphe Appia para a visualidade cênica, com foco especial na iluminação na *Luz Ativa*, surgiu diretamente da minha formação profissional e do desejo de explorar mais profundamente as questões históricas e teóricas relacionadas à iluminação no teatro. Esse interesse foi impulsionado não apenas pela minha trajetória de três décadas como iluminador, mas também pela necessidade de compreender as transformações técnicas e estéticas que a iluminação cênica sofreu a partir do final do século XIX.

Minha experiência como iluminador abrange projetos diversificados, desde espetáculos de teatro, dança e circo, assim como trabalhos no campo da música e do audiovisual. Essa vivência me proporcionou uma visão ampla sobre como a luz pode atuar de diferentes maneiras em variadas formas de expressão

¹ Nossa pesquisa entende a Luz Ativa como conceito e método. Como conceito, a luz é considerada um agente ativo que organiza o espaço cênico, o ritmo e a percepção do espectador; como método, orienta a análise e a elaboração de projetos de iluminação, articulando os princípios teóricos de Appia às escolhas compositivas e operacionais contemporâneas. Destaca-se que esta interpretação não reflete necessariamente o entendimento de Appia, mas constitui uma proposição do pesquisador para melhor compreensão e estudo do nosso objeto.

artística. O estudo e a pesquisa da iluminação cênica se tornaram, assim, fundamentais para aprofundar minha compreensão sobre o caminho que venho trilhando.

Meu primeiro contato formal com as ideias de Adolphe Appia se deu durante minha graduação em Direção de Arte, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, quando desenvolvi o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia**, concluído no ano de 2015. Esse trabalho foi um marco na minha carreira profissional e acadêmica, pois me permitiu uma imersão nas teorias de Appia que até então eram desconhecidas para mim. Assim, o encontro com as ideias desse artista transformou profundamente minha visão sobre o papel da iluminação na cena teatral, sendo minha formação profissional até aquele momento majoritariamente prática.

Appia foi um pioneiro ao defender a ideia de que a iluminação não deveria ser tratada como um mero acessório técnico, mas como um componente artístico essencial da encenação. Ele redefiniu a função da iluminação no teatro, elevando-a ao status de elemento estético capaz de moldar a percepção do espectador e a dramaturgia do espetáculo. Appia desafiou as convenções de sua época ao criticar a iluminação funcional e pouco expressiva comum nos teatros do século XIX. Para ele, a luz deveria ser dinâmica e interagir com os elementos da cena – espaço, ator e música – de forma harmoniosa.

Ao estudar suas teorias, pude entender as transformações históricas e estéticas provocadas pela introdução da lâmpada elétrica, e refletir sobre como essas mudanças impactaram os encenadores e pensadores da época. Acredito que essa compreensão nos permite, enquanto profissionais da iluminação, aprimorar nossa prática de duas maneiras principais: primeiro, conhecendo as bases estéticas e técnicas que fundamentaram os primeiros experimentos com a iluminação elétrica dentro das artes da cena; segundo, refletindo sobre como essas experimentações podem ser aplicadas de forma criativa em nossos trabalhos atuais, buscando sempre expandir os limites do que consideramos possíveis na iluminação cênica.

Nesse contexto, nosso trabalho se propõe a investigar e analisar, por meio de registros visuais como: fotografias, roteiros e plantas técnicas, como o

conceito-método da Luz Ativa se materializa em dois projetos de iluminação de minha autoria. Com isso, realizamos também uma observação de minhas práticas de iluminação cênica, refletindo sobre os tangenciamentos e reinterpretações dos princípios propostos por Appia.

A reflexão sobre a contemporaneidade de Adolphe Appia nos leva a considerar as proposições de Charles Baudelaire, em *Sobre a Modernidade* (1996), e Giorgio Agamben, em *O que é o Contemporâneo?* (2009). Segundo Baudelaire (1996), ser moderno implica captar o transitório, o fugidio e o contingente, olhar o tempo do agora, e reconhecer sua importância em meio ao espírito da arte eterna, imutável. Nesse sentido, Appia é um teórico e artista que traduz o espírito de sua época ao incorporar os avanços tecnológicos e estéticos, como a iluminação elétrica, para redefinir a relação entre luz, espaço e corpo no teatro.

Giorgio Agamben (2009), por sua vez, conceitua o contemporâneo como aquele que é capaz de perceber o escuro do seu tempo como algo que lhe diz respeito, destacando a capacidade de romper com o presente para se alinhar ao seu tempo verdadeiro. A partir dessa perspectiva, Appia não apenas reagiu às limitações técnicas e estéticas de seu tempo, mas as ultrapassou ao propor a Luz Ativa a essas limitações.

Bem, essa é uma das questões que procuramos refletir: a Luz Ativa dialoga com o presente? Assim como, ao incorporar sua teoria e prática da iluminação em nossas abordagens criativas, nós iluminadores podemos continuar inovando a partir do que ele iniciou, e assim expandir nossas próprias possibilidades expressivas, criando experiências cênicas que são tanto visualmente impactantes quanto emocionalmente envolventes?

A Luz Ativa é um dos elementos da visualidade cênica de Adolphe Appia, em sua pesquisa e proposta para uma *Obra de Arte Viva* (1959). Ele experimentou esse elemento em suas colaborações com Émile Jaques-Dalcroze, especialmente na prática do ritmo e do movimento para a cena.

Diversas pesquisas abordam A *Obra de Arte Viva*, de Adolphe Appia, considerando seus aspectos gerais e historiográficos. Não afirmamos aqui que não existam estudos voltados a aspectos específicos de sua obra, mas nossa pesquisa delimita-se a um recorte particular: analisamos detalhadamente a Luz

Ativa dentro do pensamento appiano, identificando suas características essenciais e examinando-as em profundidade, sem pretender abarcar a totalidade da obra de Appia. Diante disso, e pensando em uma intersecção com a atualidade, outra questão a se refletir é: o que é a Luz Ativa e como ela se materializa nas encenações contemporâneas (ou não se materializa) nesses dois projetos nossos? Essas questões são centrais para a pesquisa, e buscamos avançar propondo as matrizes técnicas e estéticas para a compreensão da Luz Ativa. E acreditamos ser um dos resultados do trabalho de interesse para as Artes da Cena.

Embora o início da modernidade seja geralmente situado entre o final do século XV e o início do século XVI, marcado pelo Renascimento, pelo humanismo e pelos avanços científicos, o século XIX é marcado pelos desdobramentos iniciados naquele período, resultando em profundas transformações na vida urbana, na ciência, na arte e na tecnologia. A industrialização e a eletrificação das cidades modificaram a percepção do espaço e da luz, criando novas possibilidades para a criação artística.

Nesse contexto, Adolphe Appia destacou-se como pioneiro ao incorporar a energia elétrica na iluminação cênica de forma inovadora. Ele transformou a iluminação em um instrumento plástico e dramático, alinhando-se às transformações culturais e tecnológicas da modernidade em que ele estava inserido. Com isso nos perguntamos: seus princípios teóricos para iluminação cênica reverberam até os dias de hoje e permanecem atuais? E é esta pergunta que nos faz pensar como o contemporâneo se apresenta em momentos distintos conforme Giorgio Agamben (2009), e como as proposições críticas de Appia o inscrevem como moderno segundo Charles Baudelaire (1996).

Transitamos então entre discussões teóricas e técnicas. Assim, o trabalho é um esforço na tentativa de delimitar e analisar a Luz Ativa na obra de Appia, propondo-nos a investigar a questão de sua natureza — conceito, método ou ambos — e investigando também sua atualidade na prática cênica contemporânea, a partir da nossa prática cênica.

Ao examinarmos tanto os fundamentos teóricos da obra de Adolphe Appia quanto às práticas atuais, a pesquisa busca ir além da simples descrição,

promovendo uma interpretação e uma análise do impacto desse conceito na prática cênica atual a partir da análise reflexiva de duas obras de minha autoria.

Em específico, queremos investigar e revisar sua produção escrita, além dos estudos já publicados sobre ele; propor um experimento, em ambiente digital, da Luz Ativa, evidenciando as características identificadas pelo levantamento bibliográfico e leitura dos documentos disponíveis e com isso defender nossa hipótese.

Com isso, esperamos evidenciar relações de tangenciamento de valores estéticos entre a iluminação contemporânea e o que fora idealizado por Adolphe Appia. Como desdobramento, objetivamos ainda avançar em uma discussão sobre a relevância e ressonância dos elementos da Luz Ativa dentro das práticas da cena na atualidade.

Cadenciada pelos objetivos que impulsionam nossa pesquisa, a dissertação se estrutura em três partes, que se complementam. Assim, primeiro buscamos contextualizar a emergência do pensamento de Adolphe Appia a fim de compreender em que medida suas propostas reverberam na contemporaneidade.

É preciso explicitar os termos compreendidos como contemporaneidade, entretanto. Por ela entendemos, parafraseando o que nos diz Agamben (2009), que ser contemporâneo é ser capaz de perceber a escuridão do próprio tempo. Não no sentido de ignorância ou ausência de luz, mas como uma opacidade que ainda não foi totalmente compreendida. O contemporâneo não é aquele que se ajusta perfeitamente ao presente, mas aquele que mantém uma relação crítica com ele, que percebe seus limites e fissuras. Entendemos que, se a contemporaneidade, segundo Agamben, não é adesão cega ao presente, mas um olhar que compreende suas sombras, a Luz Ativa opera da mesma maneira: não se contenta em tornar visível, mas questiona o próprio ato de iluminar.

Em nossas análises, entendemos que Appia rompeu com convenções e dificuldades técnicas de sua época e buscou uma concepção de iluminação que não apenas acompanha, mas transforma o espaço cênico. E segundo nossa hipótese, esse deslocamento é o que permitiria que sua teoria permanecesse contemporânea. Nesse sentido ela não ficou restrita ao seu tempo, mas pôde ressurgir ou ser repensada posteriormente, em novas formas, sempre como um

contraponto à obviedade da luz cênica reduzida à mera função ilustrativa. Dessa maneira, para compreender a contemporaneidade da Luz Ativa é preciso reconhecê-la como um gesto que, assim como o pensamento de Agamben, não se fecha em um tempo específico, mas encontra sua força naquilo que permanece inacabado, naquilo que continua a iluminar – e a obscurecer – nossas práticas cênicas atuais.

Ainda sobre a estrutura da pesquisa, no primeiro momento então, propomos uma abordagem conceitual e metodológica para a compreensão da Luz Ativa, destacando os desafios inerentes à análise de um conceito que se manifesta na interseção entre técnica e estética. Para isso, partimos de uma revisão teórica dos escritos de Adolphe Appia, buscando delimitar a definição da Luz Ativa dentro de seu pensamento e suas implicações para a cena teatral. Ainda nesse capítulo, tratamos da relação entre Luz Ativa e o conceito appiano de *Obra de Arte Viva*, explorando a importância da luz na construção do que acreditamos ser uma dramaturgia visual integrada ao espaço e ao movimento.

No segundo momento, nos dedicamos a uma contextualização histórica e biográfica de Adolphe Appia, compreendendo sua trajetória dentro do panorama artístico e intelectual do final do século XIX e início do século XX. Analisamos as influências que moldaram seu pensamento, desde sua relação com Richard Wagner e o ideal da obra de arte total até sua colaboração com Émile Jaques-Dalcroze e a *Rítmica*. Para aprofundar essa compreensão, investigamos sua interação com Houston Stewart Chamberlain e os desdobramentos de suas concepções teóricas no campo estético. Além disso, discutimos a introdução da iluminação elétrica e suas implicações para a cena teatral, destacando como essa transformação tecnológica foi fundamental para a concretização das propostas appiana para as visualidades cênicas.

A terceira parte da estrutura do trabalho avança a partir dessas pontuações biográficas para a análise matricial, na qual propomos uma categorização da Luz Ativa em suas dimensões técnica e estética, que intitulamos matriz técnica e matriz estética, investigando aspectos como qualidades luminosas, modulação espacial e interação com o ator e a cenografia. Nesse processo, destacamos as relações de Appia com o movimento simbolista, especialmente no que tange à busca por uma expressividade que transcendesse

o realismo descritivo, conectando a iluminação a um elemento de construção poética e de imaterialidade cênica.

Finalizamos essa parte com a proposta de um experimento que busca visualizar as possibilidades da Luz Ativa de Appia, explorando suas potencialidades na prática, ainda que em ambiente digital. Para o experimento faremos uso de um aplicativo voltado para a elaboração de projetos de iluminação e cenografia.

Adiante, voltamo-nos para a contemporaneidade, buscando analisar a presença da Luz Ativa nos projetos mencionados anteriormente, retomando a discussão sobre os seus princípios ressoarem nessas obras, como apropriações, adaptações e os possíveis distanciamentos.

Quanto à metodologia, a presente pesquisa se pauta pela combinação de procedimentos teóricos, com foco no entendimento das transformações estéticas e técnicas da iluminação cênica ao longo do tempo. Assumimos uma estrutura metodológica qualitativa e descritiva, guiada por investigações bibliográficas e com a aplicação da análise matricial, conforme proposto por Brito e Guinsburg (2006), como método usado para entender o modelo técnico-estético do teórico-artista que estudamos.

O método da análise matricial, originalmente criado para investigar processos criativos em obras literárias, é transportado aqui para o campo das artes da cena, com o intuito de desvendar as matrizes criativas presentes na obra de Adolphe Appia. Em nossa pesquisa, queremos, com a análise matricial, identificar os elementos constitutivos do processo da criação artística no que tange aos fundamentos estéticos e técnicos que servem de base para a construção da luz appiana. Ao aplicar o método de análise matricial à pesquisa pretendemos ir além de uma simples descrição das teorias de Appia, nossa ideia é, por meio da análise matricial, revelar o modelo conceitual de sua proposta e seus desdobramentos na prática da iluminação cênica.

A nossa escolha pela análise matricial, conforme proposto nesta pesquisa, se deu pela capacidade desse método de abordar o ato da criação como um processo de construção, no qual diversos elementos se inter-relacionam para compor a experiência artística. Ao analisar a luz como um componente essencial da dramaturgia visual de Appia, acreditamos ser possível

entender, com esse método de análise, como ele elaborou em sua proposta a função da iluminação nas artes da cena, transformando-a de um simples recurso técnico iluminante em um elemento dramático, simbólico e expressivo com forte impacto na encenação.

A pesquisa é de caráter qualitativo, conforme delineado por Nascimento (2016), uma vez que se baseia na interpretação dos fenômenos observados, levando em consideração os significados atribuídos pelo pesquisador, bem como a realidade em que tais fenômenos estão inseridos. Essa investigação qualitativa também é descritiva, pois envolve uma análise cuidadosa das fontes documentais e dos projetos analisados, buscando capturar as particularidades dos sujeitos pesquisados e dos contextos em que suas práticas estão inseridas. Com a abordagem descrita, onde combinam diferentes elementos, queremos realizar uma análise detalhada, na tentativa de fugir de generalizações amplas e inapropriadas para o objeto específico a que nos propomos alcançar.

Nosso referencial teórico central são as obras escritas por Adolphe Appia, sendo duas obras do conjunto mais representativas - *A Música e a Encenação* (2010 - 2022) e *A Obra de Arte Viva* (1959 - 2022). Rubens Brito e Jacó Guinsburg (2006) é nossa base referencial para o método da análise matricial. Para os aspectos históricos nos fundamentamos principalmente em Jean Jacques Roubine (1998, 2003), Marvin Carlson (1997), Cibele Forjaz Simões (2008, 2013), e Eduardo Tudela (2018). Recorremos à Charles Baudelaire (1996) e Giorgio Agamben (2009) para nossas reflexões quanto às escolhas do olhar, ao pensarmos sobre as questões relacionadas à modernidade do artista e seus reflexos na contemporaneidade. No entanto, outros textos, livros e pesquisas acadêmicas foram consultados como material complementar e deram suporte ao nosso trabalho.

Ao interpretarmos os princípios de Appia sob essas lentes, torna-se evidente que sua obra não é apenas um marco histórico, mas um conjunto de propostas que tensionam o passado e o futuro, desafiando-nos a refletir sobre como as práticas da iluminação cênica podem transcender o imediato e se projetar em direções inovadoras.

Por fim, acreditamos que o trabalho, tal como se apresenta, contribui para reafirmar nossa prática enquanto artistas cênicos e visuais em constante

evolução, abrindo espaço para novas investigações e permitindo que o campo da iluminação cênica continue a evoluir estética, teórica e tecnicamente.

1 – A Luz Ativa, entre o conceito, o método e a materialidade – o desafio metodológico para compreensão da luz ativa

A luz ativa, como elaborada por Adolphe Appia, é interpretada por nós, como escolha objetiva, no recorte que abordamos em nosso estudo, como um conceito que fundamenta a maneira como ele desenvolveu o papel da iluminação no teatro, na reestruturação da visualidade cênica, do arranjo espacial e das relações estabelecida pelos elementos que formam a cena teatral – do trinômio ator – música – espaço. A Luz Ativa, integram um estudo mais abrangente que ele denominou de *A Obra de Arte Viva* (1959)². Nesse estudo de Appia, a luz é compreendida como um elemento essencial para a criação de profundidade, ritmo e para conectar organicamente os corpos dos atores com cenários tridimensionais e a música.

Embora a Luz Ativa considerada por nós como um conceito em sua abordagem estética³, também entendemos que ela pode ser aplicada como um método, ao se pensar na prática da iluminação para a cena, no exercício prático, já que envolve decisões e técnicas que transformam a iluminação em um elemento, em processo técnico/construtivo, que auxilia o encenador na construção da visualidade cênica, criando formas e ambiências sugestivas e emocionais. Dessa forma, a luz reconfigura o espaço, molda o ambiente e acompanha as nuances da ação dramática, indo para além da simples função de visibilidade e se estabelece do modo de feitura técnica para se transformar em um elemento estético que dá suporte a narrativa cênica.

² Do original: *L'Oeuvre d'art vivant* – Adolphe Appia - 1921,

³ Sobre a estética entendemos que isso se deve ao modo como Adolphe Appia compreende a luz, pelo fato de ela não ser apenas como um recurso técnico de visibilidade, mas um elemento expressivo capaz de participar ativamente da cena. Para Appia, a luz ultrapassa a função de simplesmente iluminar o ator ou o cenário — ela intervém na construção do espaço dramático. Essa concepção estética está profundamente ligada à crítica que Appia faz à cenografia pintada e bidimensional do teatro de sua época. Ele propõe, em seu lugar, uma cenografia tridimensional, composta por formas sólidas e escalonadas, que só ganham plena expressividade quando animadas pela luz. Portanto, dizer que a Luz Ativa é um conceito em sua abordagem estética significa reconhecer que sua função está integrada à linguagem artística da encenação. Ela não é uma operação externa à cena, mas parte constitutiva da dramaturgia da cena. Em Appia, a luz é pensada como um elemento autônomo de composição, que carrega valores formais e simbólicos — é a encarnação visual de uma música plástica, como o próprio autor defende em seu livro *A Obra de Viva*.

É com esse pensamento que estabeleceremos nossas análises das propostas de iluminação cênica de dois projetos meus, apresentados nos capítulos à frente, e nos quais investigamos a possibilidade de um eco da Luz Ativa na feitura contemporânea desses projetos de iluminação. Ou seja, são intentos que são pensados e feitos tendo em vista os lugares do existir na contemporaneidade.

A Luz Ativa, conforme concebida por Adolphe Appia diante de nossos estudos e aprofundamentos, transcende então o papel funcional no teatro para se afirmar como um elemento dramaturgic⁴. Dessa forma, Appia transforma a luz em um agente construtivo, capaz de reconfigurar o espaço cênico e intensificar as relações entre o artista da cena⁵, música e cenário, elementos que compõem a Obra de Arte Viva.

Acreditamos que na prática contemporânea, a aplicação dessa Luz Ativa pode se revelar não apenas como uma técnica de iluminação, mas como uma metodologia de criação artística, onde a luz molda formas, estabelece ambiências emocionais e interage diretamente com a dramaturgia, é isso o que queremos saber se ecoam nos projetos que iremos analisar. Ao analisar esse conceito, somos conduzidos a um terreno onde a luz não é apenas material de aspecto técnico, mas também dialético e estético.

A gênese da Luz Ativa está intimamente ligada à visão de Appia sobre a cena como uma entidade viva. Ele percebe que a luz, ao iluminar corpos e objetos, não apenas os revela, mas também os transforma. Contudo, o que torna

⁴ Elemento dramaturgic, aqui, designa aquilo que participa ativamente da construção da cena, organizando os sentidos a partir de sua ação material. A luz atua como agente dramaturgic ao compor espacialidade, ritmo e tensão junto aos demais elementos da encenação. Como afirma Appia, “a luz é o único elemento que pode fundir os movimentos dos atores, a plasticidade do espaço e a música num só ritmo visual” (APPIA, 2022, p. 37).

⁵ Nossa escolha pela substituição do termo ator por artista da cena reflete uma ampliação das práticas, funções e modos de presença no campo das Artes da Cena. Enquanto o conceito de ator está historicamente vinculado à tradição teatral ocidental – frequentemente associado à representação de personagens a partir de uma dramaturgia textual –, o termo artista da cena abarca práticas interdisciplinares e performativas que transcendem os limites da atuação tradicional. No âmbito da pesquisa e da formação em Artes da Cena, tal atualização se alinha à compreensão de que a cena contemporânea é atravessada por hibridismos entre teatro, dança, performance, artes visuais, música e tecnologias. O artista da cena é compreendido como um criador em trânsito entre funções (intérprete, autor, encenador, iluminador, performer, coreógrafo etc.), cuja atuação não se limita à execução de um papel, mas se estende à elaboração do pensamento cênico, à composição dramaturgic e à construção do discurso artístico. A noção de artista da cena desloca a centralidade da representação e do personagem para o corpo em estado de presença, ação e criação, integrando saberes corporais, técnicos e conceituais.

essa ideia realmente inovadora é a maneira como Appia integra a luz ao processo criativo teatral, propondo-a como uma matriz capaz de influenciar e ser influenciada pelos demais elementos da cena.

A análise entendemos como conceito-método de Luz Ativa nos conduz a compreensão de sua dualidade⁶. Ela é, simultaneamente, uma ideia estética e um método prático. Como conceito, a Luz Ativa apresenta a visão appiana de que a iluminação pode criar uma experiência cênica unificada, em que música, corpo e espaço dialogam harmoniosamente. No entanto, como método, ela exige decisões técnicas e criativas que transformam a luz em um procedimento ativo no processo da criação cênica.

Para alcançar nossos objetivos, recorreremos a uma intensa revisão bibliográfica, a fim de fornecer um arcabouço teórico robusto, capaz de sustentar nossas análises posteriores. É importante destacar ainda que, ao abordar a obra de Appia, levamos em consideração sua trajetória enquanto arquiteto, músico e teórico do teatro, bem como sua capacidade de integrar diferentes dimensões artísticas dentro de uma proposta estética coesa.

As obras de Adolphe Appia consideradas como fundamentais nessa revisão foram utilizadas por nós como referência para compreender a construção do conceito da Luz Ativa, dentro do seu projeto para uma reestruturação da visualidade cênica. No entanto, as obras *A Obra de Arte Viva* (1959 e 2022) e *Música e Encenação* (2010 e 2022), serão nossa base primeira e fundamental para nossas análises por entendermos que elas são os textos que melhor sintetizam o pensamento appiano. Contudo, outros escritos do autor também serão consultados.

Appia desloca o foco da luz como um elemento funcional e óbvio para um componente dinâmico. Ele propõe que a iluminação seja planejada e utilizada de forma a organizar o espaço tridimensionalmente. A luz pensada para destacar volumes e texturas, transformando o espaço em uma entidade orgânica, que dialoga diretamente com o movimento dos artistas da, criando ritmo visual e

⁶ Esta dualidade se dá de forma complementar, pois refere-se à sua natureza simultaneamente conceitual e operacional, a ideia estética e o método prático. Esteticamente, ela traduz uma visão integradora da cena, em que a luz participa da construção dramática ao lado dos demais elementos. Tecnicamente, manifesta-se como um método de composição espacial e temporal, em que o iluminador organiza a luz para estruturar e transformar a cena em consonância com o movimento e a música.

simbólico à cena. Assim como a música, a iluminação organiza o tempo, organiza o espaço e, por meio de suas intensidades e contrastes, estabelece uma dramaturgia própria - desse modo ela consegue estabelecer atmosferas emocionais para a cena.

Ou seja, a iluminação, com variações de cores, direções e intensidades, é capaz de evocar estados emocionais que ampliam a narrativa e a percepção do espectador, pois trata-se, também, de um componente sinestésico, que transita pela cena – corpo – espectador, atualizando memórias, provocando sensações, provocando e liberando sentimentos.

Para aprofundar nossa compreensão do conceito-método de Luz Ativa, recorreremos à análise matricial, conforme desenvolvida por Rubens Brito e J. Guinsburg (2006). A luz, analisada como matriz, não é uma simples ferramenta para iluminar, mas um elemento modificador e criador que articula e intensifica as relações entre os elementos cênicos.

Para exemplificar: considerando o corpo e a luz; a luz realça e/ou transforma a presença do artista em cena. Um feixe de luz lateral pode alongar as sombras do corpo, acentuando a dramaticidade do movimento, enquanto uma luz difusa, ou luz geral de palco (como é comumente chamada pelos iluminadores atualmente), pode dissolver os contornos do corpo, sugerindo transições ou estados oníricos e assim descrever uma qualidade que remete a um universo de fantasia, imaginação ou surrealidade, em atmosferas que evocam o mundo dos sonhos. Assim como a cenografia tridimensional, tão cara à Appia, ganha vida pela interação com a luz, que redefine seus volumes e atmosferas. Uma textura de madeira, por exemplo, pode adquirir qualidades diferentes dependendo da intensidade, coloração e/ou direção da luz.

Por outro lado, a música e a Luz no pensamento Appiano são indissociáveis, pois, segundo Appia, assim como a música organiza o tempo, a luz organiza o espaço, criando ritmos que complementam ou contrastam com os sons, potencializando a experiência sensorial do espectador.

Por meio da análise matricial, pretendemos observar se a Luz Ativa transcende sua função técnica para se tornar uma matriz que reorganiza e intensifica a experiência teatral, transformando o espaço cênico em uma narrativa visual integrada.

A luz, em contextos atuais, é frequentemente utilizada para narrar visualmente a cena. A iluminação é empregada para destacar momentos de tensão dramática, estabelecer transições narrativas e criar atmosferas que ampliam a carga emocional da cena. Do mesmo modo, é utilizada para transformar o espaço com projeções luminosas a criar sombras e contrastes, alterando as percepções espaciais, expandindo ou restringindo os limites da cena, e procurando estabelecer com a iluminação dinâmicas interativas para a cena. A luz contemporânea, especialmente com o uso de tecnologias digitais, se torna cada vez mais, no nosso entendimento, uma entidade viva capaz de responder em tempo real ao movimento do artista ou às variações da música.

Pesquisar o conceito-método de Luz Ativa é investigar um percurso que parte das concepções teóricas de Appia e se desdobra em práticas e metodologias criativas que podem ressoar até os dias de hoje. Quando optamos por considerar a luz como matriz, e não apenas como elemento cênico, acreditamos que Adolphe Appia é pioneiro em uma nova forma de pensar e manipular iluminação, em uma nova proposta de visualidade cênica, onde a iluminação não é acessória, mas um agente na criação de significados visuais, sensoriais e sinestésicos e isso corrobora para nossa afirmação da relevância teórica, histórica e criativa do pensamento appiano. Desse modo, a luz em Appia, em suas múltiplas funções – estética, técnica, dramaturgic – , é um campo de experimentação e inovação, capaz de transformar a cena em uma experiência integradora.

O objetivo da análise matricial é reconhecer que cada elemento de uma criação artística – seja texto, imagem, som ou movimento – possui um valor próprio, e adquire um sentido mais profundo e articulado quando analisado em conjunto com os outros elementos. O processo dessa análise nos demanda, portanto, a identificação de matrizes principais (ao nosso ver), como as relações espaço-tempo, os recursos técnicos, a presença do corpo em cena, e como esses elementos dialogam entre si para gerar uma experiência estética coesa.

Esse método de análise permite ao pesquisador desmembrar a obra em suas partes constituintes sem perder de vista o todo integrado, revelando as sinergias e tensões que emergem desse diálogo entre as matrizes. Assim, essa metodologia não apenas descreve os elementos, mas explora suas interações e

os modos pelos quais se reforçam, contradizem ou complementam, oferecendo uma leitura mais rica, complexa e plural da obra.

Segundo Brito e Guinsburg (2006, p. 20), esta análise “visa desvendar e analisar a matriz criativa do artista, e tem como objetivo o esclarecimento do seu processo de criação”. Ainda conforme Brito e Guinsburg (2006), A experiência e os resultados obtidos a partir análise feita do processo criativo de Luiz Alberto de Abreu, autor utilizado como base para aplicação deste método de análise do processo criativo em textos dramáticos, levantava a possibilidade de estarmos diante de uma nova proposta metodológica, e que esta, poderia ser utilizada em outras áreas das artes cênicas.

A pesquisa da criação artística contemporânea já é uma tendência manifesta. Nesse sentido, o Método Matricial pode dar sua contribuição para o esclarecimento dos principais procedimentos utilizados pelo artista cênico. O exame das matrizes criativas do dramaturgo, do encenador, do ator, do cenógrafo e do iluminador, coloca-se, desde já, como prioridade para elucidar a diversidade de alternativas da instituição da cena atual (Brito, Guinsburg, 2006, p 24).

E conforme Rubens Brito e J. Guinsburg, a análise oferece uma metodologia profunda e multifacetada para a compreensão de obras artísticas. Essa abordagem busca decompor uma peça em várias dimensões ou matrizes, permitindo uma investigação detalhada de seus elementos fundamentais.

O conceito da análise matricial é um método que visa desvendar e analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação. Matriz é um quadro formado pelos elementos de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um procedimento; chama-se de elemento/procedimento à interceptação de um elemento por um procedimento. As operações entre os elementos/procedimentos permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo (Brito e Guinsburg, 2006, p 20,21)

Ainda segundo Brito e Guinsburg (2006), assim como na construção de um edifício, onde pilares e colunas sustentam a estrutura deste, os vários elementos que compõem uma obra artística sustentam a sua estrutura. Ou seja, os elementos são as bases estruturais da obra criada, e, segundo os autores, têm caráter genérico e podem ser empregados em várias obras e apresentarem resultados distintos para cada uma delas. Os elementos que compõem a obra são operações procedimentais do artista criador,

“É a ação do artista no uso dos elementos eleitos; esta ação personaliza o ato criativo; conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro. As operações compreendem o estudo das combinações que o autor faz ao usar os elementos/procedimentos que escolhe para criar sua obra. As combinações podem se apresentar de várias maneiras (Brito e Guinsburg, 2006, p 21).

. Buscamos dentro do que foi escrito por Adolphe Appia, identificar os elementos definidores e distintivos do que seria a efetiva concretização da Luz Ativa. E acreditamos que ela não é apenas um legado teórico; é uma prática em evolução, um método que continua a influenciar a dramaturgia visual e a transformar o modo como percebemos e experienciamos o espaço cênico. Em sua essência, a Luz Ativa é uma luz que constrói, que narra, dialoga e emociona.

1.1 - A definição do Conceito - A Obra de Arte Viva

Conhecer de forma ampla a pesquisa de Adolphe Appia sobre as visualidades cênicas nos parece fundamental para a melhor compreensão sobre a Luz Ativa. Isso porque em suas propostas ele pretendeu uma renovação da cena teatral, pesquisa que ele chamou de A Obra de Arte Viva, (L'oeuvre D'art vivant). A expressão é também título de um de seus livros, lançado no ano de 1921.

Todavia, embora se trate de um livro, o termo supera o objeto, em se tratando do conjunto de todas as ideias desenvolvidas por ele em vida. Conforme nos diz Forjaz,

A Obra de Arte Viva é uma síntese das concepções de Appia sobre a arte dramática, seus elementos e relações. Ele parte do princípio de que a arte dramática empresta das outras os elementos que a compõem. A organização desses elementos, por sua vez, cabe à encenação. Portanto, para um pleno desenvolvimento da encenação é necessário entender a natureza desses elementos e relações (Forjaz, 2022, p. 11).

Ainda segundo Cibele Forjaz Simões (2022), em seu prefácio para a tradução de algumas das obras de Adolphe Appia por Jacó Guinsburg (2022), a pesquisa de Appia, ao longo de sua vida, sempre se concentrou em um tema central, as visualidades do arranjo espacial. No entanto, neste ponto específico, ele já tem clareza sobre seu objetivo e segue uma linha de raciocínio de uma

argúcia quase socrática, onde por meio de questionamentos contínuos, identificando contradições, buscando um pensamento reflexivo e crítico tenta compreender o todo e as partes, realizando uma análise crítica e estruturante do conceito da *Gesamtkunstwerk*⁷ de Richard Wagner, geralmente traduzido como Obra de Arte Total ou Obra de Arte Conjunta. Utilizando a estrutura desse conceito, ele o reconstrói sob sua própria perspectiva, onde, ao invés de subordinar todas as artes à música, como fazia Wagner, Appia via o artista, a cenografia e a iluminação como elementos fundamentais na criação cênica. Ele dizia que a cenografia e a iluminação tinham o poder de transformar o espaço teatral e de contribuir de maneira essencial para a criação do significado e da atmosfera da performance.

Em resumo, enquanto Wagner via a obra de arte total como uma fusão de várias artes subordinadas à música, Appia via essa fusão como uma interação harmoniosa entre a cenografia, a iluminação, o artista e a música, onde cada elemento tinha um papel igual na criação teatral. Assim, Adolphe Appia reformula os elementos da arte dramática como uma síntese harmoniosa das artes, adicionando questões de dúvida e contradição, na busca por características específicas que torna o teatro uma obra de arte autônoma, permitindo que a arte teatral se torne uma obra de arte integral, orgânica e viva.

Para Adolphe Appia (1959), o teatro deveria ser uma arte, onde todos os elementos - atuação, luz, música, cenário - estivessem integrados de maneira harmônica, com o fim de criar uma experiência única e coesa. Portanto, para esta integração era preciso resolver o problema colocado para a arte dramática, já na encenação wagneriana, que é realizar o encontro das artes do espaço com as artes do tempo, e para esta problemática ele encontra uma possível solução no trabalho do artista/ator.

Com uma mão o ator se apodera do texto, com a outra, ele tem, em um feixe, as artes do espaço, depois ele reúne, irreversivelmente, suas duas mãos e cria pelo movimento, a obra

⁷ O conceito é associado ao compositor Richard Wagner, que o utilizou para descrever sua visão de uma forma de arte que integrasse todas as outras formas artísticas em uma experiência unificada e coerente. O método busca a síntese de diferentes formas de arte para criar uma obra que seja mais poderosa e expressiva do que cada uma dessas artes poderia ser separadamente. Na prática, isso significa que a música, o drama, o cenário, a iluminação, o figurino, e até mesmo a arquitetura do espaço devem estar em harmonia e contribuir para um único objetivo artístico que ele denominou de *Gesamtkunstwerk* – Obra de Arte Total.

de arte integral. O corpo vivo é assim o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem diversos fatores, visto que está à frente dela. É do corpo plástico e vivo, que devemos partir para retornar a cada uma de nossas artes e determinar seu lugar na arte dramática. (Appia, 2023, p 68).

Essa iniciativa deveria ser a busca por uma coesão estética e narrativa. A união dos elementos cênicos poderia enriquecer a compreensão da história, proporcionando ao público uma experiência mais holística e imersiva. Essa abordagem visava não apenas entreter, mas também desafiar e inspirar o espectador a explorar novos níveis de interpretação e engajamento emocional.

Ao contrário de seu mestre Richard Wagner, que em sua pesquisa sobre a Obra de Arte Total acreditava que para a arte teatral os elementos deveriam ter uma relação subordinada à música; Appia acreditava numa colaboração dos elementos artísticos, assim como ele enfatizava a necessidade de uma visão compartilhada entre os colaboradores do teatro. Encenadores, artistas da cena, cenógrafos, músicos deveriam trabalhar desde o início do processo criativo para garantir que todos os elementos cênicos servissem a uma visão estética da cena teatral. Essa abordagem colaborativa era inovadora em uma época em que os diferentes aspectos do teatro eram frequentemente tratados de forma isolada.

A Obra de Arte Viva é um manifesto que propõe a superação de um realismo superficial em favor de uma experiência teatral mais profunda e unificada. O teatro do século XIX era dominado por um realismo que buscava replicar a realidade com precisão. Cenários pintados imitando locais específicos e atuações baseadas na verossimilhança eram comuns, essa abordagem para Appia muitas vezes resultava em produções que careciam de profundidade estética e emocional. Sendo um crítico entusiasmado dessa superficialidade, argumentava que o teatro deveria ir além da imitação da vida cotidiana, buscando uma representação mais simbólica e evocativa, um arranjo espacial onde o artista pudesse se relacionar de fato.

Constatemos de início que entre a tela pintada dos cenários e dos praticáveis e a forma plástica móvel do ator há uma contradição inconciliável. É evidente que o ser vivo jamais poderá ter uma boa relação com sombras, luzes e objetos pintados. Além disso, os cenários pintados no espaço obscuro da cena demandam uma luz que não pode harmonizar-se com a iluminação que exige o ator vivo. Por fim, isto resume em um único os dois primeiros pontos: quanto mais um cenário for fabricado de acordo com as regras utilizadas para um quadro,

menos efeito de uma obra de arte com a presença viva dos atores ele produzirá. Ou, ao contrário, quanto mais o ator domina a cena de modo plástico e vivo, menos se atribuirá existência autônoma do cenário. (Appia, 2022, p. 32).

Ele propôs que o teatro transcendesse o realismo cenográfico, ilusório, utilizado pela pintura, através da criação de uma linguagem estética própria, onde o cenário e os elementos visuais não apenas se complementassem, mas ampliassem o significado da narrativa. O teatro deveria utilizar de símbolos e abstrações para sugerir emoções e ideias que não poderiam ser transmitidas apenas por meio do diálogo e da ação direta.

Desse modo, criticava veementemente o arranjo espacial desse teatro realista e sua falsa ilusão cênica criada com telões pintados, objetos e adereços cênicos realistas. Assim, defendia a criação de cenários tridimensionais que permitissem uma interação dinâmica entre o artista e o espaço cênico. Em vez de utilizar fundos pintados para os cenários, ele propôs o uso de estruturas físicas que pudessem ser manipuladas e iluminadas para criar ambientes simbólicos. Esse espaço tridimensional não era apenas um fundo, mas uma parte integrante da performance, ajudando a moldar o significado da ação dramática.

O arranjo espacial cenográfico atual não pode fornecer ao ator uma disposição que se harmonize com a cena indicada pela pintura das telas; e, estando toda a construção de nossas cenas destinada a esse arranjo espacial, a cena do drama musical não tem, portanto, como se resolver; pois, para ela, de certa forma, é do solo pisado pelo ator que deve resultar a cena, e não o inverso. Tudo o que o ator não toca está, apesar de tudo, submetido às condições que seu entorno direto e efetivo lhe impõem e não tem expressão senão através dele. O arranjo espacial tornar-se-á assim realmente um arranjo espacial — tendo suas raízes na terra, no drama, e só se elevando enquanto suas raízes puderem suportá-lo — se a absoluta liberdade do poeta-músico não nos proibisse dar ao solo qualquer existência fixa. A expressão “sobre a cena” não é exata (Appia, 2010, p.166)

A proposta de Appia visava a utilização de formas abstratas no cenário para representar conceitos e emoções que transcendessem este sentido literal cênico proposto à época. Em vez de reproduzir a aparência exata de uma floresta ou de uma cidade, por exemplo, sugere o uso de elementos estilizados que evocam a essência do ambiente e estimulam a imaginação do público. Essa abstração visava criar um espaço cênico que ressoasse emocionalmente com o

público, permitindo uma interpretação mais rica e pessoal de cada indivíduo. Ao buscar este afastamento dessa cena teatral realista, Appia pretendia criar uma experiência sensorial que envolvesse completamente o público. Ao integrar os elementos cênicos de maneira harmoniosa, a cena poderia transcender suas limitações físicas e alcançar uma dimensão mais consubstanciada da expressão artística, podendo impactar profundamente o espectador.

A nova concepção representativa se mostra absolutamente poderosa; pois essa dificuldade simplesmente não existe para ela. Ela não busca a ilusão que um objeto estranho tende a destruir, ela não busca o signo que tende a dar um sentido a todo objeto qualquer que seja. A nova concepção busca a expressão; e o fato de que essa expressão só pode ser obtida renunciando à iluminação e ao signo lhe dá uma liberdade absolutamente imensurável. O mecanismo cênico sempre terá, para o olho, apenas a expressão ou o sentido que a música lhe der (Appia, 2010, p 167-168)

A música para Appia era também um agente transformador, considerava a música um elemento essencial para a criação de uma experiência teatral completa. Inspirado por Richard Wagner, ele via a música como uma linguagem universal que poderia expressar o que as palavras não conseguiam, ela é capaz de comunicar emoções diretamente ao público, criando uma conexão imediata e poderosa.

Portanto, uma sinergia entre música e movimento deveria existir para que a cena fosse uma experiência viva. A música deveria guiar o ritmo da ação e influenciar a expressão dos artistas, criando uma unidade rítmica que envolvesse o público de maneira sensorial. “A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida. Também não falamos de música viva, mas sim de uma duração musical que contém o espaço” (Appia, 1959, p 32).

A música portanto não era um acessório, mas um elemento estruturante da performance cênica. Desse modo, deveria servir como um guia emocional e temporal, conduzindo o público através das complexidades da narrativa, ela poderia sugerir mudanças de tom ou atmosfera antes que elas fossem explicitamente apresentadas no palco, preparando emocionalmente o espectador e ampliando o impacto, a ressonância da performance.

A duração dos sons musicais se exterioriza, no espaço, em proporções visuais. Se a música só possui um som e uma duração para esse som, ela permanecerá cativa do tempo. São os agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se entre

si ao infinito e produzem assim o fenômeno do ritmo, ao qual não somente alcança o espaço, mas pode se unir indissolivelmente a ele pelo movimento. E o corpo é portador do movimento. (Appia, 2022, p 77).

Adolphe Appia ressalta a importância do artista como condutor, como elo na estrutura de construção da cena, o responsável pela junção das artes do tempo – música, com as artes do espaço – iluminação e cenografia. Ele tinha uma visão singular sobre o papel do artista na criação cênica, em sua perspectiva, ele não era apenas um intérprete de texto, mas parte central e vital da expressão teatral. “O corpo, vivo e móvel, do ator é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital” (Appia, 1959, p. 67).

Nesse ponto, é importante pensar sobre Appia e os simbolistas e um aspecto que os distanciavam. Para Appia, o ator era elemento central na cena, enquanto para os simbolistas o texto era mais determinante e o ator era subordinado ao texto. Sobre isso, Marcelo Adams disse que

O entusiasmo de Baudelaire por Wagner me faz compreender o que de simbolista pode ser encontrado em Appia. O suíço deu início à sua pesquisa teatral a partir do interesse pelos dramas musicais wagnerianos, que, como já foi dito, o deixavam insatisfeito no que se refere à maneira como eram levados à cena. O modo ilusionista com que eram encenadas as obras de Wagner opunha-se a vários preceitos estéticos do simbolismo, alguns dos quais eram defendidos por Appia, o que fez com que ele buscasse na simplificação de recursos cênicos uma maneira mais adequada de representar, por exemplo, a teatralogia O Anel das Nibelungos. Mas que fique claro: Appia podia defender algumas das ideias que a estética simbolista exaltava, porém nunca se colocou como adepto do movimento do simbolismo. Além disso, em outras tantas ideias punha-se em campo oposto aos simbolistas – por exemplo, discordava da desvalorização do ator, posição que vários autores ligados ao simbolismo deixavam explícita (Adams, 2020, p 49)

Para Appia (1959), o intérprete é o condutor da cena, seu corpo é como uma escultura viva que deveria ser harmoniosamente integrada ao espaço cênico, o movimento do artista da cena era tão importante quanto o texto falado. O corpo deveria ser capaz de expressar emoções e intenções de maneira visual, comunicando-se diretamente com o público através da postura, do gesto e do movimento. Ele deve estar ciente de seu corpo e de como se relacionar com o espaço ao seu redor. Sua presença física deve ser um elemento dinâmico, capaz

de transformar o palco em um ambiente vivo e pulsante. Essa abordagem exigia que o artista desenvolvesse uma consciência de sua postura e movimento, utilizando cada gesto para enriquecer a cena e a narrativa.

Ou seja, sendo o artista elemento central, deve estar em sintonia com a música, que Appia via como um guia emocional e rítmico. Conforme Adolphe Appia (1959), o ator deveria responder à música utilizando-a para informar seus movimentos e suas expressões, criando uma sinergia entre som e ação. Deste modo, este relacionamento com a música teria uma fonte de inspiração que poderia desbloquear novas possibilidades de expressão, ela seria como uma força unificadora, harmonizando o movimento do intérprete com o cenário e a iluminação, esse enfoque integrador permitiria que a performance ressoasse em um nível mais profundo. Para isso, ele deve cultivar uma consciência corporal aguçada e desenvolver habilidades que lhe permitisse expressar-se plenamente no espaço cênico. Essa preparação incluía o domínio da postura, do gesto, da expressão, considerados vitais para a criação de uma performance poderosa e convincente. Ainda segundo Appia (1959), o ator era muito mais do que um mero recitador de falas. Ele o via como elemento vital da obra de arte integral e viva, a expressividade física, sua interação com o arranjo espaço, com a luz, e sua conexão com a música eram essenciais na junção das artes do tempo com as do espaço, para a realização de uma experiência teatral unificada.

Outra questão que distinguia Adolphe Appia dos artistas simbolistas era a sua postura em relação ao uso de telões pintados, recurso amplamente empregado por esses últimos. Tais telões, embora não tivessem a pretensão de reproduzir o mundo real de forma fidedigna — ou seja, não fossem realistas —, ainda assim constituíam um elemento de discórdia frente à concepção de Appia. Para ele, o espaço cênico deveria assumir uma dimensão tridimensional e ser organizado de forma rítmica, de modo que os elementos cênicos, a luz e os atores se relacionassem organicamente. O telão pintado, ao reforçar uma superfície bidimensional e estática, limitava a dinâmica espacial e comprometia a percepção do palco como um ambiente vivo, em constante movimento e interação. Dessa forma, a crítica de Appia não se restringia à aparência visual do cenário, mas à sua incapacidade de engajar o espectador em uma

experiência espacial e temporalmente integrada, essencial à dramaturgia que ele defendia.

1.2 - A Luz Ativa de Adolphe Appia

Adolphe Appia dizia que a luz era um elemento essencial na construção da cena teatral, não apenas como um meio de visibilidade, mas como força expressiva capaz de transformar o espaço e influenciar a experiência do espectador. Sua concepção da Luz Ativa nasce da necessidade de romper com a bidimensionalidade dos cenários pintados e da iluminação fixa e uniforme predominante no teatro do século XIX. Para Appia, a iluminação deveria se integrar organicamente ao artista e ao espaço, criando volumes, modelando corpos e estabelecendo um diálogo dinâmico entre luz e sombra. Essa perspectiva ressignifica a função da luz na cena.

A partir do contato com suas reflexões, vemos que a luz não apenas revela o espaço, mas o molda, tornando-se um agente plástico fundamental na construção da atmosfera e da expressividade teatral. A iluminação, em sua visão, deve possuir mobilidade e intencionalidade, atuando como um elo entre os elementos da cena.

Seu entendimento sobre a luz como meio de expressão plástica e sua abordagem sobre a tridimensionalidade do espaço cênico evidenciam uma ruptura com as convenções de sua época e uma busca por um teatro onde todos os elementos contribuam para a experiência cênica.

A citação que trazemos adiante da Obra de Arte Viva é importante para termos mais evidentes as questões que incomodavam Adolphe Appia, quanto aos aspectos conceituais da visualidade e do arranjo espacial no teatro do final do século XIX. Nas palavras dele:

Veremos, em seguida, que a iluminação — fator principal da expressão sobre a cena — é, justamente, de uma flexibilidade que a pintura — representante do signo — não pode fornecer. E vimos que, assim, a natureza dos meios técnicos corresponde aos papéis que estes devem desempenhar na economia poético-musical (Appia, 2010, p 365).

A iluminação que Adolphe Appia buscava para a arte dramática era a que apresentasse uma força dinâmica e expressiva, que interagisse com o arranjo

espacial, perpassando pelos cenários, pelos corpos dos artistas, criando uma experiência teatral imersiva e emocionalmente rica, uma tríade harmônica – Artista/ator-música-espço. Assim, a iluminação seria o elo que conduziria e daria plasticidades à cena, com interação de luzes difusas e diretas, de sombra e luz. Com equipamentos bem definidos e estrategicamente posicionados, com manuseio operacional, fluido, roteirizado, e nesse conjunto ações teremos uma Luz Ativa. Desse modo, a iluminação era um elemento dramático expressivo muito potente, com papel importante na criação de atmosferas e significados.

Com uso cuidadoso de cores e intensidade, Adolphe Appia propôs que a iluminação poderia evocar uma ampla gama de atmosferas e estados emocionais. Uma cena de sonho, por exemplo, poderia ser iluminada com luz suave e difusa para criar uma sensação de irrealidade, enquanto uma cena de conflito poderia utilizar luzes duras e sombras profundas para intensificar a tensão. A Luz Ativa de Appia foi uma resposta direta às limitações das práticas e técnicas teatrais de sua época, com uma iluminação frequentemente estática e desinteressante.

Em *Música e Encenação (2009 - 2010) (Musique et Mise em Scène)*, ele nos apresenta como a iluminação pode alterar a percepção do espaço cenográfico, contribuindo para transformar o que ele chamava de arranjo espacial, tornando-o mais vivo e real.

Entre a realização plástica efetivamente e a pintura sobre telas verticais, não há meios termos para o arranjo espacial; os cenógrafos modernos são testemunhas disso pelos esforços que eles fazem para mascarar o vazio que esses dois procedimentos deixam entre eles. Mas a iluminação pode fornecer um artifício intermediário dos mais importantes, do qual eu devo aqui fazer menção, pois ele faz parte integrante do novo arranjo espacial. A luz precisa de um objeto para sustentar sua expressão; ela deve esclarecer alguma coisa e encontrar obstáculos. Esses objetos não podem ser fictícios já que a luz real não tem existência fictícia. Ao iluminar telas pintadas, são apenas telas que ela atinge, e não os objetos que estão figurados pela pintura. Ora, a forma expressiva do espetáculo subordina a existência convencional das telas à presença real do ator. (Appia, 2009, p.173).

A luz deveria ser uma força dinâmica, que mudasse de intensidade, cor e direção ao longo da performance para acompanhar a narrativa emocional do espetáculo. Essa visão crítica à iluminação estática e uniforme de sua época o

levou a propor uma luz que moldasse, transformasse e ressignificasse o espaço e os corpos, destacando volumes e criando profundidade.

A luz está para o espaço como os sons estão para o tempo; a expressão perfeita da vida. Por isto não falamos de música viva, mas apenas de uma duração musical que comporta o espaço. A cor, em compensação, é um derivado da luz. Ela é dependente desta e, do ponto de vista cênico, dependente de dois modos distintos: ou a luz se apodera dela do modo de existência da luz; ou a luz se limita a aclarar uma superfície colorida, a cor permanece então ligada ao objeto e só recebe a vida por esse objeto e pelas variações da luz, toma sua parte no movimento; ela está, pois, em relação íntima direta com o corpo (Appia, 2022, p 82).

A escultura do espaço cenográfico através da luz era uma das inovações mais marcantes de Appia. Ele utilizava contrastes de luz e sombra para realçar a tridimensionalidade do palco, algo inédito até então. Em vez de iluminar uniformemente, ele introduzia fontes de luz de diferentes ângulos para criar sombras que dialogassem com a cena compondo narrativas que suscitasse a quem estava assistindo uma percepção ilusionista da encenação, destacando a forma e a textura dos cenários e dos corpos dos atores. Essa técnica permitia que o palco ganhasse uma nova dimensão, onde a luz podia transformar um simples objeto em uma figura imponente e cheia de significado.

O dinamismo e o movimento eram fundamentais para Appia. Ele foi um dos primeiros a utilizar luzes móveis, criando efeitos que podiam acompanhar os movimentos dos artistas ou mudar a atmosfera de uma cena. Segundo Appia (2022, p. 186), “aparelhos inteiramente móveis e manejáveis produzirão a luz ativa e serão objeto do máximo cuidado no aperfeiçoamento de seu mecanismo”. Isso permitia que a luz se tornasse parte integrante da narrativa, refletindo mudanças de humor, tempo e espaço.

“Se o procedimento elétrico da luz puder ser fixado aproximativamente antes de seu emprego dramático, o da obstrução (embora invisível) pertence ao próprio cenário, e será sempre combinado ad hoc, de acordo com a plantação” (Appia, 2022, p. 187). A integração entre luz, cenografia e atuação era essencial - Appia via a luz como um meio de interação, criando uma coreografia visual que complementava os movimentos cênicos.

O corpo não é apenas móvel: ele é plástico. Essa plasticidade coloca-o em relação direta com a arquitetura e o aproxima da forma escultural, sem poder, não obstante, identificar-se com ela, porque ele é móvel. Em compensação o modo e existência

da pintura não poderia lhe convir. A um objeto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efetivas. Diante de um raio de pintado, uma sombra inclinada pinta, o corpo plástico permanece e sua atmosfera própria, na luz e na sombra dele. Ocorre o mesmo com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três dimensões. Sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não encontram assim luar na cena. O corpo humano aí as recusas (Appia, 2022, p. 68).

A iluminação é um elemento plástico, quase escultórico, que deve ser estudado com a mesma atenção dedicada aos cenários e aos figurinos. Um dos aspectos centrais da Luz Ativa é a sua capacidade de evocar emoções e estados de espírito, de criar ambientes simbólicos, Appia também enfatiza a necessidade de integração entre a luz e a música, argumentando que ambas as artes compartilham uma natureza temporal e fluida. Ele vê a luz como um meio para traduzir visualmente os movimentos e ritmos da música, criando uma sinestesia cênica.

A luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo; e, da mesma forma que a música, ela nada pode exprimir o que não pertença à “essência íntima de qualquer visão”. Sem que suas proporções sejam constantemente paralelas, esses dois fatores têm no Drama musical uma grande analogia de existência. Primeiramente, tanto um quanto o outro precisam que nós determinemos sua atividade por um fenômeno contingente: o poeta o faz para a música, o ator por sua vez (por meio do arranjo espacial) o faz para a luz. Em seguida eles são ambos dotados de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento (Appia, 2009, p. 177).

O impacto das ideias de Appia é profundo e duradouro. Ele influenciou gerações de cenógrafos, diretores e iluminadores, que continuaram a explorar suas teorias e a desenvolver novas técnicas baseadas em seus princípios.

Adolphe Appia transformou a luz de um elemento utilitário a um componente fundamentalmente expressivo no teatro. Sua visão de uma luz tornada ativa e dinâmica, que interage com os cenários e atores redefiniu a cena teatral elevando-a a uma experiência transformadora, e acreditamos nós que continua a influenciar a prática teatral contemporânea, Ele nos mostrou que a luz pode ser muito mais do que um simples meio de visibilidade; pode ser uma força artística poderosa, capaz de alterar o espaço cênico e envolver emocionalmente o público.

2 - Aspectos históricos a ambiência e o pensamento appiano

Ao consultar os escritos de Adolphe Appia, percebemos que sua visão sobre a iluminação cênica não surge de um pensamento isolado, mas sim de um percurso teórico e prático fundamentado em questionamentos sobre o teatro e suas limitações técnicas e estéticas no final do século XIX. Sua proposta de uma luz expressiva e dinâmica, que interage organicamente com o espaço e os corpos, revela uma busca por uma teatralidade mais imersiva, onde a luz assume um papel dramaturgicamente tão relevante quanto a cenografia, a música e a atuação. No entanto, acreditamos ser essencial mergulharmos no contexto histórico que moldou seu pensamento e nas influências que o levaram a desenvolver essa abordagem.

A formulação teórica de Appia não ocorreu de forma isolada. Suas investigações dialogam diretamente com as transformações estéticas do período, bem como com as inovações tecnológicas proporcionadas pelo surgimento da iluminação elétrica, que abriram novas possibilidades para a concepção visual do teatro. Além disso, sua trajetória pessoal, marcada por uma relação complexa com a música e o teatro, e pelo impacto das ideias de Richard Wagner, Houston Stewart Chamberlain e Émile Jaques-Dalcroze, ambos desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento de suas propostas.

Portanto, antes de avançarmos para a análise da presença e das ressonâncias da Luz Ativa nas práticas contemporâneas, faz-se necessário examinarmos a ambiência intelectual e artística na qual Adolphe Appia formulou suas ideias, bem como as condições históricas e estéticas de sua época. Assim como as transformações e possibilidades trazidas pela iluminação elétrica que o levaram aos caminhos dessa reformulação visual do teatro.

2.1 - A inserção do sujeito – pontilhamentos biográficos

Adolphe Appia nasceu em Genebra na Suíça em 1862 e faleceu também na Suíça, na cidade Nyon no ano de 1928. Conforme Adams (2021) nos relata era o filho caçula de três irmãos: Paul (1856-1923), Hélène (1858 – 1944), Marie (1860 – 1914), seus pais foram Louis Paul Amédée Appia (1856 -1896) e Anne

Lassere (1824 – 1886). Appia nasceu em uma família conservadora, e muito religiosa, e segundo Volbach (1968, p.16) “os Appia eram conhecidos como inconformistas em um país católico, alguns deles se juntaram ao movimento fundamentalista dos Valdenses⁸, que baseava sua fé exclusivamente nos ensinamentos da Bíblia”⁹.

Adolphe Appia era uma pessoa extremamente reservada e tímida, raramente falava sobre sua família, para Volbach,

É digno de nota o fato de Adolphe Appia mencionar sua mãe em apenas uma breve passagem dentre seus numerosos escritos, quando afirma que ela criara seus filhos para o céu, não para este mundo, tendo a compaixão religiosa dominando sua vida (Volbach, *apud* Adams, 2021, p.38).

Conforme Adams (2021), não é era o caso de uma desproporção as poucas citações sobre sua mãe em relação ao seu pai. O Dr. Paul Appia gozava de grande prestígio na cidade de Genebra, fruto de uma competência profissional elogiada. Dizia ele que vivia para o trabalho terreno como uma missão, sempre disposto e com simplicidade no trato com as pessoas. No entanto, o mesmo não acontecia dentro de casa, o Sr. Paul Appia sempre tinha frequentes crises de impaciência e explosões de raiva. Na família dos Appia as relações em casa nunca eram boas ou felizes, a comunicação era muito pequena entre eles. O Sr. Paul Appia em suas crises de raiva sempre deixava o cômodo em que estava para evitar crises maiores, esta atitude sempre gerou um incômodo considerável entres seus filhos, o que acabou os afastando. Appia não tinha relações próximas ou íntimas com seus familiares.

Ainda segundo Adams (2021), não havia por parte do Sr. Paul Appia conhecimento sobre as coisas que interessavam Adolphe. A relação no ambiente familiar era sempre de uma disciplina exagerada, devoção e monotonia. Claramente o pai de Appia não tinha conhecimento de sua vocação e sensibilidade para as artes, nem seu interesse pelo teatro, “que surgiram

⁸ Os Valdenses são, de maneira geral, um grupo religioso-cultural que traça sua origem até os primeiros discípulos de Pedro Valdo, suposto comerciante de tecidos oriundo da cidade de Lyon no sul da França, que a partir do final do século XII teria se tornado um líder religioso reformista, tendo aberto mão de suas riquezas em prol de uma vida dedicada a peregrinação e a pregação laica dos evangelhos (VARREIRA, 2019, p 01),

⁹ Tradução livre do original: Appia were known as nonconformists when, in a Catholic country, some of them joined the fundamentalist movement of the Vaudois which based its faith exclusively on the teachings of the Bible. (VOLBACH, 1968, p16. Tradução nossa).

bastante cedo no menino, sem receber nenhum encorajamento, apesar do talento latente, frustração que Appia iria escrever anos mais tarde” (Volbach *apud* Adams 2021, p 39). Não podendo estudar teatro, Adolphe consegue inicialmente estudar música. Richard Beacham diz que

O treinamento artístico inicial de Appia foi quase inteiramente em música. Quando criança ele era vivamente interessado em teatro também, mas em seu lar estritamente calvinista, em Genebra, tal interesse foi severamente desencorajado, com resultados previsíveis (Beacham *apud* Adams 2021, p.38).

Diante de tais proibições em casa, a atenção e interesse de Adolphe Appia pelo teatro só aumentou. Appia escreve que sentiu uma curiosidade apaixonada por tudo relacionado ao teatro, com todo tipo de representação do drama, e isto pode ser dado pela proibição exagerada de seu pai.

Como se poderia imaginar, a proibição tão explícita em relação ao teatro gerou no jovem Adolphe “resultados previsíveis” e opostos ao que o pai desejava - a intensificação da curiosidade sobre o que Volbach chama de “tabu do teatro” na casa dos Appia. O próprio Adolphe Appia, em um ensaio de 1921 intitulado “Experiências de teatro e investigações pessoais”, depõe sobre o efeito dessa interdição em sua infância, que tem na gagueira que o acometeu durante toda a vida, um possível sintoma de sua criação rigorosa (Adams, 2021, p.39).

Segundo Beacham (1968), Appia nos conta muito pouco sobre sua infância, em seus escritos, ele raramente se refere a observações e experiências em casa, na escola ou com jovens amigos. Ao tratar do tema teatro no que diz respeito às crianças, ele conta uma anedota pessoal em um ensaio.¹⁰

Talvez ele tenha escrito sobre sua própria experiência neste pequeno ensaio - Notas sobre o Teatro – com tradução de Jacó Guinsburg, quando descreveu a atitude dos adultos em relação a um menino que assistia a uma apresentação pela primeira vez,

A orquestra retumba; a sonoridade faz tremer de apreensão deliciosa o infeliz menino. “É a abertura, aquilo que se toca antes de começar”. Leio nos traços da criança alguma coisa de gênero: “então, tudo ao mesmo tempo..., o concerto, a cena, os camarotes..., e fica-se sentado a noite inteira...! A indiferença que o envolve lhe é incompreensível. Uma pausa, angustiante, depois a cortina se ergue: “É o levantar da cortina; você vê o

¹⁰ Tradução livre, em citação indireta da passagem no original: Altogether Appia tells us very little about his boyhood; indeed with the Years he grew increasingly reluctant to talk about it even to friends and relatives. In his writings he scarcely refers to observations and experiences at home, in school or with young friends. In dealing with the topic "theatre" as it relates to children he tells only one personal anecdote. Yet as his writings contain much autobiographical material the conclusion may be drawn that he wrote about his own experience in *notes sur le theatre* when he described the attitude of adults toward a boy attending a performance for the first time (Beacham, 1968, p. 42), (tradução nossa).

cenário! Dos dois lados os bastidores, no fundo, a tela está pintada; é noite porque a luz é azulada. Este é o tenor. Eis o duo do primeiro ato”. E assim em diante, quase em voz alta. Entretanto, essas damas trocam opiniões: “Ele faz bem o diálogo, não é? - “Veja, é o ator substituto!” Maravilha, oprimido, o estudante olhava; uma decepção indefinível começava a imobilizar seus traços. O teatro! Ver coisas divertidas e belas e que parecerão ser a realidade, tal é a concepção do teatro na criança. Ao entrar, é a sala que lhe parece fictícia: para ele, a realidade que procura está atrás da cortina. Esse nosso amigo, saindo ontem de tal sala ainda tão plena de promessas, devia gritar: “É apenas isso!” (Appia, 2022, p.19,20).

Quando descreveu a atitude dos adultos em relação ao menino e a apresentação teatral, Appia despreza a ociosidade das mulheres, destruíram a ilusão da criança com suas trocas de opiniões durante a cena. “Nós confundimos ainda teatro e espetáculo. Distrair-se olhando coisas próprias para vos distrair, eis a etapa pré-histórica na estrada da qual falamos” (Appia, 2022, p 20). O menino sofreu durante toda a noite; não conseguia entender como os adultos podiam ficar tão indiferentes diante das maravilhas do palco. Lá estava o mundo real, era o público que lhe parecia irreal.

Segundo Adams (2022), as figuras das artes que mais influenciaram Adolphe Appia foram Richard Wagner (1813-1883), Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) e Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Estas três figuras exerceram e influenciaram Appia quanto aos rumos de suas investigações relacionadas ao teatro e a música, e a maneira com as duas vão se interagir em estruturas nas representações cênicas da opera e do drama falado, que é o foco das propostas de renovação de Appia. Porém, Richard Wagner, Appia não o conheceu pessoalmente, ele o viu uma única vez em 1882, mas não se falaram nesta ocasião. No entanto, Chamberlain e Dalcroze foram amigos presentes na vida de Appia em épocas diferentes.

2.1.1 - Appia e Richard Wagner

Richard Wagner (1813-1883), exerceu uma profunda influência sobre Adolphe Appia, moldando a forma como o teórico suíço concebia o teatro e sua relação com a música. Para compreender essa influência, é essencial analisar os princípios fundamentais do trabalho de Wagner e como esses ideais inspiraram Appia a desenvolver suas próprias teorias. No entanto, é preciso

sinalizar que eles não se conheceram, segundo Adams (2021, p. 69), “Wagner foi visto pessoalmente por Appia em apenas uma ocasião, em 1882, na *première* de *Parsifal*, em *Bayreuth*¹¹, embora nunca tenham conversado.”

Um dos elementos mais influentes de Wagner sobre Appia foi o conceito de *Gesamtkunstwerk*¹² – (Obra de Arte Total). O conceito de Wagner afirmava que todas as formas de arte — música, poesia, drama, cenário e iluminação — deveriam se unir de maneira harmoniosa para criar uma experiência estética unificada. Ele propunha que, em uma ópera, todos os elementos da encenação deveriam trabalhar em conjunto para expressar a emoção central da obra. Essa visão holística inspirou profundamente Appia, que compreendia que a música, especialmente a de Wagner, demandava uma encenação que fosse igualmente integrada e fluida.

Para Wagner, a música não era apenas uma parte da ópera, mas o motor emocional da obra. Ele via o drama musical como algo que transcendia as convenções teatrais tradicionais, e suas composições não seguiam uma estrutura musical rígida. Essa abordagem influenciou Appia, que entendeu que a estrutura cênica também deveria se libertar de convenções e responder de forma mais direta à música e à dramaturgia.

O Suíço deu início à sua pesquisa teatral a partir do interesse pelos dramas musicais wagnerianos, que, como já foi dito, o deixavam insatisfeito no que se refere à maneira como eram levados à cena, O modo ilusionista com que eram encenadas as obras de Wagner opunha-se a vários preceitos estéticos do Simbolismo, alguns dos quais eram defendidos por Appia (Ádams, 2021, p. 49).

O aspecto importante da influência de Wagner sobre Appia foi a filosofia do drama wagneriano. Para Wagner, o drama não era apenas uma narrativa, mas uma forma de expressar as emoções humanas mais profundas. Ele considerava a música uma linguagem universal, capaz de comunicar essas emoções de maneira mais imediata e intensa do que as palavras ou os gestos. E também, acreditava que a música deveria liderar a ação dramática, conduzindo

¹¹ *Bayreuth Festspielhaus* (teatro do Festival de Bayreuth), é um teatro concebido por Richard Wagner localizado em Bayreuth, cidade alemã na região da Baviera, foi inaugurado em 1876 com a estreia do ciclo O Anel do Nibelungo. Projetado com o objetivo de materializar o conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), o teatro tornou-se sede do festival anual dedicado exclusivamente à obra de Wagner.

¹² Ver nota da página 25.

o público a uma experiência emocional imersiva. É o que nos diz Charles Baudelaire em seu livro dedicado a Wagner, a ópera *Tannhäuser* em Paris,

O instinto dramático que ocupava um tão grande lugar em suas faculdades, devia empurrá-lo a se revoltar contra todas as frivolidades, as banalidades e as aberrações das peças feitas para a música. Assim, a providência, que preside as revoluções da arte, amadurecia em um jovem cérebro alemão o problema que tanto havia agitado o século XIII (Baudelaire, 2013, p. 35).

Appia atento as ideias do drama wagneriano, desenvolveu uma sensibilidade aguçada sobre a relação entre música e ação cênica. Ele compreendia que para criar um teatro verdadeiramente expressivo, a encenação precisava ser movida pela música e não imposta por ela.

Percebeu que, na obra de Wagner, a música evocava uma realidade emocional que precisava ser refletida no palco de maneira coesa e sutil. Dessa forma, adotou a noção de que o drama musical de Wagner exigia uma correspondência entre a ação física dos artistas e a intensidade emocional da música, algo que Appia procurou explorar em suas teorias cênicas.

Wagner era conhecido por desafiar as normas musicais e dramáticas de sua época, desenvolvendo cenas com fluidez narrativa sem precedentes. Ele rejeitava a estrutura rígida da ópera tradicional, onde árias e recitativos eram claramente separados, para buscar uma continuidade musical que refletisse o fluxo das emoções. Essa abordagem ao tempo e ao ritmo impactou profundamente a maneira como Appia concebia o teatro. Appia compreendeu que o drama, especialmente o wagneriano, não seguia uma lógica estática, mas sim uma lógica de movimento contínuo, quase como uma sinfonia visual. Ele reconheceu que, para fazer justiça à música de Wagner, a encenação precisava ser fluida e dinâmica, algo que permeou suas reflexões sobre a atuação, a movimentação dos atores e o espaço teatral.

Wagner também inspirou Appia em sua subversão às convenções teatrais. O compositor alemão foi um revolucionário em muitos aspectos, tanto no conteúdo de suas óperas quanto na maneira como elas eram encenadas. Ele criticava as óperas por se concentrarem mais na exibição da habilidade técnica dos cantores do que na narrativa dramática e emocional, dizia que a arte individual não representa a arte do futuro e nem o artista do futuro, e afirmava

que a” arte passou a ser propriedade privada de uma classe de artistas” (Wagner, 2003, p.175).

Ele foi um crítico das práticas teatrais convencionais, que acreditava serem incapazes de transmitir a profundidade emocional. “Se observarmos a posição da arte moderna – tanto quanto ela consiga ser verdadeiramente arte – em relação à vida pública, reconhecemos a incapacidade total de a primeira influenciar a segunda” (Wagner, 2003, p. 175).

Richard Wagner influenciou Adolphe Appia ao fornecer-lhe uma visão de arte total, na qual a música e o drama eram indissociáveis e se reforçam mutuamente. O conceito de *Gesamtkunstwerk* – (Obra de Arte Total) – foi central para as teorias de Appia, levando-o a desenvolver uma concepção teatral mais integrada e expressiva emocionalmente.

No entanto, nos últimos anos de sua vida, Appia declarou que em Richard Wagner “o que sempre o interessou não foi o Wagner-músico, mas o Wagner-dramaturgo, afirmando que só com a sua música, Wagner teria corrido o risco de não atrair a nossa atenção” (Ádams, 2021, p. 22).

2.1.2 - Appia e Chamberlain

Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) foi um escritor e filósofo britânico, conhecido por suas obras sobre história e teoria racial. Os escritos de Adams e Volbach nos informa que não se sabe ao certo quando se deu o primeiro encontro de Appia e Chamberlain. Sobre Chamberlain Adams nos traz que:

A enciclopédia Britânica informa que Chamberlain foi um filósofo político inglês que dedicou sua vida à germanofilia, o que pode ser averiguado pelo profundo interesse demonstrado por questões diretamente relacionadas à cultura alemã. Escreveu livros em que analisava a obra de Richard Wagner (*Le dramewagnérien*, de 1892, e *Richard Wagner*, uma biografia de 1895). Sua mais famosa obra, *Die Grundlagen es neunzehntemjahrhunderts* (As fundações do século XIX), em dois volumes, de 1911, é segundo a Enciclopédia, uma análise ampla mas tendenciosa, da cultura europeia, na qual afirma que os povos ocidentais foram responsáveis pela grandeza e criatividade da Europa, e que a influência judaica foi negativa. Devido a esta exaltação do arianismo, afirma-se que seus escritos foram lidos por Adolphe Hitler 1889-1945) e ajudado a reforçar a ideia dos alemães como “raça superior” (Adams, 2022, p.70).

A conexão entre os dois parece ter se dado graças ao interesse na obra de Wagner, apesar de suas visões particulares sobre o músico. Segundo Volbach (1968), em Dresden, uma cidade localizada na região leste da Alemanha, seu objetivo e perspectiva permaneceram inalterados; ele continuou estudando música, especificamente teoria. Ele tinha como seu grande desejo aprender mais sobre teatro e cultura em geral. Chamberlain, que se tornou seu mentor, deu uma nova direção à sua vida. Não se sabe com certeza quando e onde os dois se encontraram pela primeira vez, mas declarações feitas por Appia nos permitem situar esse encontro tenha acontecido por volta do ano de 1884¹³.

Apesar do interesse comum por Wagner, aparentemente não existiam muitas outras afinidades que os mantivessem próximos por tanto tempo. Durante os quase 30 anos em que cultivaram sua amizade apesar das grandes diferenças em seus modos de pensar” (Adams, 2022, p 71).

Ao longo de um período de mais de vinte anos eles se moveram no mesmo círculo de amigos, músicos, e amantes das músicas, todos discípulos de Wagner. Mas também cultivaram grupos diametralmente opostos. Chamberlain, um conservador brilhante embora um tanto vaidoso, gostava de estar com pessoas afamadas e membros da alta sociedade; Appia tinha uma aversão inveterada pelas altas rodas e procurava em vez disso pela companhia de pessoas simples. Ele estava quase sempre vestido num estilo muito individual, mas fora de moda, enquanto Chamberlain dava grande importância ao estar bem trajado. No começo da década de 1900, quando Chamberlain tratava quase exclusivamente com os grandes e os próximos a eles, seu amigo afastava-se cada vez mais das atividades sociais e, principalmente por causa da grave gagueira, vivia mais e mais em isolamento (Volbach, Apud Adams, 2022, p 71).

“Quando Appia e Chamberlain são mencionados juntos, o espírito de Richard Wagner deve ser imediatamente evocado, pois somente com o mestre de *Bayreuth*¹⁴ como um elo é possível explicar e compreender a amizade duradoura desses dois homens” (Adams, 2022, p 71).

¹³ Tradução livre do original, em citação indireta: “In Dresden his aim and outlook were unchanged; he went on studying music, specifically theory, and even won a first prize with a fugue he wrote for his course at the conservatory. At that time his great urge to learn more about theatre and culture in general received a strong impetus which affected his development for years to come. Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), who became his mentor, gave his life the new direction. It is not definitely known when and where the two men met for the first time, but statements made by Appia to others allows us to place this meeting in the year 1884” (Volbach, 1968, p 31). (Tradução nossa).

¹⁴ Ver nota da página 39

No entanto, deve-se acrescentar que o gênio tinha um significado diferente para cada um de seus dois discípulos. Enquanto Chamberlain era completamente wagneriano e bayreuthiano, Appia criticava duramente as produções do festival, apesar de seu amor infinito pelos dramas musicais do mestre, ou talvez por causa disso. Sua principal preocupação era apresentar essas grandes obras de forma digna de seu verdadeiro valor. Chamberlain, por outro lado, considerava Wagner não apenas o maior de todos os compositores e autores, mas também infalível como produtor (Volbach 1968, p 31).¹⁵

“Nas frequentes ocasiões em que saíram a caminhar, Appia reconhecia em Chamberlain o papel de um mestre, devido à maneira como o amigo o influenciava e o fazia aprofundar a reflexão sobre numerosos assuntos (Adams, 2022, p 72).”

Nós viajamos juntos muitas vezes, frequentemente a pé [...] toda nossa relação - que era uma relação de pensamento, unicamente - tornou-se assim o terreno vivo de nossos dois espíritos, iluminação de nossas das luzes combinadas em uma só tocha; também me é impossível pensar de outro forma: ele me modelou, e, como procedia com o mais íntimo respeito, não fez mais que fazer aflorar - ou ao contrário, escavar - as disposições da minha inteligência que ele conhecia perfeitamente. Deixando-me com o que era essência de minha personalidade, ele a fortificou, a ordenou, colocou luz sobre o que ainda ignorava (Appia apud Adams, 2022, p 72).

Segundo Adams (2022), a amizade de Appia com Chamberlain sofre um nítido enfraquecimento nos anos de 1906 – 1907. – Ele contextualiza afirmando que por um lado a influência de Chamberlain em Appia, e por outro o racismo e a conexão com ideias que seriam aproveitadas pelos nazistas, não podem confundir o lugar das coisas em relação a ambos. Appia era um pacifista autodeclarado, não pode ser considerado um apreciador das ideias racistas e ou de limpeza étnica defendidas pelo amigo. O suíço jamais compactuou com o antissemitismo de Chamberlain, sendo, assim, somente as ideais e a admiração pelas obras de Richard Wagner e por certa parte a admiração de Appia pela arte grega como inspiração para uma renovação da arte teatral, o fator que os aproximava. Um outro possível fator que os teria levado ao afastamento seria o

¹⁵ Tradução livre do original: “Yet it ought to be added that the genius had a different meaning for each of his two disciples. While Chamberlain was through-and-through Wagnerian and Bayreuthian, Appia sharply criticized the festival productions despite his infinite love for the master’s music dramas themselves, or perhaps because of it. His chief concern was to present these great works in a form worthy of their true value. Chamberlain, on the other hand, considered Wagner not only the greatest of all composers and authors but also infallible as a producer” (Volbach, 1968, p 31). (Tradução nossa).

encontro e aproximação com Jaques-Dalcroze, a fascinação pela Rítmica e a parceria estabelecida entre eles. A partir deste evento, os dois amigos se moveram em direções opostas, Appia se libertou, se afastou dos wagnerianos e se moveu em direção a uma profunda valorização do corpo vivo no teatro.

Este afastamento se dá de forma natural pois a renovação teatral pretendida pelo suíço o leva para além das encenações dos dramas wagnerianos. Ao contrário de Appia, Chamberlain não tinha interesse na renovação da arte teatral, interessava somente pelas obras de Richard Wagner.

2.1.3 - Appia, Jaques-Dalcroze e a Rítmica.

Uma noite, na primavera de 1906, Appia foi a um auditório em Genebra para assistir a uma palestra-demonstração organizada por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Dalcroze foi um compositor, pedagogo e desenvolvedor da Ginástica Rítmica, que é um sistema de educação musical que enfatiza o movimento e a expressão corporal como formas de internalizar ritmos musicais e melodias. “Sua pedagogia, a *Ginástica Rítmica (Rhythmische Gymnastik)* ou, simplesmente, *Rítmica (Rythmique)*, foi um marco operativo na concretização de uma educação musical” (Paris, 2015, p 43). Este método visa desenvolver uma conexão mais profunda entre a música e o corpo humano, promovendo a expressividade e a criatividade. “Appia vislumbrou naquela demonstração a materialização de um treinamento corporal específico para o ator lírico que ele havia anunciado em sua obra *A Música e a Encenação*” (Padilha, Madureira, 2016, p 360).

Appia ficou admirado pelo que presenciava, de repente, ele viu o caminho para a realização de suas próprias ideias na Ginástica Rítmica, a nova disciplina apresentada por Dalcroze, que para o suíço, conseguiu pôr fim à separação existente entre música e corpo. “Appia acompanhou as conferências e assistiu às demonstrações de trabalho de Dalcroze pela Europa. Matriculou-se, em Genebra, no *Normalcursus für das Studium der Methode der Rhythmischen Gymnastik*” (Paris, 2015, p 43).

A partir daí estabeleceram uma parceria em projetos que combinavam suas respectivas abordagens inovadoras ao teatro e à música. Appia se

interessou profundamente pelo método da Rítmica de Jaques-Dalcroze e viu nela potencial para o desenvolvimento de suas ideias cenográfica, experimentos que chamou de Espaços Rítmicos¹⁶.

Já no instituto *Hellerau*, fundado por Dalcroze em Dresden – Alemanha, no ano de 1909, “Appia colaborava na sistematização das lições de Ginástica Rítmica, passagem obrigatória para todos os alunos, [...], ele propõe que os estudos de luz se deem de forma integrada aos estudos da Ginástica Rítmica” (Padilha, Madureira, 2016, p 361).

Ao justificar o uso da luz artificial – mais propriamente a iluminação – no processo formativo de uma escola “conduzida pelo ritmo musical”, Appia retoma dois conceitos-chave de sua obra *A Música e a Encenação* (2017, p. 179): “luz difusa”, que poderíamos associar à luz geral, por cumprir a função de tornar visíveis os elementos no palco; e a “luz ativa”, cujo papel dramático se realiza com maior liberdade no uso de cores e movimentos, agindo no espaço segundo a música, considerada sua correspondente expressiva no tempo. Para reforçar o papel da música como guia neste caminho de investigação ele introduz as ideias de “som luminoso” e “sentido musical luminoso”. (Padilha Madureira, 2016, p 362)

Em *Hellerau* experimentaram novas formas de teatro musical que integravam movimento, música e cenografia de maneira coesa. Ele criou cenários e desenhos de iluminação que complementavam as ideias de movimento de Jaques-Dalcroze, criando um espaço performático onde os corpos dos artistas e a música estivessem em total harmonia.

Dalcroze organiza em *Hellerau*, com Appia, dois festivais, um em 1911 e outro em 1912-1913 – o *Appia/Dalcroze Hellerau Festspielhaus* –, onde os exercícios de *eurritmia* foram conduzidos pelos dois. Estes festivais irão “alterar o subsequente desenvolvimento da arte teatral europeia”. Lá entra em contato com outros artistas e empresários da época, como o dramaturgo e poeta Paul Claudel (1868-1955), o dramaturgo e jornalista Bernard Shaw (1856-1950), o coreógrafo russo Serguei Diaghilev (1872-1929), um dos grandes diretores teatrais do século XX, Max Reinhardt (1873-1943) e o bailarino e coreógrafo Nijinski (1889-1950). (Fernandes, 2010, p 3).

“A proposta pedagógica de Dalcroze ganha o nome de *eurritmia* (*eurhythmia*) em 1913, termo cunhado por uma composição das palavras gregas

¹⁶ Os espaços rítmicos de Adolphe Appia consistiam em uma concepção de cenografia arquitetural, baseada na articulação entre forma espacial e ritmo dramático. Em oposição ao palco plano e ilustrativo da cenografia tradicional, Appia propõe um espaço tridimensional — composto por escadas, plataformas e planos elevados — uma cenografia pensada para exploração do ator.

eu, significando bem, bom e *rhythmos* fluir, fluxo, um bom fluxo” (Fernandes, 2010, p 2).

A colaboração entre Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze é um exemplo notável de como diferentes disciplinas artísticas podem se complementar para criar uma nova forma de expressão teatral. Suas colaborações centraram-se principalmente na integração da música, movimento e cenografia, resultando em uma experiência teatral unificada. Appia se juntou a ele nesse empreendimento, trazendo ideias inovadoras para a cenografia. Ele aplicou seu conceito cenográfico tridimensional nas produções da escola de *Hellerau*. Projetou espaços cênicos que permitiam uma maior liberdade de movimento, alinhados com os princípios de eurritmia de Dalcroze.

A cenografia se dinamizou em arquitetura iluminada, mobilidade e fluidez. Seus espaços Rítmicos compostos de volumes horizontais e verticais, de escadas e planos inclinados, mapeados por zonas de luz e sombras, privilegiou a cena flexível onde cada drama pudesse desenvolver-se completamente com todos os elementos integrantes do espetáculo seguindo um pensamento criador único transcendendo a própria representação. (Urssi, 2006, p 46).

Segundo Paris (2015), o movimento corporal do artista da cena desempenha um papel central na concepção teatral de Adolphe Appia, assim como era essencial na pedagogia de Dalcroze. Appia entendia que a cena teatral deveria ser estruturada de maneira a potencializar a expressividade do corpo em movimento, garantindo que cada elemento – desde a cenografia até a iluminação – fosse planejado com o propósito de integrar e realçar essa dinâmica cênica. As produções em *Hellerau* integravam o movimento dos artistas da cena com a música de maneira que nunca havia sido feita antes. A abordagem de Dalcroze para o ritmo musical era aplicada diretamente à movimentação dos performers, criando uma harmonia entre o movimento corporal e o ambiente cênico.

O Instituto de *Hellerau* teve um impacto duradouro no teatro e na educação artística. Eles demonstraram como a integração de diferentes disciplinas artísticas pode criar novas formas de expressão. Suas ideias influenciaram não apenas o design de palco e a direção teatral, mas também a maneira como a educação musical e a dança eram percebidas e ensinadas.

Adolphe Appia e Jaques-Dalcroze, em *Hellerau*, estabeleceram um novo paradigma para a performance teatral. Eles provaram que a cenografia, a iluminação, a música e o movimento poderiam ser integrados de maneira coesa para criar uma experiência teatral holística.

2.2. - A iluminação elétrica no teatro e implicações

A trajetória de Adolphe Appia é inseparável das transformações tecnológicas que marcaram o teatro no final do século XIX e início do século XX, período em que as novas possibilidades oferecidas pela iluminação elétrica modificaram a cena teatral e a própria concepção da encenação. Nascido em uma família protestante conservadora na Suíça, Appia cresceu em um ambiente disciplinado e restritivo, no qual o teatro era visto como uma prática proibida. Essa interdição, no entanto, despertou nele um interesse ainda maior pelas artes cênicas, levando-o a explorar a relação entre música, espaço e iluminação de maneira singular.

A sociedade e o teatro europeu no século XIX passava por mudanças estruturais profundas. A revolução industrial e o avanço tecnológico da eletricidade possibilitaram a substituição gradual da iluminação a gás e de outras fontes rudimentares pela luz elétrica, que oferecia um controle mais refinado da intensidade e da qualidade da iluminação. Esse desenvolvimento não apenas aprimorou a visibilidade nos palcos, mas também abriu caminho para novas experimentações estéticas. Figuras como Loie Fuller¹⁷ demonstraram, no final do século XIX, que a luz poderia ser um elemento dramático autônomo, esculpindo o espaço cênico e contribuindo para uma nova linguagem visual.

É nesse contexto que Appia desenvolve sua concepção de seus estudos, rompendo com a ideia da iluminação como um mero recurso descritivo ou naturalista e defendendo-a como um agente expressivo fundamental para a teatralidade. Segundo Roubine (1998), O impacto das inovações elétricas não

¹⁷ Loie Fuller (EUA, 1862 - França, 1928) foi bailarina, coreógrafa, iluminadora, inventora de efeitos visuais, figurinista e cenógrafa, curadora de arte, cineasta e empresária. Desenvolveu seu trabalho alternadamente entre os Estados Unidos e a Europa. Exerceu uma grande influência nos artistas do seu tempo e nos círculos simbolistas, nos artistas que aderiram ao Art Nouveau, no círculo dos futuristas e nos primeiros cineastas (Soares. 2011. p. 5 e 6.)

apenas consolidou a figura do encenador moderno, mas também permitiu que artistas como Appia articulassem novas relações entre luz, corpo e espaço, mudando a maneira como o teatro era concebido e percebido. A chegada da iluminação elétrica ao teatro representou um marco decisivo nessa transição, não apenas pela ampliação das possibilidades técnicas, mas também pelas novas perspectivas que trouxeram para a estética teatral.

Com a introdução do arco voltaico e, posteriormente, da lâmpada incandescente, os palcos passaram a contar com uma fonte de luz mais estável e manipulável, permitindo um controle preciso sobre a cena. Esse avanço técnico, no entanto, não se deu de maneira instantânea: foi um processo gradual que transformou a maneira como os artistas interagiam com a luz. Ao longo das décadas, a iluminação deixou de ser um simples planejamento iluminante para se tornar um componente fundamental da dramaturgia. O percurso da eletricidade no teatro e suas implicações para a prática cênica, assim como a evolução desse recurso técnico moldou a linguagem da encenação e abriu novas possibilidades para a expressividade teatral,

Não é nossa intenção neste capítulo fazer uma abordagem aprofundada sobre a história da eletricidade, pois uma abordagem aprofundada deste tema nos obrigaria a voltar séculos antes da proposta de nossa pesquisa, e estes períodos históricos dos estudos sobre a eletricidade não são objetos da nossa pesquisa. Assim, como nos apresenta Berilo Nosella, entendemos, que a abordagem de “uma história da iluminação cênica pode ser tanto uma história de uma prática específica – a da iluminação da cena – ou uma história da cena com uma perspectiva diversa do olhar”. (Nosella, 2018, p.67)

O artigo: Mudanças no Papel dos Indivíduos Pós-Revolução Industrial e o Mercado de Trabalho na Sociedade da Informação (Rocha, Lima, Waldman, 2020) destaca que, entre o final do século XIX e meados do século XX, ocorreu a segunda fase da revolução tecnológica, marcada pelo desenvolvimento de várias indústrias, incluindo a química, do aço, e do petróleo, além de avanços como a invenção do avião e da energia elétrica. Esse período trouxe importantes contribuições científicas e tecnológicas, como a interação entre eletricidade e magnetismo, a teoria do circuito elétrico, a lei de Ohm, a indução magnética, a descoberta das ondas eletromagnéticas, e a criação da lâmpada comercial por

Thomas Edison, além dos primeiros sistemas de distribuição de energia e iluminação urbana. No início do século XX, a engenharia elétrica já era uma realidade consolidada. Nesse período, começou a se distinguir engenharia elétrica de potência da engenharia eletrônica, assim como se iniciavam os estudos em telecomunicações.

A Revolução Industrial, por sua vez, foi um marco que transformou as relações sociais, de trabalho e o sistema produtivo, estabelecendo novos padrões de consumo e uso dos recursos naturais. A produção em massa, o aumento do comércio e os avanços nos setores de transporte e telecomunicações expandiram o mercado consumidor e facilitaram o escoamento de bens, além de impulsionar o crescimento das grandes cidades.

Desse modo, com o avanço científico da eletricidade foi possível acelerar o crescimento industrial. Temos nesse período as contribuições da eletricidade para o aperfeiçoamento dos equipamentos técnicos da arte teatral, e isto se dá a partir da introdução da lâmpada elétrica nas produções teatrais. A lâmpada elétrica representa uma revolução para os palcos, alterando irreversivelmente a forma como as produções eram apresentadas e experimentadas. Antes desse avanço tecnológico, as performances dependiam de fontes luminosas menos eficientes, como velas, lanternas a óleo e lâmpadas a gás. Nesse fervilhar científico do final do século XIX, Mantovani afirma que nascem novas proposta,

O século XIX, é o século das revoluções. Mudanças sociais, aceleração do tempo cotidiano, pesquisa histórica, a busca constante do novo, a ruptura com o passado, os descobrimentos científicos, o papel da mulher, Anarquismo, Socialismo, Marxismo, o homem muda a forma de olhar e a sua relação com o mundo. O artista se assume como intelectual, as propostas artísticas traduzem essas mudanças e se inovam. Romantismo e Naturalismo, os Arquitetos do Ferro, os Neos e o Art Nouveau. Pintores como Delacroix, Corot e Courbet; músicos como Liszt, Chopin e Tchaikovski; e óperas de Verdi e Wagner. Escritores como Dickens, Edgar A. Poe, Victor Hugo, Balzac, Dostoievski, J. M. Sand. Sem contar os filósofos Kant, Marx, Hegel e Nietzsche. Todos vivem este século de mudanças. O Teatro não fica alheio a todo este fervilhar, e também se questiona. Nascem novas propostas (Mantovani, 1989, p. 19).

A primeira fonte luminosa advinda da eletricidade no teatro foi o Arco Voltaico. Esta lâmpada que foi descoberta por Humphry Davy (1778 - 1829) químico e inventor que, em 1808 após trabalhos e pesquisas com eletricidade alimentadas por baterias elétricas, cria um sistema que utilizava dois carvões

especiais. Esses carvões recebem energia elétrica retificada (corrente contínua) através de um transformador / retificador. O sistema trabalha com baixa voltagem e alta amperagem. Quando se juntava os carvões, as pontas incandesciam imediatamente, logo depois, através de um mecanismo, afastava-se os carvões alguns milímetros, este afastamento fazia com que os elétrons caminhassem através deste espaço proporcionando a formação do Arco Voltaico, emitindo uma luz brilhante e intensa. Posteriormente, esta lâmpada foi aperfeiçoada por Jules Duboscq (1817 - 1886), Segundo Forjaz,

Em 1841 o físico Leon Foucault usou o mesmo princípio para substituir a fonte de luz em um microscópio solar. A primeira demonstração pública do projetor a arco-voltaico, inventado por ele, aconteceu em Paris, na *Place de la Concorde*, em uma noite no fim de 1842, em um verdadeiro espetáculo público de luz. Este aparelho, por sua vez, foi aperfeiçoado pelo óptico Jules Duboscq (1817- 1886), que acrescentou um refletor parabólico ao conjunto (Forjaz, 2018.p65).

Nas palavras Dubosq: “uma das primeiras aplicações da ciência no teatro, isto é, o emprego da luz elétrica” (Dubosq 1983, p. 358 *apud* Forjaz, 2018, p. 65). Cibele Forjaz (2018) sinaliza em seu artigo: A Eletricidade entra em Cena, que a primeira aparição da lâmpada de arco voltaico no teatro foi em 1841 na ópera “O Profeta de *Meyerbeer*”, e seu primeiro papel foi representar o nascer do sol. Ela nos diz que este foi o primeiro emprego da eletricidade onde a iluminação adquire um valor de símbolo, destinado a maravilhar os espectadores, que foi o de representar um fenômeno da natureza. E complementa,

Nos anos seguintes, o mesmo efeito foi replicado em várias óperas. Todas as grandes casas de ópera da Europa passaram a ter os seus “mestres dos fenômenos físicos no teatro”, “chefes de eletricitistas” e “especialistas em óptica”. Os novos criadores de máquinas cênicas não são mais os arquitetos ou pintores, são agora os “cientistas-iluminadores”, como Jules Duboscq, criadores dos grandes efeitos especiais das óperas de seu tempo. Esses “mestres dos fenômenos físicos no teatro” são antepassados diretos dos iluminadores (Forjaz, 2018, p. 65).

A transição para a iluminação elétrica nos teatros ocorreu de maneira gradual. Inicialmente, as lâmpadas elétricas de arco voltaico eram incorporadas junto com as fontes de luz tradicionais, a gás, mas à medida que a tecnologia evoluía, elas passaram a ocupar maior espaço nas produções. “Embora a

iluminação principal tenha permanecido a gás na grande maioria dos teatros, na segunda metade do século XIX, a eletricidade já fazia parte da tecnologia dos efeitos especiais das casas de Ópera” (Forjaz, 2008, p.58). Como nos afirma Jules Duboscq segundo Cibebe Forjaz:

Tornou-se raro que um balé ou uma ópera, que exijam uma encenação importante, tenham sido apresentados sem a intervenção de um efeito qualquer da luz elétrica [...] os teatros imperiais e aqueles de primeira ordem seguem sob o impulso da ópera; e o arco-voltaico passa definitivamente aos costumes cênicos (Duboscq, Apud Forjaz 2008, p. 58).

Ainda segundo Forjaz (2008), a iluminação elétrica, com as lâmpadas de arco voltaico, já se fazia presente nos teatros desde a primeira metade do século XIX. Marie Hahm-Bablet¹⁸ escreveu um anexo sobre Arte e Técnica no fim do século XIX no primeiro volume das obras completas de Adolphe Appia. Neste artigo, Hahm-Bablet apresenta um catálogo de aparelhos criados por Jules Duboscq para a criação de efeitos luminosos para as produções do teatro de ópera de Paris. Alguns dos aparelhos que constam neste catálogo são: a lâmpada de Arco-voltaico, aparelho destinado a produzir o efeito do Sol levantando-se em “O Profeta de 1849”; um aparelho fotoelétrico com sua lâmpada, destinado a perseguir um personagem, que permite dirigir os raios luminosos para todos os sentidos de 1860, um aparelho para produzir o fenômeno do arco-íris de 1860 entre outros. “A sociedade da segunda metade do século XIX, conquanto agarrada ao realismo, adora o que é impressionante e brilhante” (Bablet, 1964, p. 291).

Ainda segundo Forjaz (2008), nas produções operísticas de 1860 já tínhamos lâmpadas elétricas e aparelhos com sistemas óticos e articuláveis possibilitando movimentos. Aparelhos com os quais era possível criar um plano de iluminação para destacar personagens e iluminar cenários.

O surgimento da lâmpada incandescente, desenvolvida por Thomas Edison, se deu em 1879. Ela oferecia brilho consistente, durabilidade e, acima de tudo, a capacidade de controlar sua intensidade com maior tranquilidade que

¹⁸ Marie Hahm-Babelt (1904 – 1985), foi uma importante figura do teatro no século 20, na França. Hahm-Babelt era uma atriz, diretora e professora de teatro. Ela desempenhou um papel significativo na disseminação e desenvolvimento das ideias teatrais modernas, incluindo aquelas associadas ao simbolismo. Hahm-Babelt era conhecida por sua abordagem inovadora do teatro e sua dedicação ao ensino.

as lâmpadas a gás. Essa melhor capacidade de controle permitiu aos profissionais da iluminação criarem efeitos mais elaborados e dinâmicos, proporcionando uma atmosfera mais rica e impactante para as produções teatrais. O controle de intensidade das lâmpadas permitiu a criação de ambientes específicos para cada cena, destacando elementos importantes da narrativa, intensificando emoções e guiando a atenção do público. No Entanto, segundo Bablet,

Trata-se, portanto, de começo, de simples técnica de substituição: os aparelhos de iluminação elétrica substituem, pura e simplesmente, os aparelhos de gás, cujos lugares ocupam. Não se descortinam ainda os seus poderes, não se adivinha que a luz elétrica possa tornar-se um meio de expressão dramática: reconhecida como um inegável progresso técnico continua a ser um fator puramente descritivo. Nem podia ser doutra maneira numa época em que tudo na encenação, representação do comediante, cenário, figurinos, iluminação, tem de reproduzir fielmente a natureza (Bablet, 1964, p 292).

Não parecia coerente para o teatro realista dos anos 1880, que utilizava a iluminação como representação da natureza, movimentos luminosos durante a cena ou alternâncias de intensidade, pois a luz do Sol não se move dessa forma. Ela não dá saltos de intensidade e brilho, mas se manifesta em um movimento contínuo, que nós percebemos como o amanhecer ou anoitecer. Esta característica meramente natural da iluminação não interfere na ação, tornando esta luz caracteristicamente passiva em relação a cena teatral. Segundo Roubine, o teatro naturalista tinha que o uso ou a aplicação da iluminação deveria ter uma referência com o mundo real, com a luz real, se relacionando ou tendo como inspiração a luz natural, portanto

A iluminação passa também pelo crivo da autenticidade. Os naturalistas condenavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse o artifício, deixasse transparecer a sua teatralidade. Por exemplo, a ribalta, que emite uma luz desconhecida na natureza, pois ilumina o ator de baixo para cima; ou a luz branca forte e chapada, cujo impacto rude, e uniformemente distribuído, não tem nenhum equivalente no mundo real. O teatro moderno deve aos naturalistas essa tradição de uma iluminação atmosférica, que procura e consegue reproduzir as menores nuances da luz natural, em função da hora, do lugar, da estação (Roubine, 1998, p.123).

Portanto, para Roubine nesse olhar da luz naturalista, existe uma verdade da luz e cabe ao encenador do espetáculo achá-la. Deste modo, a luz não interfere na ação, ela funciona com um iluminante atmosférico da cena,

direcionando seus reflexos e determinando sua intensidade segundo referências reais apreendidas pelo encenador para a cena.

No entanto, gostaria de acrescentar que é preciso reconhecer as contribuições deixadas pela luz realista/naturalista no contexto histórico. Como Eduardo Tudella, acreditamos que a luz realista deixou contribuições importante,

A combatida cena realista somente se poderia efetivar, apresentando o tratamento definido por aquela estética em particular, tendo a luz como parceira. Ou seja, para realizar a mencionada “definição atmosférica”, o iluminador envolvido em uma montagem realista precisava conceder à luz o status de parceira do discurso visual que sustentou o realismo. Pode não ser fácil de compreender. Ressalte-se, então: se a luz não atuasse como parceira do iluminador na definição da atmosfera realista, a luz – realista – não teria existido para ser questionada pela crítica (Tudella, 2013, p.456).

Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998), diz que o surgimento da luz elétrica foi determinante para o surgimento do encenador como o conhecemos hoje nesta concepção moderna do termo, assim como para as transformações cenográficas do teatro na passagem do século. Ainda segundo Roubine (1998), esta mudança começou na Europa, com o diretor francês André Antoine, que fundou o *Théâtre Libre* em Paris em 1887. Ele é frequentemente creditado como sendo um dos primeiros encenadores e/ou diretores modernos que introduziu uma abordagem mais naturalista para a atuação e a produção, buscando uma maior autenticidade tanto no comportamento dos atores quanto nos cenários. Seu trabalho contrastava fortemente com o estilo declamatório e o cenário pintado que dominavam o palco da época.

Anteriormente, as produções das peças teatrais eram frequentemente coordenadas pelos próprios atores ou pelo autor da obra, sem uma figura central que dirigisse todos os aspectos da produção. “O novo teatro, portanto, se baseará não na arte do dramaturgo, mas na do diretor de cena, nos encenadores, que controlará, ainda que não crie especificamente, cada elemento da produção” (Carlson, 1997, p.297). Ainda Segundo Marvin Carlson (1997), os encenadores assumem um lugar específico na encenação, responsável por unificar todos os elementos da produção teatral - desde a interpretação e movimento dos atores até os cenários, figurinos e iluminação -

para garantir que a visão artística da peça fosse realizada de maneira coesa, estas transformações se deram a partir da utilização da luz elétrica no teatro.

A arte teatral estava aberta a mudanças e elas vieram em espaços de tempo menores. “Seria fácil mostrar esta evolução técnica da cena entre os anos de 1880 e 1900, principalmente devido a mecanização do palco e o aperfeiçoamento da iluminação elétrica” (Szondi, 1956 *apud* Pavis, 2011, p. 122 e 123). E conforme Margot Berthold,

O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estavam a sua disposição. Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa (Berthold, 2011, p. 452).

A dançarina Norte Americana Marie Loie Fuller, pioneira deste período de mudanças na transição entre os séculos XIX e XX, causou grande impressão ao público com a apresentação de seu espetáculo *Serpentine Dance (1891)*, devido as suas experimentações com a iluminação elétrica, assim como a abstração e a sugestão cênica, influências do Simbolismo. “Fuller concretiza o ideal simbolista de unir sensações e espírito ao contracenar e dançar com jogos de luzes, espelhos, projeções e mudanças de cor” (Medeiros, 2021, p. 188)

Segundo Roubine, ela não despertou esse interesse pela sua coreografia, mas pelos efeitos que ela criou através da iluminação:

Loie Fuller fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar (embora constituísse, para os seus contemporâneos, exemplo tangível de uma arte expressiva mas liberta das preocupações da representação figurativa); mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, que a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista (ROUBINE, 1998, p.21).

Complementando o que nos diz Roubine, as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas neste momento porque,

por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de outra coisa) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica (Roubine, 1998, p 20-21).

Percebemos com Roubine (1998) que a iluminação elétrica se torna uma ferramenta importante à disposição do encenador, seja criando um ambiente sombrio e tenso com luzes suaves e sombras, ou um cenário alegre e vibrante com luzes brilhantes e coloridas. Assim, a iluminação elétrica pode transformar completamente a percepção espacial e emocional de uma cena.

Ouso dizer que podemos considerá-la como uma forma de arte da técnica teatral, um agente transformador da estética da encenação, que abriu caminhos para o desenvolvimento de outras áreas do espetáculo, como a cenografia e o figurino a exemplo. “Estavam postas as primeiras condições técnicas que permitiriam o seguimento dos grandes estetas do século XX. [...] A linguagem teatral passa a andar de mãos dadas com o surgimento de uma nova língua, a da luz” (Medeiros, 2021, p. 186). Estão colocadas as condições que transformaram a arte teatral a partir da presença da iluminação elétrica no teatro.

2.3 Adolphe Appia e os Simbolista – Aproximações e Afastamentos

A introdução da luz elétrica nos teatros no final do século XIX marcou uma transformação fundamental na estética e na técnica da cena teatral. O desenvolvimento da iluminação elétrica substituiu progressivamente as velas e lâmpadas a gás, permitindo um controle mais preciso sobre a intensidade, a distribuição e a cor da luz. Essa nova tecnologia proporcionou aos profissionais do teatro da época uma liberdade inédita na criação de atmosferas dramáticas, tornando a luz um elemento expressivo por si só. O domínio gradual desse recurso não apenas ampliou as possibilidades visuais da cena, mas também incentivou novas concepções estéticas que rompiam com o realismo e abriam espaço para experimentações mais subjetivas e abstratas.

As transformações históricas da iluminação teatral refletem mudanças profundas na própria concepção da cena e da dramaturgia. Desde o uso de

tochas e velas no teatro medieval até a sofisticada maquinaria de iluminação barroca, a luz sempre desempenhou um papel crucial na construção do espaço cênico. No entanto, foi apenas no século XIX que a iluminação passou a ser reconhecida como um elemento dramaturgico capaz de modificar significativamente a percepção do público e a relação entre ator e espaço. A chegada da eletricidade não apenas eliminou os riscos de incêndios comuns nos teatros com iluminação a óleo e gás, mas também permitiu a criação de efeitos visuais inovadores, fundamentais para o desenvolvimento do teatro moderno.

Conforme Roubine (1998), foi neste momento que o movimento simbolista se consolidou nos principais centros teatrais da Europa, como Suíça, Inglaterra, França, Alemanha, Áustria e Moscou, figuras como Aurélien - Marie Lugné-Poe (1869–1940), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Max Reinhardt (1873-1943), Jacques Copeau (1879–1949), Paul Fort (1872 – 1960), e Edward Gordon Craig (1872-1966) que rejeitaram a fragilidade ilusionista levada ao extremo pelo realismo e naturalismo. “Paul Fort, voltou-se contra o realismo do *Théâtre Libre* já em 1890. Com o apoio de um grupo de escritores com ideias semelhantes, fundou o *Théâtre d' Art* (1891) e nomeou, como seu diretor artístico, o ator Alexandre Lugné-Poê” (Berthold. 2001, p.466). Posteriormente, “Lugné-Poe, ao fundar o *Théâtre de l'Œuvre* em 1893, associou-se ao movimento simbolista, rompendo com as convenções teatrais da época, priorizando a teatralidade e a imaginação no palco” (Roubine, 1998, p.20), se tornando um espaço crucial para o desenvolvimento do teatro simbolista e experimental.

“A reação simbolista de Paul Fort e Lugné-Poe é respondida, na Rússia, pelo eco da de Meyerhold. Aqui como lá, os argumentos são levantados contra o espetáculo naturalista” (Roubine, 1998, p. 38). Em contraposição a essa abordagem, os simbolistas buscaram explorar plenamente os recursos da teatralidade, enfatizando a atmosfera e a sugestão ao invés da representação direta da realidade. Segundo Roubine (1998, p. 139), “Craig rejeitou a ideia de cenários realistas ou decorativos, optando por uma cenografia arquitetônica e não-figurativa, que explorava as três dimensões do palco”. Craig também criou biombos móveis (os screens) que podiam ser ajustados em cena, proporcionando uma cenografia em constante mutação.

Max Reinhardt, diretor austríaco, experimentou formas inovadoras de palco, como teatros circulares e ao ar livre, explorando o potencial da iluminação para criar atmosferas envolventes e fortalecer o simbolismo nas peças. A manipulação de sombras e luzes era uma característica marcante de suas cenas. Segundo Berthold (2001, p. 488),

Reinhardt estabeleceu contato com Edward Gordon Craig e enviou o seu élan e autoconfiança para transformar em realidade aquilo que Romain Rolland e Craig proclamavam como o Teatro do Futuro: o espetáculo para as massas, espaço festivo, de dimensões colossais, onde as multidões se reuniram como haviam feito na Antiguidade ou na praça do mercado, na Idade Média cristã.

O simbolismo surgiu primeiramente na literatura e nas artes visuais, mas seu pensamento logo atraiu o teatro. No teatro, como na literatura, o movimento simbolista emergiu como uma reação às convenções da arte cópia da realidade, buscando introduzir a subjetividade e o mundo interior por meio de imagens evocativas e atmosferas sugestivas. Inspirados por ideias filosóficas e artísticas que priorizavam a sugestão em vez da representação literal, no teatro os simbolistas exploraram a luz como um meio essencial para criar espaços oníricos e metafísicos. A possibilidade de modelar sombras e contrastes com precisão inédita favoreceu a construção de cenas que se distanciavam da materialidade concreta e evocavam estados de espírito e dimensões transcendentais. Dessa forma, a evolução da iluminação elétrica não apenas influenciou a técnica teatral, mas também dialogou diretamente com a estética simbolista, consolidando um novo paradigma visual para a cena da época.

Inicialmente, o simbolismo foi “um movimento literário, do final do século XIX. O simbolismo, generalizou a noção de símbolo fazendo dele o código da realidade; ele procura vestir a ideia de uma forma sensível” (Pavis, 2002, p. 360), e representou uma reação decisiva contra o realismo e o naturalismo, correntes que dominavam a produção cultural europeia da época.

"O realismo cênico, como proposta programática, originou-se em Paris, e foi da França também que proveio como reação, o abandono deliberado do naturalismo: o simbolismo. Stéphane Mallarmé, 'o príncipe dos poetas', protestou, em nome da poesia, contra a exigência de que tudo quanto se poderia esperar do poeta fosse uma mera cópia do que o olho do não iniciado encontra. A tarefa do poeta, afirmava Mallarmé, não era nomear um objeto, mas conjurá-lo com o poder de sua imaginação." (Berthold, 2001, p. 466) .

Embora o simbolismo tenha se originado na poesia e nas artes visuais, suas influências se estenderam profundamente ao teatro, transformando não apenas a forma como as peças eram escritas, mas também como eram encenadas e interpretadas.

O simbolismo nasceu em um período de grande desencanto com o racionalismo e o materialismo que haviam caracterizado o século XIX, especialmente no rescaldo das revoluções industriais e das profundas mudanças sociais e científicas que marcaram a época. A ciência avançava em ritmo acelerado, oferecendo explicações cada vez mais detalhadas para os fenômenos naturais e sociais. No entanto, muitos artistas e intelectuais sentiram que essas explicações falhavam em capturar a profundidade da experiência humana, que se estendia além do mundo material e tangível.

Contra essa onda de racionalismo, o simbolismo afirmou a primazia do espírito sobre a matéria, da imaginação sobre a observação empírica. Inspirados por filosofias como o idealismo alemão e influenciados por poetas como Charles Baudelaire, os simbolistas acreditavam que a verdade essencial da existência não podia ser apreendida através dos sentidos, mas sim intuída através de símbolos e metáforas que evocassem o mistério e a complexidade do ser.

Para o simbolismo, a obra de arte, e, singularmente, o teatro, forma um todo significativo e autônomo, fechado em si mesmo, sem corresponder, mimeticamente, à realidade. A cena é um modelo reduzido coerente, uma espécie de sistema cibernético (ou semiológico) que integra todos os materiais cênicos numa totalidade e num projeto significativo. Correspondências do tipo baudelairiano regem as diferentes artes da cena, florestas cheias de símbolos agrupam o que pareceria heterogêneo (Pavis, 2008, p.183).

No teatro, essa filosofia se manifestou de diversas maneiras, todas elas profundamente inovadoras para a época. O teatro simbolista rejeitava a ênfase naturalista na reprodução fiel da realidade cotidiana, buscando ao invés disso criar uma linguagem cênica que pudesse evocar estados emocionais, espirituais e oníricos.

Os dramaturgos Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) e Henrik Ibsen (1828 – 1906) se afastaram das narrativas lineares e das construções psicológicas detalhadas dos personagens. Em vez disso, suas obras frequentemente

exploravam temas universais como a morte, o destino, o amor trágico e a busca pelo sentido da vida, sempre através de um véu de mistério e ambiguidade.

As ações dramáticas eram frequentemente minimalistas e carregadas de simbolismo, e os diálogos, muitas vezes, eram mais poéticos do que realistas, utilizando o silêncio e a sugestão como ferramentas dramáticas.

Segundo Berthold (2001), as repercussões favoráveis de *Peléias e Mélisanda* de Maeterlinck focaram na atenção neste drama lírico de solidão e melancolia, em maio de 1893 no *Théâtre d'art*, e este fato encorajou o encenador Lugné-Poe a fundar seu próprio teatro, o *Théâtre de l'Oeuvre*. O teatro foi inaugurado em outubro de 1893, com a peça *Rosmersholm* de Ibsen.

Paralelamente às mudanças na dramaturgia, o teatro simbolista também trouxe inovações revolucionárias no campo da cenografia e da iluminação. "Para *Peléias e Melisanda*, a cenografia suprimiu todos os acessórios, [...] ela não era mais que um puro jogo de cores e luzes, procurando propor uma correspondência visual às tonalidades espirituais do drama" (Roubine, 1998, p.126).

O cenário pictórico da época [...] oferece um espantoso contraste entre a riqueza da sua invenção no domínio das formas e das cores, tanto mais livre quanto independente de qualquer preocupação com a reprodução mimética; e, por outro lado, uma indiferença quase total quanto à estruturação arquitetônica do espaço cênico (Roubine, 1998, p. 126).

A figura de Adolphe Appia está presente nesse contexto. Influenciado por algumas das ideias simbolistas e pela música de Richard Wagner, Appia propôs novas concepções cenográficas para o teatro da época, que ainda estavam fortemente ligadas à ilusão da realidade, aos cenários pintados e estáticos que tentavam reproduzir o mundo real.

A estética de Appia [...] a respiração de um espaço e de seu valor rítmico estão no centro da cenografia, a qual não é um objeto bidimensional fixo, mas um corpo vivo submetido ao tempo, ao tempo musical e às variações da luz. A cenografia (não se trata mais de decoração, palavra demasiado ligada à pintura) é considerada em si mesma como universo de sentido que, longe de ilustrar e redizer o texto, o dá a ver e a ouvir, como que do interior (influência do simbolismo) (Pavis, 2008, p. 46)

Appia propôs um novo conceito para o espaço teatral, no qual a cenografia era composta de elementos abstratos, como escadarias, plataformas e colunas, que sugeriam ambientes e atmosferas sem representar diretamente

lugares específicos. Para ele, o cenário deveria ser um espaço dinâmico, capaz de interagir com os atores e com a iluminação, criando uma totalidade expressiva que envolvesse o espectador em uma experiência imersiva. A luz, em especial, desempenhava um papel crucial em sua concepção cênica; pois, era considerada um elemento dramático por si só. Essa concepção cenográfica de Adolphe Appia se afasta categoricamente das propostas dos simbolistas, que usavam painéis pintados, mesmo que com pintura que não ligassem aos moldes realista, eles cultuavam os pintores simbolista da época.

A atuação no teatro simbolista também se afastou das convenções naturalistas, adotando uma abordagem mais ritualística e estilizada, não buscava a imitação da vida real, mas a criação de uma presença cênica que fosse quase litúrgica. “Propõe uma irrealização do gestual, uma dicção salmodia e um retorno à máscara. Maneira de arrancar o ator de sua humanidade cotidiana” (Roubine, 2003, p. 124), com gestos amplos, deliberados e carregados de simbolismo, e a fala, que muitas vezes, assumia um tom quase encantatório. Isso criava um ambiente em que os atores pareciam estar participando de um ritual, tirando o representar, a atuação comumente usual numa narrativa.

A função do teatro simbolista, mesmo reduzida ao contato íntimo da leitura, se define por oposição à ambição dos naturalistas. Estes veem na representação um meio de mostrar o real, analisá-lo, fazê-lo ser compreendido. Já o palco simbolista visa promover o sonho (Roubine, 2003, p. 125),

Essa abordagem simbolista teve um impacto significativo no desenvolvimento do teatro moderno, abrindo caminho para formas de atuação que exploravam a fisicalidade e a presença do ator. O teatro simbolista não só influenciou diretamente os dramaturgos e diretores de sua época, mas também deixou um legado duradouro que continua a ressoar no teatro moderno.

Esta estética ainda se encontra hoje naquilo que B. Dort chama de representação simbolista: 'A tentativa de constituir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente, mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir.'" (Pavis, 2008, p. 361) .

Portanto, o simbolismo contribuiu para a revolução da linguagem teatral, ao desafiar as fronteiras entre os diferentes meios artísticos e ao promover uma visão do teatro como uma forma de arte onde o texto, a performance, o cenário

e a música se fundem em uma única experiência estética. Essa visão integradora do teatro como um ritual estético e espiritual continua a influenciar criadores até os dias de hoje, reafirmando o impacto duradouro do simbolismo na história das artes performáticas.

“O palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista a redescoberta da teatralidade” (Roubine, 1998, p. 49). Ou seja, o reconhecimento e a valorização dos próprios elementos que compõem o ato teatral: espaço, luz, artistas, ritmo, cenário. Até então, o modelo dominante, o teatro ilusionista, tentava esconder esses mecanismos para criar uma ilusão de realidade, como se o público estivesse observando uma situação “natural”, sem mediações. Assim, ao tentar camuflar os dispositivos teatrais, esse teatro ilusionista negava sua própria natureza. Já o teatro simbolismo faz o movimento contrário, em vez de mascarar os elementos cênicos, ele os expõe e valoriza, libertando a cena da necessidade de parecer real, abrindo caminho para novas formas de expressão teatral. Assim, o teatro passa a assumir o estatuto de linguagem própria — e não apenas de representação mimética da vida.

Adolphe Appia, amplamente conhecido por suas contribuições fundamentais à visualidade teatral, desenvolveu teorias que contraditavam as convenções do teatro realista do século XIX, propondo uma nova forma de integrar luz, espaço e movimento no palco. Seu trabalho, que se desenvolveu em paralelo ao movimento simbolista, dialoga em diversos aspectos com essa corrente estética, e apesar de alguns pontos de divergência entre os dois, ambos buscavam transcender a representação literal da realidade e explorar camadas mais profundas de significado.

O naturalismo define, delimita uma área. Automaticamente é criado um outro lado, uma periferia, que o naturalismo se recusou a ocupar, mas que outros artistas optaram por valorizar. [...] Restavam a verdade do sonho, a materialização do irreal, a representação da subjetividade (Roubine, 1998, p. 26-27).

No entanto, embora Appia compartilhasse algumas das preocupações estéticas com os simbolistas, sua abordagem prática e a ênfase no papel do corpo do artista, do arranjo espacial, e da música na encenação o afastam de características centrais do simbolismo. Sobre estas características falaremos mais adiante.

“O objeto simbolista estabelece uma contra realidade que funciona de maneira autônoma” (Pavis, 2008, p. 265). No teatro simbolista, o cenário, a luz, o som e os movimentos dos artistas tinham, também, a função de evocar emoções e estados psicológicos profundos, criando uma experiência estética mais contemplativa e introspectiva para o público. A ação dramática, muitas vezes, era secundária em relação à criação de uma atmosfera poética que sugerisse uma realidade além da superfície visível.

Os autores simbolistas, em suas obras, buscavam explorar as dimensões espirituais e inconscientes da experiência humana. O teatro simbolista evitava o excesso de diálogo e ação, utilizando em seu lugar o silêncio, as pausas prolongadas e cenários vagos que evocavam mistério e ambiguidade.

Há alguns aspectos onde o pensamento de Appia se aproxima dos ideais simbolistas, especialmente na rejeição do naturalismo e na valorização da abstração e da sugestão como formas de expressão teatral. Uma dessas convergências está na crítica comum ao cenário naturalista. Tanto Appia quanto os simbolistas se opunham ao cenário pintado e estático, que era comum no teatro naturalista, uma cenografia que pretendia imitar o ambiente físico de maneira detalhada. Para Appia, esse tipo de cenário entrava em conflito com a presença dinâmica do artista no palco.

Mais que dar uma lista necessariamente incompleta dos principais cenógrafos do século XX. Insistiremos no papel fundador de Adolphe APPIA (1862- 1928) e de Edward Gordo n CRAIG (1872 - 1966). Com eles, a cenografia impõe-se pela primeira vez como a alma da representação teatral: mais que pintores ou decoradores, APPIA e CRAIG são reformadores do teatro dotados de uma concepção global da encenação; mais que por suas realizações concretas de cenografias usadas realmente para encenações, eles são importantes por seus esboços projetos, reflexões teóricas, ambos reagem contra a encenação naturalista que faz do meio-ambiente a réplica mimética e passiva da realidade; contra a concepção de ANTOINE, por exemplo, para quem "o meio é que determina os movimentos é que movimentos das personagens, e não os movimentos das personagens que determinam o meio (Pavis, 2008, p.46).

Portanto, defendia que o cenário deveria ser mais estilizado e simbólico, capaz de integrar-se ao movimento do ator e à luz.

Segundo Denis Bablet, essa característica meramente descritiva da luz no século XIX, própria de um teatro onde a realidade e a coerência são a medida de todas as coisas, tem como único resultado possível uma iluminação que não intervém na ação e

não desempenha qualquer papel ativo na construção do espetáculo, ou seja, uma luz passiva (Bablet, Apud, Simões, 2008, p.64).

Para Cibele Forjaz Simões (2008), a síntese entre técnica e estética na iluminação cênica ocorre durante a transição do naturalismo para o simbolismo, pavimentando o caminho para as vanguardas modernas. Esse processo se desenvolveu por meio das pesquisas e práticas de encenadores que desempenharam um papel crucial nas grandes transformações do teatro no final do século XIX. Esta luz funcional, marcada pela obviedade, era o ponto que os Simbolista e Appia se firmavam em combater. A luz, com eles passa a fazer parte da ação dramática, é fundamento da escrita visual da cena. Essa concepção da luz como uma força expressiva ressoa fortemente com os simbolistas, que usavam a iluminação para sugerir estados de espírito e criar um ambiente carregado de símbolos. “A encenação volta-se para a iluminação entendida agora como “jogo de luzes” e este por sua vez, livre da coerência naturalista, toma um sentido poético, musical e sinestésico” (Simões, 2008, p.85-86). Appia se aproxima, em parte, destes ideais simbolistas no uso da luz, como meio técnico e estético de iluminar os artistas e cenários.

Outro ponto de convergência entre eles é a estilização do espaço cênico. Em suas concepções cenográficas, Appia propôs o uso de formas abstratas e geométricas, como plataformas e rampas, que se afastavam das representações realistas da arquitetura e do mobiliário. Essa ideia de um espaço cênico estilizado, que não representa diretamente o mundo real, mas que sugeria uma paisagem simbólica, é semelhante ao uso do cenário pelos simbolistas, exceto quando os mesmos faziam uso de painéis pintados.

Segundo Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2001), os simbolistas foram pioneiros em romper com as convenções tradicionais tanto no campo dramaturgico quanto no espaço cênico. Ao recusarem-se a ser escravizados pelos detalhes naturalistas, os artistas buscavam romper com a representação mimética da realidade, abrindo caminho para formas expressivas mais simbólicas e subjetivas, com isso eles transformaram o palco, abandonando a estrutura da caixa cênica comum nesse teatro convencional. Essa reforma cênica refletiu o desejo de criar atmosferas mais evocativas e poéticas, onde a cenografia fosse utilizada de forma a sugerir emoções e estados

psíquicos, em vez de reproduzir a realidade concreta. O uso de luzes e sombras, por exemplo, tornou-se central na criação de um espaço dinâmico e onírico, afastando-se da simples imitação do mundo real e oferecendo ao público uma experiência mais íntima e espiritualizada, característica do teatro simbolista.

Para os simbolistas, o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas. O palco não deveria apresentar um "*milieu*¹⁹*real*", mas explorar zonas de estados d'alma. Sua tarefa não era descrever, mas encantar [...] em alguns casos felizes, os simbolistas conseguiram transpor disposições íntimas enraizadas no lirismo para o domínio público do palco. O mérito de o drama simbolista ter sobrevivido sem danos a tais revelações do "*eta t de l' ânte*" ("estado de alma") (Berthold, 2001, p.469).

O Palco Italiano é visto como uma limitação, pois privilegia a representação naturalista e objetiva da cena. Os simbolistas buscando maior liberdade expressiva, assim começaram a romper com essa estruturação utilizando o espaço cênico de maneira mais fluida e imersiva, em que a atmosfera e as emoções ganham protagonismo em detrimento da representação. No teatro simbolista, o cenário muitas vezes era reduzido a elementos mínimos ou sugeridos, com o objetivo de criar uma atmosfera que evocasse sentimentos sem representar literalmente o ambiente físico.

Apesar das aproximações mencionadas, existem diferenças fundamentais entre Appia e o teatro simbolista. Uma das distinções mais importantes é a relação de Appia com o ator. Como podemos ver em Appia (2022, p. 71), "o corpo humano, vivo e móvel representa na cena, o elemento conciliador e deve, como tal, obter o primeiro grau". Nos textos de Appia vemos que a ideia central do corpo vivo é considerada o elemento mais importante da cena. Se o corpo é o responsável por criar essa forma de arte, então o artista

¹⁹*Millieudo* Francês - Meio em português. Expressão usada no teatro realista e naturalista. Refere-se ao "meio" ou "ambiente" em que os personagens vivem e interagem. Esse conceito é central para ambos os movimentos, pois eles procuram representar a vida de forma fiel e objetiva, incluindo as condições sociais, econômicas e culturais que moldam o comportamento humano. Segundo Berthold: "O *milieu* (meio) determina os movimentos das personagens", explicava Antoine, "e não o contrário". Este era todo o segredo da novidade que ele pretendia introduzir por meio de seus experimentos no Théâtre Libre. *Milieu* 'genuíno', no sentido da 'reprodução exata da vida' de Zola, implicava, no palco de Antoine, uma caixa cênica mostrando aposentos com portas praticáveis e janelas, tetos de madeira sustentados por pesadas vigas." (Berthold, 2001, p. 454).

que compreende essa ideia também detém o domínio sobre todos os corpos que a representam, Appia (1959).

Para simplificar nossa demonstração, sempre falamos do corpo e mais nada; nós o isolamos mesmo completamente no espaço indefinido. É evidente que é a Ideia do corpo vivo que tomamos assim como elemento essencial; é evidente que abordando a prática da arte viva encontramos-nos em face dos corpos – o nosso, incluído – e que, se o corpo é o criador dessa arte, o artista que é possuído pela Ideia possui implicitamente todos os corpos. Resulta daí que é com a vida que ele cria, que ele representa – com a vida de seres vivos e cuja colaboração voluntária lhe é indispensável, se ele não quiser fazer marionetes articuladas. (Appia, 2022, p.105).

Enquanto o simbolismo frequentemente minimizava a importância do corpo físico e da ação dramática, em favor de uma experiência mais visual e contemplativa, Appia via o corpo do ator como central para a encenação. Ele nos traz que o movimento do artista no espaço cênico era indispensável para dar vida ao drama. A interação física entre o artista, o espaço e a luz para Appia era o que dava forma e movimento à cena teatral. Essa ênfase na presença física do intérprete o afasta do simbolismo, que muitas vezes via o corpo e o trabalho do artista como secundário em relação à criação de atmosferas visuais e poéticas.

Outro ponto de divergência é a relação de Appia com a música. Appia acreditava que o teatro ideal era aquele que integrava completamente a música com os outros elementos teatrais, como o movimento e a cenografia. Adolphe Appia (2022) sugere que o espaço cênico ganha vida através da presença do corpo humano, funcionando como uma ressonância da música. Ele defende que as formas inanimadas do espaço precisam seguir as leis de uma "acústica visual" (grifo nosso) para adquirirem vitalidade. Desse modo, via a música, especialmente em seus projetos com as obras de Wagner, como a chave para unificar a experiência teatral e conduzir as emoções do público, numa junção do poeta/dramaturgo e do músico, como vemos,

A colaboração não pode ser ao mesmo tempo mais estreita e assinalar mais a subordinação recíproca. O arquiteto da obra de arte viva se divide, assim, em poeta e músico, um condicionando o outro, mas jamais um sem o outro; seu equilíbrio não reside na igualdade das participações; suas proporções, ao contrário, serão sempre variáveis e condicionadas pelas leis do equilíbrio, isto é, do centro de gravidade. Se o músico quer cantar sozinho, o edifício correrá algum perigo; se o poeta quer falar só, nos arriscamos de fato a ter somente o andaime, mais ou menos decorado (Appia, 2022, p. 108).

Embora o simbolismo também reconhecesse a importância da música como meio de expressão, tendiam a tratar a música como um elemento expressivo que contribui para a criação de uma atmosfera espiritual ou mística, mas sem necessariamente estruturá-la de maneira tão rígida, como elemento organizador da ação dramática, como o eixo central da encenação como pretendia Appia. Os simbolistas, embora interessados em sonoridades e ritmos, não colocavam a música no centro da experiência teatral.

Ademais, como mencionado anteriormente sobre a cenografia, Appia tinha uma abordagem mais prática e arquitetônica em relação ao espaço cênico, já os Simbolista defendiam uma cenografia reduzida dos elementos realista e naturalista e mantinham o uso dos telões pintado,

“Hostil a qualquer desdobramento cenográfico, o teatro simbolista pretende renunciar à maioria das aquisições técnicas herdadas dos dois últimos séculos. Não essencial, irá se limitar a marcar, o mais intermediário possível, a estrutura de um espaço” (Roubine, 1998, p. 124).

Muitas vezes utilizava cenários vagos e etéreos, que evocavam mistério e ambiguidade, “A cenografia simbolista suprimiu todos os acessórios e o mobiliário, tornando-se um puro jogo de cores e luzes, buscando uma correspondência visual com as tonalidades espirituais” (Roubine, 1998, p. 126). Appia estava interessado em criar um espaço tridimensional e concreto, que pudesse ser habitado e explorado pelo corpo do artista.

Na vida cotidiana e no teatro de costumes. Igualmente, em arquitetura, vemos que a gravidade é a condição *sinequanon* da expressão corporal. A gravidade, e não o que é pesado! A gravidade é um princípio; é por ela que a matéria se afirma; e as mil gradações dessa afirmativa constituem sua expressão. O volume, por si só, pode escapar pelos ares, como um balão; sua consistência é ilusória (Appia, 2022, p. 81).

Ele via o espaço cênico como algo que deveria ser funcional e expressivo ao mesmo tempo, proporcionando ao artista uma plataforma para a ação e o movimento do ator. “O princípio da gravidade e o da rigidez são, pois, as condições primeiras para a existência de um espaço vivo” (Appia, 2022, p.82).

Por fim, Adolphe Appia, em muitos aspectos, compartilhava das preocupações estéticas do simbolismo, especialmente no que diz respeito à rejeição do naturalismo e à valorização da luz e da abstração como meios de

expressão teatral. Sua crítica ao cenário realista e sua ênfase na criação de atmosferas evocativas por meio da luz o alinham com os ideais simbolistas. No entanto, ele também se distancia do simbolismo em aspectos importantes, como a valorização do corpo do artista, sua abordagem mais concreta e prática do espaço cênico, e a música como eixo condutor da ação dramática.

Enquanto os simbolistas estavam frequentemente preocupados com a criação de uma experiência mais introspectiva e contemplativa, Appia acreditava que o teatro deveria ser uma síntese dinâmica de todos os seus elementos, como o ator, a música, a iluminação e o arranjo espacial, trabalhando juntos para expressar as emoções e significados da obra. Dessa forma, acreditamos que sua obra pode ser vista como uma ponte entre o simbolismo e o teatro moderno, incorporando influências do simbolismo, mas desenvolvendo uma abordagem pessoal e funcional para a criação da cena teatral.

3. Apontamentos sobre nossa escolha e leitura das matrizes técnica e estética.

A adoção das matrizes — técnica e estética — como chaves de leitura da Luz Ativa para a análise matricial, parte do reconhecimento de que cada uma delas organiza, de maneira própria, a articulação entre os elementos materiais e sensíveis do espetáculo. Os significados que emergem da relação entre elas não são camadas autônomas, mas sistema de relação em constante intercâmbio. Escolher tais matrizes implica reconhecer que a cena não é apenas composta, mas também estruturada por modos distintos de feitura técnica, de percepção e construção de sentido. Assim, ao abordar as matrizes técnica e estética, propomos uma leitura que acolhe tanto a função operacional dos elementos quanto sua carga expressiva e poética²⁰ — compreendendo a encenação como organismo vivo, onde forma e impulso se entrelaçam.

A hierarquia representativa, que do ponto de vista técnico parecia resultar somente dos limites necessários à vida comum de muitos fatores, deve, pois, ser considerada como uma função equivalente à do sonho, como uma espécie de objetivação espontânea do desejo estético. Seu valor leva ao mais alto grau um caráter de humanidade, e aí se alinhar é simplesmente constatar a perfeita concordância de nossas faculdades (Appia, 2022, p.207).

Quanto à matriz técnica, entendemos que é o domínio de um conjunto de decisões e procedimentos quanto ao uso de ferramentas. Observamos que a Luz Ativa, conforme idealizado por Adolphe Appia, exige um domínio técnico quanto à aplicação de equipamentos e efeitos técnicos. Em nossa análise matricial buscamos identificar de que maneira a técnica opera para transformar a cena em um espaço de interação expressiva, onde a luz se torna agente estruturador capaz de dar suporte para a experiência estética.

O estudo da técnica dentro da nossa análise considera os parâmetros técnicos para a luz no espaço cênico. Técnicas de controle quanto a intensidade,

²⁰ Pontuamos aqui, que entendemos a poética num sentido lírico. O termo poética refere-se, aqui, à maneira como uma obra é construída, aos princípios que orientam sua criação, sua estrutura interna e seus efeitos estéticos. Quando dizemos que há um sentido lírico na poética de uma obra, estamos nos referindo à presença de elementos que evocam emoções, subjetividade ou mesmo uma perspectiva íntima e sensível do mundo.

o contraste, a temperatura de cor, a disposição espacial e a direcionalidade, identificados por nós nas obras de Appia, e são elementos que determinam como a luz se insere no arranjo espacial e interage com os artistas da cena e os elementos cênicos. A técnica é também analisada em sua relação direta com a plástica da iluminação e sua capacidade de modelar a percepção do espectador quando alinhada à matriz estética.

Assim como, a temporalidade da luz se caracteriza como um aspecto essencial em nossa configuração técnica, percebemos que a velocidade das transições, a duração das cenas iluminadas e a fluidez das mudanças entre diferentes estados lumínicos no momento de sua operacionalidade são determinantes para a construção dos estados visuais da cena. Nosso intuito com o método da análise matricial, ao examinar essas questões, é compreender de que forma a técnica na iluminação cênica se converte em suporte para a estética, atuando como um dispositivo essencial na construção do discurso visual e/ou da intenção plástica da visualidade cênica. Pois, como nos aponta Appia;

Quer se tratasse da construção de uma ponte ou de um aparelho elétrico, ou de alguma outra combinação material, toda consideração técnica liga-se a uma importância que os termos do ofício contêm implicitamente sem, todavia, poder exprimi-la de modo evidente. Em matéria de arte vem juntar-se o princípio da Beleza, o princípio superior a todos os outros (Appia, 2022, p. 207).

Por outro lado, a estética, enquanto ramo da filosofia, tem sido um campo de investigação fundamental para a compreensão das artes e suas implicações sensíveis, intelectuais, culturais e humanas. Desde a Antiguidade, o conceito de estética e suas relações com a arte e a sociedade tem sido discutido por pensadores como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Leonardo da Vinci, René Descartes, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e tantos outros, percorrendo este caminho até as teorias contemporâneas que desafiam os padrões clássicos e introduzem novas perspectivas sobre valores artísticos e estéticos.

No campo das artes, a estética não se restringe à simples questão da beleza, mas se expande para incluir a experiência estética, a percepção sensorial, a interação e a interpretação do espectador. Movimentos artísticos como o Simbolismo, Modernismo, Pós-Modernismo, futurismo, concretismo e tantos outros ismos, transformaram a compreensão do que poderia ser considerado arte, deslocando o foco da mimese aristotélica e da harmonia, para

a expressividade, a subjetividade e, até mesmo, a transgressão de normas ditas tradicionais. Segundo Ortega y Gasset, “a estética e sua derivação, a ciência da arte, não são beleza com que se anuvia outra beleza: são pura ciência, reflexiva anatomia, meditação analítica” (Gasset, 2002, p. 95-96).

Ortega y Gasset (2002), em seu ensaio *Adão no Paraíso*, argumenta que o nascimento da estética ocorre quando o homem deixa de se fundir com o mundo e passa a se ver separado dele. É essa separação que permite ao ser humano perceber o mundo não mais como dado absoluto, mas como forma, aparência, imagem. Surge então a possibilidade de fruir o mundo como espetáculo, e de criar arte a partir desse distanciamento. Com ironia filosófica, *Adão* não teria sentido estético porque lhe faltava o distanciamento necessário para ver o mundo como algo outro, como forma a ser julgada e apreciada. O surgimento da estética estaria, assim, relacionado ao drama da consciência e ao deslocamento do homem para fora de um mundo plenamente funcional. O belo, nesse sentido, nasce quando o homem se torna problemático para si mesmo e para o mundo, nesse sentido *Adão* seria antiestético, pois “*Adão no Paraíso* é a vida simples e pura, é o débil suporte do problema da vida. [...] Isto é o homem: o problema da vida (Gasset, 2002, p. 34).

A partir do século XX, com a ascensão da arte conceitual, da performance e das instalações artísticas, a estética tornou-se ainda mais complexa, a noção de arte passou a incluir processos, interações com o público e contextos sociopolíticos, ampliando os critérios de construção e avaliação estética.

No campo da iluminação cênica, especificamente, a estética não se limita à criação de atmosferas belas ou agradáveis, mas está profundamente conectada à função dramática, à expressividade e à relação com o espaço. Adolphe Appia, ao propor a *Luz Ativa*, demonstrou que a iluminação é um elemento estruturante da cena, capaz de modificar a percepção estética e espacial do espetáculo.

Portanto, para nós, a estética no campo das artes cênicas, atualmente, é um conceito dinâmico e em constante evolução, moldado pelas interações entre artistas, público e contextos históricos. Não se trata apenas de um julgamento de gosto, mas de uma reflexão sobre os meios, as formas e os significados atribuídos às práticas artísticas ao longo do tempo. Ainda conforme Ortega y

Gasset (2002), a verdadeira fruição estética exige educar o olhar para perceber a perspectiva interna da obra, entender sua lógica visual e formal, o modo como ela recorta o mundo. Isso implica uma atitude ativa, e não passiva, diante da arte. Assim, esse ponto de vista se torna o elemento que constrói a forma artística e que organiza o conteúdo estético.

Entendemos que essa interseção entre a técnica e a estética na Luz Ativa evidencia como os aspectos operacionais da iluminação transcendem sua função utilitária, tornando-se componente expressivo da cena. Cada escolha técnica, ao ser aplicada dentro de uma construção cênica, contribui para a materialização de um discurso estético que define a relação do espectador com a cena. Assim, a técnica não apenas possibilita a existência da luz na cena, mas também define suas qualidades plásticas e sensoriais, tornando-se inseparável da dimensão estética da obra.

4. A Luz Ativa sob o olhar da Análise Matricial.

Uma das ideias mais influentes do final do século XIX, a Luz Ativa proposta por Appia, que em nossa pesquisa consideramos ser um conceito-método, é o objeto que elegemos como fonte a ser analisada sob o olhar da análise matricial. A luz, segundo Appia, não serve somente para iluminar a cena, mas é como uma força criativa ativa, capaz de moldar e transformar o espaço e o ambiente cênico. Appia influenciou significativamente o desenvolvimento da iluminação, destacando a importância da luz como um componente artístico no teatro. Diferente da cenografia pintada e estática de seu tempo, Appia propõe uma cena em transformação constante — uma cena que respira no tempo da música, na cadência da ação. Em sua leitura do teatro wagneriano, especialmente, é possível perceber como a luz atravessa a cena com função quase coreográfica, substituindo o cenário fixo por uma composição viva, capaz de traduzir afetos e atmosferas.

Para realizar nossa análise da Luz Ativa, como já apontamos anteriormente, utilizaremos o método de Rubens Brito e J. Guinsburg, vamos considerar na obra de Appia os elementos encontrados e suas interações no contexto teatral e suas visualidades. A análise propõe um olhar detalhado e interconectado de componentes essenciais ao processo de criação da Luz Ativa.

Partimos para identificar elementos comuns ao processo construtivo da iluminação em Appia, que consideramos nossas matrizes pois, segundo Hunzicker (2020, p 33), “os elementos cênicos, de caráter genérico, são empregados por esta linguagem teatral e determinam uma estrutura fundamental geral, a qual pode ser considerada como matriz de criação de um espetáculo”.

Os textos de Adolphe Appia consultados para a nossas análises foram: “notas sobre o teatro” – “A Música e o Cenário” – A Ginástica Rítmica e o Teatro” – A Ginástica Rítmica e a Luz” – Estilo e Solidariedade” – A Origem da Ginástica Rítmica” – A Obra de Arte Viva” – A Encenação Como Meio de Expressão” – “A Encenação do Drama Wagneriano” – com tradução de Jacó Guinsburg no livro A Obra de Arte Viva e os Outros Textos, ano de 2022, pela editora Perspectiva. Consultamos também em “A Obra de Arte Viva” tradução de Redondo Júnior, do ano de 1959, pela editora Arcádia, e “A Música e a Encenação” com tradução de

Flávio Café, revista digital LADI – UNB – da Universidade de Brasília, volumes 2 e 3 do ano 1, e Volumes 4,5,6 do ano 2, anos 2009 e 2010.

Realizar uma análise matricial da luz ativa no contexto da obra de Adolphe Appia apresenta desafios significativos, sobretudo pela complexidade e pela amplitude do seu pensamento artístico. Appia é amplamente reconhecido por sua contribuição à reformulação da arte teatral, buscando uma união harmoniosa entre as diversas artes que compõem a cena teatral, como a cenografia, a música e a atuação, em uma perspectiva integradora que procura uma síntese estética completa.

Diante disso, é desafiadora a tarefa que temos de desocultar elementos singulares que permeiam suas obras, sem perder de vista a compreensão e a integridade da análise, pelo contrário, contribuir para que esses pontilhamentos possam amparar a perspectiva de uma totalidade dramatúrgica de cena em que esse elemento luz passa a ser atuante.

Como diz Eduardo Tudella (2013), a compreensão da obra de Adolphe Appia sugere que o pesquisador e ou leitor esteja aberto, flexível, para se deixar levar pelas possibilidades e sugestões, e para pensar e adentrar no íntimo visual da cena Appiana. Assim, haverá maiores chances de ter afinidades com as formulações teóricas de Appia, evitando o encerramento de seus textos a uma estrutura rígida, em molduras de preconceito formal, e se deixar, abrir para uma leitura aberta dos processos de experimentações visuais, determinadas por um grau de educação e de entendimento apreendidos pela experimentação.

Atento à disposição de Tudella é que adentramos na análise do universo luminoso de Appia, tendo o desafio de focar exclusivamente na Luz Ativa. Diante disso é que buscamos individualizar a luz dos demais elementos, embora eles se apresentem recorrentemente como interdependentes no pensamento de Appia para a Obra de Arte Viva. É nessa capacidade, de a luz atuar de maneira quase autônoma, influenciando e sendo influenciada pelo espaço e pelos corpos em cena, que se concentra em nossa análise. E por essa razão é que identificamos através de nossas leituras, com a aplicação da análise matricial, as matrizes técnica e estética.

Ao optar por uma abordagem que se dedica exclusivamente à Luz Ativa, reconheço a dificuldade em desvincular esse estudo do restante das

contribuições de Appia. Entretanto, mesmo que em alguns momentos nos referimos ao espaço cênico ou ao arranjo espacial com todos os seus elementos cênicos, essa escolha metodológica permite um aprofundamento específico que pode revelar novas camadas de compreensão sobre as funções da luz em seu trabalho, e quiçá possibilitar uma visão mais holística da sua obra. Portanto, o desafio está justamente em equilibrar essa análise especializada sem perder de vista a importância da luz no contexto mais amplo da reforma teatral de Appia.

Os elementos técnicos relacionados à iluminação assumem um papel fundamental para a reformulação da cena teatral pretendida por Appia. Diferente da iluminação tradicional, a época, que servia principalmente para tornar visíveis os elementos da cena e atores, assim como representar efeitos naturais como pôr do sol, o luar, a exemplo.

A Luz Ativa é concebida como um agente criador de atmosfera, espaço e ritmo, desempenhando uma função dramaturgicamente e performática. Ao observar os textos de Adolphe Appia, identificamos que os aspectos técnicos, e os estéticos, em nossa análise, se configuram como sendo as matrizes do conceito de Luz Ativa.

A escolha das matrizes técnicas e estéticas dentro do que chamamos de conceito da Luz Ativa de Adolphe Appia se deu após consultar os textos acima citados, e elas apresentaram ser, para nós, essenciais na criação de um ambiente cênico que vai além da mera iluminação funcional da época. Ou seja, propomos, portanto, o reconhecimento dessas duas matrizes, com aplicação do dispositivo da análise matricial para a investigação dos textos de Appia.

Em nossa percepção, a matriz técnica, ao garantir o controle preciso sobre a intensidade e qualidade da luz, a direção da luz, assim como a escolha planejada das fontes/refletores/equipamentos, permitem que o projetista da iluminação esculpa o espaço cênico, criando volumes e destacando elementos conforme necessário para reforçar a narrativa da peça dramaturgicamente.

Já a matriz estética assegura que a luz não seja um elemento arbitrário, mas sim um componente essencial da linguagem visual da peça, em diálogo constante com os demais elementos cênicos, como a cenografia e o figurino, o artista, o drama e a música.

Assim, a integração dessas duas matrizes identificadas, no conceito de Luz Ativa, promove uma sinergia entre função e forma, onde a iluminação atua como criadora de sentidos e catalisadora na construção de significados e na imersão do espectador na representação.

Essas matrizes técnica e estética dentro do conceito-método da Luz Ativa de Adolphe Appia, para nós, são as bases formativas de uma abordagem integrada e expressiva na criação do espaço cênico. Ao reconhecer essas matrizes, buscamos não apenas uma iluminação que cumpra a função básica de visibilidade, mas que também contribua ativamente para a construção de atmosferas e a comunicação de significados mais profundos.

A matriz técnica oferece o controle necessário para que a luz possa esculpir o espaço, realçando formas e criando contrastes que reforçam a narrativa visual. Paralelamente, a matriz estética garante que a luz não seja apenas um recurso utilitário, mas um elemento artístico que dialoga com todos os aspectos da cena, performando com a cenografia, os artistas e os demais objetos cênicos.

Desse modo, entendemos que essas matrizes permitem compreender como a iluminação pode se tornar uma ferramenta poderosa na narrativa cênica, capaz de influenciar a percepção do público e enriquecer a experiência teatral de maneira profunda e significativa, como pretendia Appia.

Iniciamos então pela análise dos aspectos técnicos da Luz Ativa. Esta abordagem busca encontrar uma compreensão dos procedimentos e elementos que possibilitam sua aplicação prática no espaço cênico. A matriz dos aspectos técnicos abrange uma série de decisões e controles que permitem a manipulação precisa da luz, como sua intensidade, direção, interação e movimentação.

Para a análise dos aspectos técnicos da Luz Ativa, é importante introduzir os elementos identificados por nós nos escritos de Appia e que serão examinados: fontes/equipamentos, direção, intensidade, qualidade e movimento da luz. Esses são os elementos levantados por nossa leitura, entendidos como elementos dos recursos técnicos da luz, e determinam tecnicamente a maneira de suas aplicações na cena

4.1. Matriz dos Aspectos Técnicos e seus Elementos

A análise das matriz técnica da Luz Ativa constitui um instrumento valioso para compreender como os elementos da iluminação interagem de maneira integrada com os aspectos narrativos e visuais de uma cena. Essa matriz, constituída dos elementos: fontes de luz, direção, movimento, intensidade e qualidade, são responsáveis por definir os parâmetros técnicos que fundamentam o uso expressivo da luz no espaço cênico. Cada uma desses elementos/procedimentos desempenha um papel específico na construção do ambiente cênico. A escolha das fontes de luz, por exemplo, define o caráter visual da cena, podendo variar entre uma atmosfera suave, com uma luz difusa, ou uma estética abstrata, que utiliza luz artificial pontual, acentuada. A direção da luz, por sua vez, molda o espaço tridimensional, criando volumes, sombras e contrastes que orientam a percepção espacial e narrativa do espectador. O movimento da luz introduz dinamismo, estabelecendo ritmos e transições emocionais que acompanham o desenrolar da dramaturgia. Assim como, a intensidade da luz atua diretamente na criação de atmosferas, variando de explosões luminosas dramáticas a momentos de introspecção sombria. Por fim, a qualidade da luz — seja ela dura, suave, difusa ou nítida — modula a textura visual da cena, influenciando sua plasticidade e o tom emocional que deseja transmitir.

A matriz técnica é ferramenta indispensável para entendermos o método operacional de Luz Ativa, pois possibilita uma abordagem mais consciente e detalhada da luz enquanto trabalho técnico e instrumentalizado. A análise dos elementos desta matriz permite, assim, não apenas compreender o ambiente técnico da luz, mas também explorar suas potencialidades para os resultados estéticos na criação da iluminação cênica.

A tabela a seguir apresenta uma imagem esquemática da análise dos aspectos técnicos, que nós consideramos, fundamentais da Luz Ativa no contexto do domínio instrumental desse aparato cênico. Cada elemento técnico, como: fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade da luz é descrito em termos de sua funcionalidade para construção do pensamento estético. Esses aspectos permitem compreender como a luz opera fisicamente.

Elementos técnicos	Definição	Descrição Estética	Exemplo Estético
Fontes de Luz	Refere-se ao modelo do equipamento escolhido, pode referir-se, também, ao tipo e à origem da luz utilizada na cena, como natural, artificial,	A escolha da fonte de luz define o caráter visual da cena, influenciando a percepção de realismo, abstração ou teatralidade.	A simulação da luz natural difusa para criar um ambiente suave, luz indireta, ou uma luz pontual para um efeito de abstração. Um foco fechado marcando um objeto.
Direção da Luz	Determina o ponto de origem e a incidência da luz sobre o espaço ou corpos.	A direção da luz constrói volumes, cria sombras e orienta a percepção espacial e narrativa.	Luz lateral moldando corpos, criando tridimensionalidade, ou foco aceso ao nível do chão projetando uma sombra monstruosa.
Movimento da Luz	Refere-se à mudança de posição ou foco da luz ao longo do tempo.	O movimento da luz introduz dinamismo e transições narrativas, intensificando emoções.	Feixe de luz que segue um performer, destacando sua trajetória no espaço.
Intensidade e Qualidade da Luz	A intensidade diz respeito ao nível de brilho ou luminosidade da luz no espaço. E a qualidade caracteriza a textura da luz, como dura, suave, difusa ou nítida.	A intensidade define a atmosfera cênica, variando de momentos dramáticos a introspectivos. A qualidade da luz modula a textura visual, influenciando o tom e a plasticidade da cena	Uma explosão de luz intensa seguida por um <i>fade-out</i> suave, marcando contraste emocional. Luz difusa cobrindo o cenário, criando uma atmosfera onírica e suave.

4.1.1. Fontes de Luz

A escolha das fontes – Appia defendia o uso de luzes diretas e focadas para criar sombras precisas e modelar o espaço e o corpo dos artistas. Distribuir as fontes de luz em termos de sua capacidade técnica e funcional para moldar a cena teatral. As fontes de luz são elementos essenciais que deveriam ser escolhidos e posicionados com precisão para atingir objetivos específicos dentro da encenação.

Conforme Appia,

É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela

direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. Nós chamaremos os primeiros de “luz difusa”, e os segundos de “luz ativa (Appia, 2009/10, p.179)

Em outra passagem sinaliza como devem ser a instalação destas categorias de equipamentos;

A instalação de uma dessas duas categorias de aparelhos com relação à outra é uma questão de proporções. Às instalações mais ou menos fixas da luz difusa serão adicionadas telas de uma transparência variável, destinadas a atenuar o efeito muito pronunciado das suas claridades sobre os objetos do seu entorno imediato e sobre os atores que dela se aproximarem (Appia,2009/10, p.181).

Appia, sobre o uso da luz na cenografia, faz uma distinção crucial entre a luz difusa e a luz direta, destacando que ambas coexistem em função de suas diferentes intensidades e são alcançadas conforme a aplicação dos equipamentos adequadamente escolhidos para estes fins.

Ele afirma que a luz difusa, por si só, representa a clareza simples, enquanto a luz direta seria a iluminação simbólica, esta colocação podemos ver nesta passagem: “A luz difusa sozinha é simplesmente “ver claramente”; o que no drama do poeta-músico corresponde ao signo. A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural” (Appia, 2009/10, p. 181).

Esta distinção é fundamental para entender a aplicação da luz ativa no teatro, onde a luz direta se torna uma ferramenta poderosa para criar atmosferas dramáticas e para destacar elementos específicos no espaço cênico.

As fontes de luz, neste contexto, são selecionadas e posicionadas para alcançar intenções variadas, permitindo que a luz direta crie sombras e contrastes que realçam a expressividade da cena. A Luz Ativa, portanto, depende da combinação cuidadosa dessas fontes para transformar o ambiente cênico em um espaço dinâmico.

4.1.2. Direção da luz

A direção de onde a luz diz o ponto que ela é emitida, de cima, de baixo, de lado, de trás, a direção depende da intenção e do efeito que se quer criar para a cena, esta direção é um elemento técnico fundamental para proposições de

Appia. A direção determina onde as sombras caem, como o espaço é esculpido e quais aspectos da cena ou do artista são destacados ou obscurecidos.

A direção da luz só nos é perceptível pela sombra [...]. As sombras se formam, assim, por meio da mesma luz que aquela que penetra a atmosfera. Esse poder todo não pode ser obtido artificialmente da mesma forma; a claridade de qualquer lareira luminosa em um espaço obscuro nunca espalhará luz suficiente para criar o que nós chamamos de o claro-escuro, isto é a sombra levada (com mais ou menos de nitidez) sobre um espaço já penetrado pela luz [...] É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. (Appia, 2009/10, p. 180)

O direcionamento das luzes influencia a percepção da profundidade e volume. Ao direcionar a luz de uma maneira específica, o iluminador pode manipular claridade e sombra para criar uma variedade de atmosferas, sugerir emoções, ou até indicar o foco narrativo em uma cena. Por exemplo, uma luz lateral forte pode criar sombras dramáticas que destacam as formas e os volumes no espaço, enfatizando a plasticidade dos corpos e objetos em cena, enquanto uma luz difusa vinda de cima pode espalhar as cores e criar uma atmosfera de suavidade e indefinição. Assim como,

Um corpo opaco disposto em frente ao foco luminoso pode servir para dirigir o raio sobre uma parte qualquer da cena, excluindo as outras, e fornecer uma grande variedade de efeitos, desde a simples e parcial obstrução até a obstrução divisada e combinada com corpos menos opacos (Adolphe Appia, 2009/10, p. 185)

"Em muitos casos, a luz e a cor vivas poderão aproximar-se da indicação, precisando a sua expressão pela forma, o movimento de uma sombra, a cor ou a orientação de uma claridade" (Appia, 2022, p.88). A interação da luz e o movimento no espaço cênico, quando iluminada e direcionada de maneiras específicas, pode transformar o ambiente e participar ativamente na construção da atmosfera e da narrativa teatral.

As divisões sistemáticas atenuam-se, assim, naturalmente, no exercício prático do dramaturgo [...] certos pormenores do espaço, da cor fixada, juntos às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais projetando sombras mais ou menos móveis e que nada significam de preciso, mas contribuem para a vida do movimento, são dessa ordem. Sempre com a condição do corpo as agregar como fazendo parte da sua criação no espaço (Adolphe Appia, 1959, p. 38).

A direção da luz é crucial nessa dinâmica porque ela determina como essas cores vivas serão percebidas pelo espectador. A luz pode acentuar ou suavizar cores, criar sombras que moldam e definem o espaço, e até alterar a percepção da profundidade. Quando Appia (2022, p.88) menciona que a "luz e a cor vivas poderão aproximar-se da indicação, precisando a sua expressão pela forma, o movimento de uma sombra, a cor ou a orientação de uma claridade", ele está se referindo ao poder da luz de dar forma e vida às cores e ao espaço pela escolha de sua direção, de sua fixação e inclinação.

Assim, a direção da luz transcende a simples imitação da realidade, ela permite que o espaço cênico não seja apenas visualmente compreensível, mas também emotivamente ressonante, estabelecendo uma conexão mais profunda com o público através da manipulação da luz e da sombra.

4.1.3. Movimento da luz:

“O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliante que regulará a união de nossas diversas formas de arte” (Appia, 2022, p. 66). – “O movimento não é, em si, um elemento: o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser” (Appia, 2022, p. 67).

O movimento da luz é um elemento fundamental para a construção de significados e atmosferas na cena. A luz como elemento que se desloca no espaço cênico, criando e modulando volumes, ritmos e tensões. Ela interage com o corpo do artista e com os cenários, dando dinâmicas a narrativa do espetáculo e modificando constantemente a percepção pelo público do espaço e do tempo na cena.

São dessa ordem certos detalhes do espaço, da cor fixada, unidos com flutuações da luz, da cor ambiente, das obstruções parciais portadoras de sombras mais ou menos móveis e que não significam nada de preciso, mas contribuem para a vida do movimento. Sempre com a condição de que o corpo os aceite enquanto parte de sua criação no espaço (Appia, 2022, 88).

O movimento da luz colabora para uma narrativa visual que se desenvolve em conjunto com a ação dos artistas, contribuindo com a condução narrativa do espetáculo ao guiar o olhar do espectador, intensificar, suavizar, escurecer, transformando o ambiente de forma contínua e fluida.

Appia, sobre a luz e a cenografia, ressalta a importância que a luz tem para a cena, em relação à pintura cenográfica e ao arranjo espacial, enfatizando como ela recupera sua independência e atividade ao lado do artista, "A iluminação, estando livre de uma grande parte da sua responsabilidade para com as telas verticais, recupera a independência a qual ela tem direito e entra em atividade ao lado do ator" (Appia, 2009/10, p.350).

Desse modo, ao recuperar sua independência das telas verticais, a luz ganha liberdade para interagir diretamente com o artista em cena, o que reflete a ideia de movimento e ação da luz, como elemento ativo e dinâmico. Em outra passagem ele ressalta esta interação e mobilidade afirmando:

A iluminação, já móvel pelo fato de que os atores, participando da sua vida, arrastam-na nas suas movimentações, se torna efetivamente móvel se nós deslocarmos o foco luminoso ou então se as próprias projeções estiverem em movimento diante um foco fixo, ou então ainda se nós agitarmos de alguma forma os corpos que obstruem o raio. (Appia, 2009/10, p.185).

O movimento da luz confere à cena um papel dinâmico. Seu objetivo é criar dinâmica na cena, atuando como um elemento importante da encenação. Por meio da mobilidade, a luz é capaz de conferir vida rítmica ao palco, transformando continuamente a percepção do ambiente teatral.

4.1.4. Intensidade e Qualidade da Luz

A variação na intensidade e qualidade permite criar uma luz mais suave que pode criar uma atmosfera onírica, fantástica, enquanto uma luz intensa e focada pode gerar tensão entre personagens ou destacar em um ponto específico do palco denunciando uma intenção.

A luz difusa e a luz direta só existem simultaneamente pelos seus graus diferentes de intensidade. A luz difusa sozinha é simplesmente "ver claramente"; o que no drama do poeta-músico corresponde ao signo. A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural. A diferença de intensidade entre as duas luzes não deve ser inferior àquela que a existência das sombras torna necessária. Acima desse mínimo, suas combinações são de uma variedade infinita (Appia, 2010, p. 181).

A abordagem de Adolphe Appia para a intensidade e a qualidade da luz no teatro enfatiza seu papel essencial na criação de um espaço cênico vivo e expressivo. A luz, em suas diferentes intensidades, esculpe o espaço e define

as relações entre os elementos cênicos. “É a qualidade das sombras que exprime para nós a qualidade da luz.” (Appia, 2010, p. 179). Essa compreensão sublinha como a qualidade da luz, seja difusa ou direta, interage com as formas e cores, conferindo-lhes vida e transformando o palco em uma tela tridimensional dinâmica.

Para evitar as sombras que alterariam o poder da luz direta, a luz difusa deve iluminar todas as partes do material cenográfico (o ator incluso). Quando, através dela, nós pudermos “ver claramente” sobre a cena e quando as sombras produzidas se contradizerem suficientemente para se anularem, a luz direta poderá fazer a sua aparição; pois, excetuando os casos, sem dúvida raros, onde ou uma ou a outra das duas luzes deverá operar sozinha, é óbvio que é por “ver claramente” que nós devemos começar. A intensidade da luz difusa será em seguida regulada conforme a da luz direta (Appia, 2010, p. 182).

Segundo Appia, “uma parte essencial dos aparelhos móveis e manuseáveis da luz direta será constituída pelas diversas formas de interceptar sua claridade” (2010, p.180), para ele, desta forma, o ver claramente e a claridade, são questões técnicas que a combinação da luz difusa e luz direta devem ter para que trabalhem e consigam uma boa qualidade estética da luz. O ver claramente da luz difusa não deve cancelar ou danificar os efeitos criados pela luz direta. Ressalta a importância em equilibrar bem as intensidades de ambas para que se obtenha uma atmosfera com qualidade visual, na combinação desses dois estados da luz.

A análise técnica da luz appiana, observados os elementos: fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade da luz, revela a importância de cada um desses fatores na construção de uma atmosfera cênica coesa e expressiva. Desse modo, vimos que as fontes de luz definem o ponto de origem das sombras e destacam volumes e texturas, enquanto a direção da luz influencia a percepção espacial e dramática. O movimento da luz acrescenta dinamismo e ritmo à cena, contribuindo para o fluxo narrativo, enquanto a intensidade modula o foco visual e emocional, criando contrastes ou suavização. Por fim, a qualidade da luz – seja dura ou difusa – determina a clareza e o impacto emocional das imagens projetadas no espaço, definindo a estética e a sensorialidade do ambiente teatral.

Concluindo a análise técnica da luz appiana, ao observarmos esse modo do saber técnico, carrega em si a sua significação e contribuição técnica. Quando

observamos a Luz Ativa em sua matriz técnica, identificamos um gesto do fazer: um fazer que, ao organizar fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade da luz, revela uma operação que ultrapassa o funcional. A luz, nesse contexto, não cumpre um papel utilitário, mas atua como linguagem participativa da construção cênica. Ela organiza o espaço sensível da cena, tornando-se parte constitutiva da imagem teatral. Nessa medida, o controle técnico se converte em gesto expressivo: aquilo que suspende a função para abrir uma dimensão estética, onde o visível se constrói como experiência. A luz deixa de ser suporte da cena para se afirmar como agente dela — não ilumina, mas aparece como aquilo que faz aparecer.

4.2. Matriz dos Aspectos Estéticos e seus Elementos

A análise da matriz estética, dentro da proposta visual da obra de Adolphe Appia, concentra-se na identificação de elementos que configuram as bases visuais e expressivas da Luz Ativa.

Para compreender as dimensões expressivas dessa Luz Ativa, foram identificadas por nós quatro elementos da matriz estética, cada um reflete diferentes interações entre luz, corpo, espaço, tempo e narrativa. Os elementos de composição dessa matriz são, para nós, as seguintes — espacial, temporal e/ou rítmica, narrativa e simbólica — e estruturam nossa análise da luz como agente integrador à cena, alinhando-se às propostas teóricas de Adolphe Appia.

A tabela a seguir apresenta as definições, descrições estéticas e exemplos práticos de cada matriz, destacando sua relevância na construção de uma dramaturgia luminosa.

Elementos Estéticos	Definição	Descrição Estética	Exemplo Estético
Espacial	A luz como elemento que constrói e revela o espaço tridimensional.	Molda o espaço, criando volumes e profundidade.	Uso de luz lateral para esculpir os corpos dos artista da cena e/ou o arranjo espacial.
Temporal - Rítmico	A luz como marcador do tempo e/ou ritmo na cena.	Estabelece o fluxo temporal e as transições na cena.	Transição gradual de luz fria para quente para

			indicar o passar do tempo.
Narrativo	A luz como elemento narrativo e expressivo.	Intensifica o drama, guiando o foco narrativo.	Foco de luz no rosto de um ator em um momento de crise emocional.
Simbólico	A luz como portadora de significados abstratos ou metafóricos.	Sugere conceitos abstratos ou metafóricos.	luz descendo sobre um artista pensativo simbolizando revelação.

Os elementos da matriz estética da Luz Ativa podem ser compreendidos a partir da análise dos elementos constitutivos da luz enquanto linguagem colaborativa da dramaturgia. Eles estão relacionados a interação entre a luz, o arranjo espacial, o tempo e o artista da cena, compondo uma escrita visual dinâmica e integrada à dramaturgia.

4.2.1. Espacial

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os tornem visíveis. Esse espaço [da cena] não está, portanto, de qualquer maneira, mas em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência por definição. (Appia, 1959, p. 12 e 13).

O trecho acima trata de um espaço cênico que, embora limitado por um quadro rígido — a moldura da boca de cena —, guarda em si uma potência de ordenação contínua, em que cada configuração é provisória. A luz, ao tornar visíveis os objetos, revelam esse espaço em sua atualização sensível. Assim, espaço e luz não aparecem como elementos acessórios, mas como princípios estruturantes que operam em latência. Essa latência mencionada sugere que a cena está em constante estado de possibilidade, pronta para ser moldada pelas intenções da luz, pelo jogo dos artistas em cena e pelo imaginário dos espectadores. A cena não é um dado concreto, mas um campo predisposto à

ação, um elemento estético que se realiza justamente por estar aberto à mobilização estética. É essa instabilidade, essa espera por forma e luz, que faz da cena um dispositivo ativo, onde o visível e o espacial se articulam em função do acontecimento cênico.

A espacialidade é destacada pela capacidade da luz de estruturar e revelar o espaço de forma dinâmica. “Arte viva deve irradiar e se expandir no espaço para lhe conferir a vida; é esse corpo que comanda as proporções e a luz; é ele quem cria a obra de arte!” (Appia, 2022, p. 40). Ela é um agente transformador que molda o espaço cênico ao interagir com seus elementos arquitetônicos, objetos e corpos em cena. A luz constrói um espaço perceptível ao delinear volumes, criar profundidade e estabelecer relações entre áreas iluminadas e sombreadas. Atua como um mediador entre o espaço físico, o espaço percebido e o espaço interpretado.

Ela explora a relação entre planos horizontais e verticais, destacando texturas e superfícies que permanecem invisíveis na ausência de iluminação estratégica. Desse modo, a luz torna visíveis as qualidades plásticas do espaço, transformando-o em um componente expressivo. O uso de luz lateral, frontal ou de contraluz, por exemplo, pode modificar a percepção da arquitetura cênica, acentuando ou atenuando suas características.

“A luz que povoa o espaço de claridades e sombras moventes; que cai em lençóis tranquilos, ou que jorra em raios coloridos e vibrantes” (Appia, 2022, p.46). Um aspecto central dessa matriz é o uso do jogo de claro e escuro. Por meio do contraste entre áreas de luz e sombra, a cena ganha tridimensionalidade, profundidade e dinamismo. Esse jogo cria hierarquias visuais, destacando elementos e corpos específicos, ao mesmo tempo em que esconde ou suaviza outros.

O espaço da cena espera sempre uma nova disposição e, por consequência, deve ser preparado para contínuas mudanças. Ele é mais ou menos iluminado; os objetos que aí serão colocados necessitarão de uma luz que os tornem visíveis. Esse espaço não se apresenta, pois, de alguma maneira, senão em potência (latente), tanto para o espaço quanto para a luz. Eis dois elementos primordiais de nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição (Appia, 2022, p. 67).

O elemento Espacial da matriz estética reflete diretamente os princípios de Adolphe Appia, que defendia o uso da luz e da arquitetura para substituir os

cenários pintados bidimensionais tradicionais e criar uma espacialidade verdadeiramente tridimensional. A luz é uma ferramenta para revelar a arquitetura cênica e criar relações expressivas entre o espaço, o corpo do artista e o movimento. Assim, entendemos que ela incorpora essas ideias, utilizando a luz como um meio ativo de composição espacial.

O espaço vivo será, pois, aos nossos olhos, e graças à intermediação do corpo, a placa de ressonância da música. Poderíamos mesmo avançar o paradoxo segundo o qual as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, devem obedecer às leis de uma acústica visual no espaço. (Appia, 2022, p. 83).

A luz, nesse contexto, é o elemento que torna visível essa ressonância entre corpo, espaço e música. Ela participa ativamente da escuta visual, modulando volumes, acentuando ritmos e estabelecendo relações entre os elementos em cena. Se o espaço é um elemento da matriz estética viva em potência, é a luz que o atualiza, que o organiza sensivelmente em consonância com a presença do corpo e a temporalidade da música. Assim a luz é constitutiva: ela inscreve no espaço a acústica visual da cena, tornando visível a pulsação invisível da música que a atravessa.

Por fim, Luz Ativa transforma o espaço cênico em um elemento dinâmico e integrado. “Pela luz podemos espalhar as cores vivas, no espaço, tornar o espetáculo flexível, manter em xeque o signo [...] e mergulhar assim o ator em uma atmosfera que lhe será destinada” (Appia, 2022, p. 29). Ao esculpir volumes, criar contrastes e interagir com os corpos e objetos em cena, a luz se torna uma linguagem expressiva na construção do espaço cênico.

4.2.2 Temporal-Rítmico

O poeta, com a caneta na mão, fixa sobre o papel o seu sonho [...] fixa o ritmo, a sonoridade e as dimensões. Coloquemos tudo isso em cena: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, escultura, a arquitetura, as quais se mobilizam no espaço, e quase não se vê como conciliar a vida própria a cada uma delas em uma harmoniosa unidade! Ou então haveria um meio de fazê-lo? O tempo e o espaço possuiriam um termo conciliante – um termo que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar sua parte das durações sucessivas de tempo? E essas durações encontrariam a ocasião de se estender no espaço? Pois a isso

se reduz o problema, se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço em um mesmo objeto. No espaço, a duração se exprimirá por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço se exprimirá por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento. O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliante que regulará a união de nossas diversas formas de arte para fazê-las convergir, simultaneamente, a um ponto dado, para a arte dramática. (Appia, 2022, p. 66).

Sob a ótica desse elemento da matriz estética, Appia no trecho acima revela uma tensão fundadora entre as linguagens que se desenvolvem no tempo e aquelas que se fixam no espaço. A imagem do poeta que, com a caneta na mão, "fixa o ritmo, a sonoridade e as dimensões" (grifo nosso), traduz o gesto de condensar a duração vivida em uma forma organizada, que, ao se inscrever no papel, torna-se perceptível, partilhável, colocável em cena. Essa passagem da interioridade do sonho à exterioridade da forma sugere justamente o que define esse elemento na matriz estética: a possibilidade de converter a temporalidade subjetiva em uma estrutura rítmica materializada, que se manifesta no plano sensível do espaço.

Essa operação implica, entretanto, um desafio que o próprio texto formula: seria possível conciliar as dinâmicas próprias do tempo com as formas do espaço? Ou, mais profundamente, haveria um princípio comum entre ambas as instâncias? Ao se perguntar se o tempo pode se estender no espaço e se a forma pode assumir a duração, o pensamento se volta para o movimento — entendido aqui não como mera locomoção, mas como o operador expressivo que regula a sucessão, articula ritmos e faz com que o espaço se torne cênico. O movimento é, portanto, o eixo integrador entre o que se vê e o que se vive no tempo da cena.

É nesse ponto que o tempo e o ritmo se explicitam como uma chave de leitura para além da cronometria ou da variação de intensidade lumínica. Ele atua sobre o fluxo da percepção, modulando o tempo cênico por meio de pausas, acelerações, suspensões e transformações, ritmando o espaço, desenhando durações. A luz, por exemplo, ao incidir sobre corpos e volumes, não apenas revela, mas determina o tempo de sua aparição, seu percurso e sua desaparecimento. O corpo, em movimento, não transita apenas por lugares, mas inscreve na cena cadências, pulsações, tensões.

O drama não se organiza apenas como narração de ações, mas como articulação de presenças rítmicas no tempo e no espaço. A luz nesse sentido, é meio compositivo que organiza a percepção visual, rítmica e sustenta a inteligibilidade narrativa à cena. Não se limitando ao texto ou ao discurso falado, mas se estendendo ao espaço, à luz, ao corpo e ao ritmo — todos elementos que, juntos, constroem um campo de sentido expressivo.

Assim, os elementos do tempo e do ritmo nessa matriz compreende a luz como um componente essencial na estruturação do tempo e do ritmo da cena, atuando tanto na marcação de passagens cronológicas quanto na organização da cadência interna da narrativa. Por meio de variações de intensidade, cor, direção e movimento, a luz estabelece um fluxo visual que orienta a percepção do espectador, ao mesmo tempo em que cria uma pulsação que modula a cena de forma sensível e dinâmica.

A luz está para o espaço como os sons estão para o tempo: a expressão perfeita da vida. Por isso não falamos de música viva, mas apenas de uma duração musical que comporta o espaço. A cor, em compensação, é um derivado da luz. Ela é dependente desta e, do ponto de vista cênico, dependente de dois modos distintos: ou a luz se apodera dela para difundi-la, mais ou menos móvel. (Appia, 2022, p. 84).

Ao afirmar que “a luz está para o espaço como os sons estão para o tempo” (grifo nosso), Appia não fórmula apenas uma comparação metafórica, mas estabelece uma equivalência estrutural que atravessa toda a concepção da cena como acontecimento rítmico. Se o som é o elemento que estrutura a duração — articulando o tempo em cadências, pulsações e intensidades — a luz, por sua vez, é o que organiza o espaço em termos de visibilidade e presença. Ambos, som e luz, não se reduzem a substâncias físicas: são modos de inscrição da vida no sensível, operadores de transformação, capazes de instaurar ritmos perceptivos que regulam a experiência cênica. A luz, assim como o som, não é uma forma, mas uma força temporalizante, um agente que faz o espaço vibrar, que o torna acontecimento.

Appia reforça essa dinâmica ao observar que não falamos de “música viva” (grifo nosso), mas de uma “duração musical que comporta o espaço” (grifo

nosso). Portanto, não é apenas a temporalidade da música, mas a sua condição de fluxo contínuo, que só se realiza no tempo. O espaço, quando aparece na música, é apenas sugerido, projetado pela sonoridade. Já no teatro, faz com que o espaço seja atravessado por uma duração viva, que é dada pela luz. A luz, portanto, não revela apenas volumes, ela os inscreve em uma dinâmica temporal — faz com que o espaço seja sentido, não apenas visto.

O movimento, verificou-se, era o único termo conciliatório entre as duas categorias, porque une o espaço e o tempo em uma mesma expressão. O corpo humano, vivo e móvel, representa na cena, portanto, o elemento conciliador e deve, como tal, obter o primeiro grau (Appia, 2022, p. 71).

Nesse contexto, esse elemento da matriz não só organiza o espaço, mas também estrutura o tempo vivido da cena, criando camadas temporais que não seguem necessariamente uma linearidade causal. Sua ação incide diretamente sobre a percepção da duração, instaurando temporalidades subjetivas que se sobrepõem, se embaralham, se desdobram em flashbacks, projeções, suspensões e colapsos do tempo. “Em muitos casos, a luz e a cor viva poderão se aproximar do signo ao especificar sua expressão por meio da forma, do movimento de uma sombra, da cor ou da direção de uma claridade” (Appia, 2005, p. 38).

Uma súbita mudança na qualidade da luz — seja em sua intensidade, direção ou cor — pode desviar a narrativa de seu curso progressivo e instaurar um outro tempo: o da lembrança, da antecipação, da confusão emocional. Cada inflexão luminosa se converte, assim, em sinal de mutação interna da cena, apontando não apenas uma transformação no espaço visível, mas sobretudo uma mudança de perspectiva, de estado afetivo ou de registro narrativo. É nesse jogo que a luz assume uma função essencialmente dramatúrgica: ela cria o tempo na cena, como a música, não como linha contínua, mas como campo de possibilidades expressivas.

Portanto, no elemento temporal-rítmico, a luz compõe o tempo à cena, instaura pulsações, silêncios e deslocamentos que organizam a narrativa cênica para além da palavra e da ação. A luz torna-se uma linguagem que organiza e estrutura o tempo cênico, não como sequência cronológica, mas como fluxo de intensidades simbólicas, sensíveis e afetivas. É por meio desse elemento da

matriz estética que esse procedimento se inscreve como essencial para a escritura das artes da cena — não apenas iluminando, mas criando o próprio ritmo visual narrativo do acontecimento.

4.2.3 Dramático

Na matriz estética os aspectos de dramaticidade da luz são representados como um elemento narrativo e expressivo fundamental, que participa ativamente da construção visual do drama em cena. Torna-se um agente capaz de destacar emoções, instaurar conflitos visuais e sugerir sentidos. Essa função narrativa não se limita ao reforço da ação verbal ou gestual, mas opera em camadas plásticas e sensoriais que ampliam a inteligibilidade do espetáculo. A concepção da luz em Adolphe Appia revela um deslocamento fundamental de sua função decorativa para uma função eminentemente dramática, o que justifica sua inclusão como elemento dessa matriz nas análises que fazemos.

Appia propõe que a iluminação, assim como a música, deve surgir de um impulso interior e irradiar organicamente para a forma exterior da obra, sendo não um ornamento, mas uma instância estruturante da expressão cênica. Como afirma o autor, “A luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo; e, da mesma forma que a música, ela nada pode exprimir o que não pertença à ‘essência íntima de qualquer visão’” (Appia, 2010, p. 177). Aqui o autor evidencia-se com clareza uma das bases da matriz dramática da Luz Ativa: sua função como linguagem sensível de mediação dramática. Neste sentido, a luz não é acessório descritivo simplesmente, mas um elemento estrutural da cena que, tal como a música, não representa por signos convencionais, mas expressa diretamente uma carga afetiva, rítmica e tensionadora da ação.

Ao afirmar que ela só pode exprimir o que pertence à “essência íntima de qualquer visão” (grifo nosso), Appia sugere que a luz dramatiza o invisível — ela não ilustra, mas evoca estados emocionais e intensidades do drama. Desse modo, a luz se insere no plano dramático como vetor de significação sensível, sendo capaz de estruturar a atmosfera cênica e conduzir a leitura – entendimento do espectador. Sua ação dramática reside, portanto, na sua capacidade de

instaurar climas, indicar oposições, revelações ou ocultamentos, sempre em sincronia com a música e o gesto, reafirmando ou contrariando a narração das ações.

Essa perspectiva se torna ainda mais evidente quando o autor declara: “Vimos anteriormente como o papel ativo da iluminação tende a excluir, em cena, o desenvolvimento e a própria significação da pintura, [...] a soberania da iluminação é a consequência necessária da natureza do texto poético-musical” (Appia, 2009, p. 360). Ao afirmar que “a soberania da iluminação é a consequência necessária da natureza do texto poético-musical” (grifo nosso), Appia reforça a centralidade da luz como elemento dramatúrgico na encenação, sobretudo quando está se baseia na música como estrutura compositiva. A iluminação, ao assumir esse papel, não apenas substitui a função ilustrativa da pintura em cena, mas se torna responsável por diálogos visuais, atmosferas e tensões e discursos visuais que se relacionam diretamente com o conteúdo emocional do texto cênico. Assim, na matriz dramática, a luz age como prolongamento expressivo da cena, operando o drama de forma visual e dinâmica que dispensa a representação pictórica estática.

Desse modo, a iluminação passa a ocupar um papel de valorização das atitudes do artista e da ação dramática em si, pois, como sustenta Appia, “é a iluminação que valoriza uma atitude” (Appia, 2010, p. 177), revelando a íntima conexão entre música, corpo e luz. Assim com, ao afirmar que “a luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo” (Appia, 2022, p. 178), o autor destaca definitivamente a luz como linguagem, capaz de carregar significados e instaurar atmosferas dramáticas, consolidando seu estatuto de elemento dramático no pensamento da visualidade cênica.

O poeta o faz para a música, o ator por sua vez (por meio do arranjo espacial) o faz para a luz [...] são ambos dotado de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento. (Appia, 2010, p.177).

Appia traça um paralelo entre a música e a luz como meios expressivos de igual flexibilidade, capazes de transitar entre a sutileza e a intensidade. Considerando que o arranjo espacial mediado pela luz não apenas acompanha o artista da cena, mas amplia sua presença cênica, modulando níveis de

expressão sensível e poética. A luz, assim como a música, não ilustra, mas traduz em vibração visual os estados dramáticos da cena.

Como exemplo, o uso de recortes direcionados para iluminar apenas um artista em meio à penumbra pode sugerir isolamento, medo ou pensamento interno — intensificando o conteúdo dramático por meios visuais. Conforme Appia, “A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural. [...] A intensidade da luz difusa será em seguida regulada conforme a da luz direta” (Appia, 2010, p. 181). Ele distingue os efeitos expressivos da luz direta e difusa, atribuindo à primeira uma qualidade simbólica e evocativa — ligada à noite ou ao sobrenatural — e à segunda um papel modulador da atmosfera cênica. Tal distinção revela, no âmbito da dramaticidade da Luz Ativa, uma lógica compositiva em que a iluminação é parte integrante da narrativa visual. A interação entre essas duas naturezas da luz permite modelar sensações e acentuar nuances do drama, fazendo da luz um agente de intensificação da cena. Em outros casos, contrastes de temperatura de cor entre diferentes zonas do palco podem representar antagonismos, dualidades emocionais ou rupturas na continuidade da ação.

Por fim, a dramaticidade da luz não apenas reforça o que está sendo encenado, mas produz novas camadas interpretativas de sentido ao espectador. Ao operar em sintonia com os gestos, as palavras e os sons, a luz ativa transforma-se em linguagem capaz de dialogar, tencionar ou contradizer os demais elementos da cena. É uma força narrativa que inscreve no espaço as tensões invisíveis do texto dramático.

4.2.4. Simbólico

O elemento simbólico da matriz estética entende a luz como um vetor de significados que transcende sua função física ou técnica, atuando na cena como linguagem poética e metafórica. Mais do que iluminar objetos ou corpos, a luz evoca estados anímicos e ideias que não são explicitamente representados, mas sugeridos por sua presença sensível.

“A ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz”

(Appia, 2005, p. 14). Nessa perspectiva, a ausência da tridimensionalidade da pintura impede que essa luz seja viva. Assim, Appia pretende uma luz simbólica, que dá forma e significado à cena por meio de suas subjetividades em cena. Essa construção simbólica da luz não se dá por convenções fixas, mas por relações contextuais e sensoriais. Um foco intenso e ascendente pode sugerir transcendência ou revelação espiritual; já uma luz abafada e lateral, que projeta sombras densas, pode remeter ao confinamento ou à ameaça. Adolphe Appia apresenta a luz como um elemento que transcende sua função utilitária para a cenografia.

A ideia simbólica da luz na cena emerge em sua obra como a capacidade desse elemento de articular espaço, emoção e movimento, inserindo-a em uma dinâmica que integra corpo, cor e ambiente cênico. Conforme Appia, "Certos pormenores do espaço, da cor fixada, juntos às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais [...] confirmam a idealidade do lugar num símbolo visível e arrastam o corpo vivo nesse símbolo." (Appia, 2005, p. 38). A luz é simbólica quando não é estática ou meramente decorativa; ela é ativa, e atua como um princípio organizador que instiga a fluidez da cena e dá vida a mesma. Appia associa a luz à capacidade do corpo humano de se tornar um polo expressivo em cena. Ele afirma que "um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz. É evidente, porém, que o corpo vivo chama para si a verdadeira luz." (Appia, 2005, p. 14). Nesse contexto, a luz ativa é o meio pelo qual o corpo vivo se destaca e se integra ao espaço, evocando o que é essencialmente humano e vibrante nas artes da cena.

Appia afirma que, "Renunciando ao cenário pintado, a arte dramática recupera a verdadeira vida luminosa, onde a luz age como um elemento expressivo e não mais como uma ilusão." (Appia, 2005, p. 35). Essa transformação simboliza, está luz liberta da pintura, tem o poder libertador da luz, que rompe com a ilusão estática dos telões e adota a expressividade plena. Ela deixa de ser subserviente a um artifício visual e se torna participante do discurso visual da cena, inserindo-se em uma linguagem, com mediação simbólica que comunica diretamente com a sensibilidade do espectador.

Appia reforça o caráter inseparável entre luz e cor como componentes de uma matriz ativa e simbólica ao declarar: "A cor, de resto, está tão intimamente

ligada à luz, que é difícil separá-las; e, como a luz é móvel no mais alto grau, a cor tem de o ser igualmente." (Appia, 2005, p.14). Essa relação entre luz e cor simboliza a vitalidade e a sinergia que sustentam sua concepção de teatro como arte viva. A luz e a cor afastada da pintura, por isso é capaz de criar significado simbólico. Ela é o fio condutor que conecta o corpo, a cor e o movimento, elevando a cena a um ato de celebração visual e sensorial.

Em síntese, a ideia da luz ativa em Appia representa sua visão de uma cenografia libertadora e viva, em que a luz atua como força que articula os elementos cênicos, transformando o palco em um espaço pulsante de expressão humana e artística. Essa simbologia ressalta a importância de uma abordagem orgânica e integrada na arte dramática, em que cada elemento dialoga harmoniosamente com o todo.

Na cena, a porção de texto que não diz respeito ao actor e seria, para os olhos, o mesmo que uma descrição oral do lugar da acção e isso na medida exacta em que os elementos de expressão música, corpo, espaço, luz e cor não poderiam dá-la (Appia, 2005, p. 37).

No trecho acima Appia evidencia uma das questões para compreendermos a função simbólica da luz nas artes da cena: a recusa da descrição discursiva em favor da expressão sensível e integrada da cena. Ao afirmar que ela é a porção do texto que “não diz respeito ao ator” (grifo nosso), seria equivalente a uma descrição oral do lugar da ação, ele denuncia o esvaziamento poético da cena quando esta se apoia exclusivamente na palavra. O que ele propõe é que os elementos não verbais — como a música, o corpo, o espaço, a luz e a cor — sejam os responsáveis por materializar o ambiente da ação. Trata-se de uma proposta estética significativa: a cena não deve ser descrita, mas vivida; o lugar da ação não deve ser dito, mas revelado por uma composição orgânica e sensível entre os elementos expressivos.

A matriz simbólica da luz ativa, portanto, reside justamente nessa capacidade de expressar o que o texto não alcança, tornando-se presença e imagem de uma cena espiritualizada. Desse modo, ao criar passagem gradual de uma tonalidade fria e esverdeada para uma luz âmbar intensa, por exemplo, pode expressar uma transição do medo para o despertar, da alienação para a consciência. Às sombras e cores, não tem apenas uma função coloração do

espaço. Ela é símbolo visível da cena ideal, instaurando uma dimensão expressiva para a presença do artista, e para uma apreensão sensível da cena.

A iluminação — do ponto de vista do seu papel ativo e fazendo abstração da evidente necessidade de iluminar um espaço obscuro — pode ser considerada como a mais poderosa, pois ela está submissa a um mínimo de convenções, apenas perceptíveis, e comunica assim livremente a vida exterior na sua forma mais expressiva (Appia, 2009, p. 350).

Por fim, a matriz simbólica reafirma a concepção de Appia, para quem a luz deveria ser um meio expressivo autônomo, não subordinado à representação naturalista, integrada à dramaturgia, ao corpo e ao espaço, a luz como simbólico dessa matriz participa da criação de um todo cênico orgânico e vivo, onde forma e sentido se articulam sem mediações didáticas. Uma cena mais sensorial que racional, onde a forma (a aparência da luz) e o sentido (o que ela produz poeticamente) emergem de maneira inseparável. O espectador não apenas vê a luz — ele sente, interpreta e é afetado por ela.

A ideia de símbolo trazido por Appia amplia o campo da luz ativa, permitindo que ela se torne uma linguagem cênica essencial, capaz de instaurar universos poéticos e provocar sentidos que ultrapassam o visível. Sua força está na sugestão, na ambiguidade, na capacidade de abrir camadas à cena.

4.3. As Relações das Matrizes Técnica e Estética da Luz Ativa na Composição de Sentidos

Adolphe Appia propõe uma profunda e radical transformação na forma como a luz é concebida e utilizada no teatro da época, reposicionando-a de uma simples ferramenta utilitária e estática, para uma dimensão filosófica e poética do fenômeno luminoso nas artes da cena. A Luz Ativa, conceito abordado em nossa pesquisa sobre as artes da cena, articula as matrizes técnica e estética, identificadas em nossa leitura, em uma unidade conceitual na qual forma e sentido se fundem indissociavelmente. Para Appia, (2010) a iluminação não é mera consequência da encenação, mas um princípio estruturante que articula espaço, tempo e corpo em uma síntese poética integral²¹.

²¹ A expressão síntese poética integral refere-se à união completa e harmônica entre elementos diversos (como técnica, estética, espaço, tempo, corpo, movimento e luz) dentro de uma obra

A matriz técnica da luz ativa compreende aspectos fundamentais como fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade. Tais elementos, entretanto, não se limitam a funções práticas ou pragmáticas. Ao contrário, são dotados de uma intencionalidade estética, influenciando diretamente a maneira como a cena é percebida e experienciada. Cada decisão técnica é, simultaneamente, uma afirmação estética e filosófica, expressando uma concepção particular da experiência teatral como acontecimento sensível e afetivo. Para Appia (2009), o papel dos equipamentos lumínicos é dividido claramente: de um lado estão aqueles responsáveis pela luz difusa, que garantem a clareza e visibilidade, e de outro, aqueles que fornecem luz direta, cuja função é criar sombras precisas, esculpindo volumes e intensificando atmosferas dramáticas.

Essa distinção não é apenas técnica, mas prontamente conceitual, uma vez que revela a dialética entre o visível e o invisível, a clareza e a sombra, fundamentais para a poética da cena proposta. A luz direta, especificamente, desempenha um papel simbólico essencial como sinalizamos anteriormente, conforme Appia, "a luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural" (APPIA, 2010, p.181). Aqui, percebe-se claramente que a técnica serve a uma intenção estética e dramática; a luz direta não apenas modela corpos e objetos, mas estabelece uma narrativa metafórica, possibilitando uma transcendência que ultrapassa o âmbito da representação literal para criar um espaço simbólico e espiritualizado.

A direção e o movimento da luz são particularmente relevantes ao enfatizar a articulação temporal e espacial na obra de Appia. A direção da luz define não somente o aspecto visual do cenário, mas constrói volumes, estabelece profundidade e modifica a percepção do espaço tridimensional. Appia reconhece explicitamente que "a direção da luz só é perceptível pelas sombras" (Appia, 2009/10, p.179), considerando o jogo de claro-escuro como essencial para a criação da plasticidade visual e da expressividade emocional da cena. Já

artística, de modo que nenhum deles esteja isolado ou seja secundário. Ao contrário, todos os aspectos atuam conjuntamente, reforçando-se mutuamente para produzir uma experiência artística coesa e plena de significado. No contexto específico da Luz Ativa de Adolphe Appia, torna-se parte da linguagem poética do espetáculo, contribuindo para criar uma unidade em que técnica, narrativa, percepção e simbolismo formam uma experiência estética integrada e inseparável. Portanto, em nossa leitura essa síntese poética integral significa a totalidade artística resultante da interação harmônica e inseparável entre os elementos técnicos e estéticos da obra cênica em Adolphe Appia.

o movimento da luz assume um papel coreográfico, uma dinâmica de transformação contínua que evidencia a ligação entre tempo e espaço, conectando-se diretamente à matriz temporal-rítmica da Luz Ativa. O movimento luminoso não é mero deslocamento técnico, mas manifestação expressiva de um ritmo visual que se sincroniza à música e ao corpo do artista da cena.

Neste contexto, a técnica revela-se indissociável da matriz estética, formando uma totalidade conceitual onde o sentido emerge da relação dialética entre elementos materiais e suas implicações simbólicas. A Luz Ativa é, portanto, simultaneamente forma e conteúdo, técnica e linguagem. Sua capacidade de modular intensidade e qualidade não apenas define visibilidade, mas constrói atmosferas, orienta emoções e instaura sentidos metafóricos profundos. Appia reforça essa perspectiva ao afirmar que "é a qualidade das sombras que exprime para nós a qualidade da luz" (APPIA, 2009/10, p.179), destacando a interdependência entre técnica e expressão estética.

Ao examinar a matriz estética da luz ativa, observamos que seus elementos constitutivos – espacial, temporal-rítmica, narrativa e simbólica – não operam isoladamente, mas dialogam constantemente com as decisões técnicas. A espacialidade definida pela luz não é apenas o resultado de uma configuração física ou visual, mas sim uma dimensão que está sempre em potência, aberta à atualização sensível e à transformação estética constante. Como propõe Appia (1959), o espaço cênico é um espaço latente, predisposto a uma reconfiguração contínua, cuja atualização é feita pela luz que o molda, o revela e o transforma em ato estético.

A matriz temporal-rítmica amplia essa interdependência ao propor uma concepção dinâmica da cena artística, em que o tempo é articulado visualmente através das flutuações luminosas. Appia destaca que o movimento, a mobilidade, constitui o princípio diretor e conciliante entre tempo e espaço, reunindo as formas artísticas em uma unidade expressiva comum (Appia, 2022). A luz ativa, portanto, é uma força que temporaliza o espaço, conferindo-lhe ritmo e duração, instaurando uma experiência cênica na qual técnica e poética se fundem para articular uma temporalidade perceptiva, não linear, mas afetiva e expressiva.

Na dimensão narrativa, a luz ultrapassa sua função ilustrativa para assumir uma posição dramaturgicamente central. Ao invés de apenas reforçar ações ou diálogos, ela expressa aquilo que não pode ser dito verbalmente, criando atmosferas, intensificando emoções e revelando camadas profundas da subjetividade das personagens. "A luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo" (Appia, 2009/10, p.177). Aqui, Appia enfatiza a dimensão não-discursiva da luz, que opera diretamente sobre a percepção sensível do espectador, comunicando emoções e sentidos de forma imediata e intuitiva.

Finalmente, na matriz simbólica, a Luz Ativa é elevada a um nível de pura significação poética. A iluminação não é mera técnica de visualização, mas um poderoso símbolo cênico que transcende a materialidade para alcançar uma dimensão filosófica e espiritual. Para Appia (2005), abandonar o cenário pintado e acolher a luz na forma ativa, como elemento simbólico é recuperar "a verdadeira vida luminosa" (grifo nosso) das artes da cena, permitindo que a luz participe ativamente da criação cênica como força expressiva autônoma.

Em nossa leitura sobre a Luz Ativa dentro da Obra de Viva de Adolphe Appia, a escolha das matrizes técnica e estética, é compreender a iluminação cênica em Appia como uma filosofia da cena, na qual cada elemento técnico tem implicações existenciais, emocionais e simbólicas. A luz ativa representa a síntese dessa visão, onde a técnica não é subordinada à estética, nem a estética se reduz à técnica, mas ambas convergem para criar uma experiência artística verdadeiramente viva, dinâmica e plena de sentido. Nesta concepção, Luz Ativa é, antes de tudo, uma maneira de pensar a iluminação nas artes de cena como síntese poética integral, como dito anteriormente. Ou seja, percepção sensível, expressão simbólica e composição técnica em uma mesma e indissociável unidade artística.

5. Experimentações – ensaios para uma materialidade

Diante das reflexões aqui apresentadas, propomos um estudo de natureza experimental sobre a Luz Ativa, orientado pela necessidade de conferir materialidade às ideias de Adolphe Appia. O experimento foi realizado por meio de um aplicativo próprio para criação de projetos de iluminação cênica. Essa nossa experimentação torna-se, nesse contexto, um campo metodológico necessário para avançarmos em nossas análises, ultrapassando o plano conceitual e investigando, em ato, os efeitos produzidos pela luz tornada ativa à criação cênica.

A partir das diretrizes organizadas pela análise matricial, a proposta desenvolvida incorpora fundamentos técnicos e estéticos observados por nós, que convergem para o que chamamos de conceito-método de Luz Ativa. A iluminação foi pensada e concebida como linguagem artística como proposto por Adolphe Appia, e para nossa compreensão sobre elementos de construção espacial, dramática, temporal – rítmica, simbólica que dão suporte a nossa matriz estética identificados na análise. Assim como, os elementos da matriz técnica como a variação de intensidade, o posicionamento direcional da luz e o uso de fontes com qualidades distintas (difusas, recortadas, quentes ou frias) são utilizadas com o intuito de modelar o espaço cênico e construir relações rítmicas à cena.

A escultura da luz revela-se como primeiro princípio a ser observado; trata-se da capacidade da iluminação em criar profundidade, relevos e zonas de tensão ou repouso visual ao espaço. Neste experimento, a luz esculpe volumes, desenha percursos e estabelece relações de proximidade ou distância entre os corpos e os elementos cenográficos. Sombras e contrastes são empregados com precisão para fazer emergir a tridimensionalidade do espaço, reforçando sua plasticidade.

No aspecto estético, a criação de atmosferas assume papel central na organização rítmica e simbólica da cena. A luz intensifica o drama não pela ilustração direta de ações, mas pela construção de ambiências que reverberam as tensões internas da cena. Ao mesmo tempo, a interação entre luz e cenário é explorada como campo de tensão e movimento: o cenário não é um fundo

passivo, mas um corpo que reage à luz, revelando texturas, profundidades e dinâmicas que sugerem uma narrativa visual.

Este experimento, portanto, busca colocar em prática os fundamentos centrais que organizamos a partir da análise matricial da Luz Ativa. Nomeamos tais fundamentos como forma de orientar nosso experimento, nossas observações e validações da presença efetiva do conceito da Luz Ativa na cena da seguinte maneira:

- a. Escultura do Espaço – a luz como ferramenta técnica e poética para modelar e estruturar plasticamente o ambiente cênico;
- b. Atmosfera e Ênfase Dramática – o uso da iluminação na criação de tensões sensoriais e dramáticas que intensificam o conteúdo poético da cena;
- c. Interação Luz e Cenário – a luz como vetor de transformação espacial e narrativa, em diálogo ativo com os elementos materiais do cenário;
- d. Relação Artistas e Espaço – a mediação da luz na construção da presença do artista e na elaboração de uma espacialidade expressiva.

Seguindo as orientações acima analisaremos o projeto e as imagens elaboradas por nós, por meio do aplicativo capture 2024 em sua versão livre para estudantes, dispositivo usado para simular visualmente o que seriam entendidos por nós, esses fundamentos essenciais da Luz Ativa, conforme nos apresentou os textos de Adolphe Appia.

Para compreender nosso experimento cênico, é essencial considerar o conceito da Luz Ativa apresentado anteriormente. Reiteramos que essa proposta não busca confirmar ou comprovar o pensamento de Appia, mas compreendê-lo no terreno da prática, estabelecendo um campo de escuta entre a teoria e a cena, entre o conceito e a luz como matéria viva.



Imagem 01 – acervo pessoal – Capture 2024 - versão Student

5.1 Escultura do Espaço:²² Nesta imagem, observa-se a Luz como força escultórica do espaço cênico, conforme proposto por Adolphe Appia. A luz modela e estrutura o ambiente dramático, transformando o plano do palco em uma composição plástica tridimensional. O feixe direcional que incide sobre os corpos dos artistas em cena — vindo de duas fontes superiores e posicionados em contraluz, com temperaturas distintas (uma avermelhada, outra mais neutra) — gera volumes e contornos nítidos, operando como um cinzel ótico que destaca os planos de fundo, intermediário e frontal.

As sombras intensas e os facho visíveis no ar, com grande contraste entre claro e escuro, funcionam como instrumentos de delimitação espacial. Essa densidade volumétrica da luz ao atravessar a abertura no cenário, reforça a verticalidade da cena e amplia sua profundidade simbólica, evocando a ideia appiana de que a luz deve corresponder ao ritmo interno da ação e à organicidade dos corpos em movimento. A presença da névoa no ambiente

²² Todas estas imagens são de arquivo pessoal, criadas pelo autor da pesquisa. Este experimento foi elaborado exclusivamente para nossa pesquisa sobre a Luz Ativa, e foi montado somente em meio digital.

potencializa essa tridimensionalidade, tornando os feixes visíveis como linhas de força dramática.

A relação entre luz e arquitetura cênica é meticulosamente construída; os cortes luminosos laterais e as texturas projetadas no chão remetem a um ambiente não-naturalista, com forte apelo simbólico. Os desenhos dos gobos²³ projetados no chão e nas paredes laterais evocam formas vegetais ou ornamentais como função simbólica e/ou metafórica, e inserem o espectador em uma ambiência que extrapola o realismo descritivo, característica alinhada ao pensamento simbolista que influenciou Appia.

Por fim, destaca-se a centralização da luz no arco cênico, reforçando o eixo dramático da ação, enquanto as bordas permanecem em penumbra, guiando o olhar do espectador e valorizando o gesto e a presença corpórea dos artistas — outro ponto fundamental no pensamento de Appia, que entendia a luz como meio de revelar a expressividade do corpo no espaço.



Imagem 02 – acervo pessoal – Capture 2024 - versão Student

²³ Gobos são acessórios usados em refletores de iluminação cênica como elipsoidais para projetar imagens, padrões ou texturas de luz sobre o palco, o cenário ou o corpo dos intérpretes. Os Moving lights também utilizam esse acessório conectado a um disco rotativo que gira em frente ao feixe luminoso.

5.2 Atmosfera e Ênfase Dramática: Sob a ótica da Luz Ativa, esta cena revela a luz como um agente dramático — não é meramente um meio de visibilidade, mas um elemento orgânico que participa da ação. Aqui, a luz não descreve um ambiente externo, mas ativa e configura as relações dramáticas entre os corpos em cena, fundindo espaço, tempo e emoção em uma mesma composição plástica.

A atmosfera rarefeita e âmbar produzida por uma fonte de luz suave, emoldura os dois personagens em um campo de tensão suspensa. A luz não é neutra, ela cria ritmo, define zonas de presença e ausência, e modela o espaço não por imitação da realidade mas por sua qualidade expressiva. Isso se alinha diretamente à concepção apiana da luz como forma de expressão capaz de substituir os ornamentos cenográficos pela sugestão abstrata do ambiente.

A Luz Ativa se evidencia na maneira como o espaço se constitui em torno dos corpos dos artistas em cena — e não o contrário. O corpo feminino, iluminado pelas costas, projeta uma sombra suave, que ocupa o chão com desenhos filtrados por gobos, revelando uma camada simbólica. Essa duplicidade sombra-corpo é ativada pela luz instaurando camadas dramáticas invisíveis, porém sensivelmente percebidas.

Já o personagem masculino, fixo em um plano levemente mais distante, permanece vinculado ao mesmo feixe de luz, mas sua modelagem é distinta, delineando os limites entre interioridade e exterioridade da ação. Essa distinção é feita pela própria luz que hierarquiza o espaço com intencionalidade dramática, criando um ritmo plástico da luz, operando como um escultor que não esculpe a matéria, mas o ar.

Em suma, a luz nesta imagem age em sintonia com o gesto dramático, esculpe o espaço tridimensionalmente e revela a cena como uma composição viva, onde forma, movimento e emoção são indissociáveis. Ela organiza o espaço em função dos artistas e da ação.



Imagem 03 – acervo pessoal – Capture 2024 versão Student.



Imagem 04 – acervo pessoal - Capture 2024 versão Student.

5.3 Interação Luz e Cenário: Nas imagens acima, o cenário e os artistas, são penetrados pela luz em suas superfícies ativando sua materialidade cênica. A parede ao fundo, com sua textura sóbria e forma arquitetônica contida, torna-se superfície viva ao ser atravessada por feixes difusos e diagonais que descem do alto, esculpindo visualmente o espaço. Essa luz, de tonalidade quente e

âmbar, não incide de modo uniforme — ela se fragmenta, atravessa, reflete e desenha volumes, sugerindo um movimento sutil, como se o espaço estivesse em respiração constante.

Essa qualidade lumínica confere à cena uma atmosfera etérea, quase imaterial. Há uma leveza intrínseca nesse feixe de luz que se projeta sobre o espaço cênico, cuja presença é mais intuída do que plenamente revelada. A textura criada no chão — com suas manchas vermelhas e brancas, em formas orgânicas projetadas por gobos — amplia essa sensação de suspensão, de algo que escapa à concretude do mundo físico.

Esse processo de esculpir o espaço com a luz é um dos pilares fundamentais da teoria de Adolphe Appia. Para ele, a luz era o único elemento capaz de romper com a rigidez estática do cenário pictórico, pois possui a capacidade de criar relações rítmicas entre o espaço, os corpos e a música. Aqui, a luz atua exatamente nesse sentido: ela não é fundo, nem complemento; ela é força estruturante da cena. Não se trata de ilustrar uma situação, mas de constituir espacialidade — que os envolve, que transforma o cenário em organismo visual ativo. A cena se torna, assim, uma composição em movimento, onde a luz realiza seu papel appiano de dar forma à música visual da cena.



Imagem 05 – acervo pessoal – Capture 2024 - versão Student



Imagem 06 – acervo pessoal. – Capture 2024 - versão Student

5.4 Relação Artista e Espaço: Os atores na cena não estão simplesmente iluminados; eles fazem parte de um ambiente que é ativado pela luz. Em uma das imagens, o ator no centro está imerso em um campo de luz que parece delimitá-lo, enquanto a atriz se encontra em uma zona de penumbra, quase como se estivesse à margem do espaço principal. Essa diferenciação de luz não só estabelece uma hierarquia visual, mas também sugere uma relação narrativa e emocional entre os personagens e o espaço em que habitam na cena.

Nas imagens analisadas, observa-se de maneira contundente a manifestação do conceito de "Luz Ativa"* (grifo nosso), conforme formulado por Adolphe Appia. Longe de atuar como mero elemento acessório ou funcional, a luz se inscreve na cena como força estruturante da espacialidade, definindo volumes, contornos e profundidades que reorganizam a percepção do espaço cênico. Sua influência transcende a mera visibilidade dos corpos, instaurando ritmos, tensões e contrapontos visuais que dinamizam a composição do quadro teatral.

As zonas de luminosidade e sombra não se limitam a um papel descritivo; tornam-se operadores dramaturgicos essenciais, modulando o vínculo entre figura e fundo e sugerindo leituras subjetivas das relações em cena. A luz,

portanto, se articula como um vetor expressivo capaz de desenhar atmosferas e criar paisagens sensíveis que ultrapassam os limites materiais do cenário.

Sua presença lumínica, em constante movimento, tensiona o espaço e convoca o espectador a um engajamento sensorial que vai além da narrativa textual ou da gestualidade dos intérpretes. Dessa forma, as imagens exemplificam com precisão a potência do conceito de Luz Ativa, entendido como um princípio de organização formal e simbólica da cena. Cada modulação luminosa participa da tessitura estética do espetáculo, instaurando um espaço vivo, permeável e em contínua ressignificação. Trata-se, portanto, de uma prática em que a luz deixa de ser um mero suporte e se afirma como linguagem.

Essas experimentações permitiram compreender a Luz Ativa como um campo operativo que só se revela plenamente quando submetido à prática concreta da criação cênica. Ao manipularmos diretamente os parâmetros técnicos da iluminação em diálogo com nossas matrizes, aqui levantadas anteriormente, percebemos que o conceito formulado por Appia exige uma escuta constante da cena e uma consciência plástica da luz como matéria viva. Cada feixe projetado, cada zona de sombra delimitada, cada transição de intensidade ou de temperatura cromática transforma-se em gesto compositivo que reconfigura a espacialidade, ativa dramaturgias e estabelece sentidos que não estão dados a priori, mas emergem no ato de iluminar.

Assim, encerramos afirmando que a experimentação aqui proposta não se centra em uma validação do conceito de Luz Ativa, mas inaugura um percurso de investigação contínua, onde a prática da iluminação se converte em pensamento cênico. Ao tratar a luz como agente expressivo, moldador de ambiências e delineador de ações, colocamo-nos diante de um teatro em que os limites entre técnica e estética se diluem. A luz, assim compreendida, não apenas revela o visível, mas dá forma ao invisível — e é nesse movimento, entre forma e ritmo, entre gesto e atmosfera, que reencontramos Appia, não como uma referência distante, mas como um interlocutor presente na criação viva da cena contemporânea

6. Entra a luz e a cena em *Njilas* e *Cartas de Frida*: uma análise de dois projetos autorais.

O presente capítulo apresenta a análise de dois projetos de iluminação desenvolvidos por mim, que são: *Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores*, espetáculo teatral encenado pelo grupo *LaborSatori* Teatro, com direção de Alexandre Nunes, e *Cartas de Frida*, espetáculo de dança contemporânea apresentado pelo Grupo Contemporâneo de Dança, idealizado e coreografado por Luciana Caetano.

A proposta é observar como a luz foi idealizada e desenvolvida em cada montagem e identificar, a partir das análises, se há ou não aproximações com o conceito de Luz Ativa formulado por Adolphe Appia. A investigação parte da experiência concreta da criação vivenciada por nós, e será analisada à convergência com a luz appiana através da observação do material elaborado, com o projeto de iluminação, e as imagens das cenas registradas por fotográficas. Buscamos reconhecer os procedimentos técnicos e estéticos, e as escolhas compositivas que, mesmo não baseadas diretamente nos escritos de Appia, podem estabelecer diálogos com seus princípios conceituais para a iluminação cênica.

Queremos pontuar que quando criamos esses projetos não tínhamos conhecimento sobre as teorias de Adolphe Appia para as visualidades cênicas. O primeiro contato com o trabalho de Appia veio pouco tempo depois, nos anos finais de minha graduação em direção de arte.

No caso de *Njilas*, a análise busca identificar como a luz participou da construção dos planos dramáticos, da organização do espaço e da definição dos fluxos de presença. A montagem propôs um ambiente ritualizado e não linear, exigindo uma atuação luminosa que organizasse a cena a partir de variações espaciais e temporais.

Já em *Cartas de Frida*, o ponto de análise e partida é o material coreográfico, que tem como inspiração criativa as cartas pessoais da artista Frida Kahlo. O desafio consistiu em desenvolver uma luz que dialogasse com estados emocionais intensos, revelando as múltiplas camadas expressivas do corpo e as diferentes “Fridas” (grifo nosso) sugeridas ao longo da coreografia. Em ambos

os projetos, a atenção se volta à maneira como a luz atravessa e organiza a cena, articulando ritmo, densidade e plasticidade.

A investigação recorre às categorias da análise matricial já discutidas anteriormente, nos elementos-procedimento da matriz técnica - (fonte, direção, intensidade, temperatura e movimento da luz) - bem como na matriz estética (espacial, temporal-rítmico, simbólico e narrativo). A partir desse referencial, examinaremos se é como a luz, nesses dois trabalhos, desempenhou uma função ativa na construção de sentido da cena, revelando possíveis convergências com os fundamentos da Luz Ativa — especialmente no quesitos que a pesquisa investiga, ou seja, nos que dizem respeito à sua capacidade de modelar o espaço, operar transformações perceptivas e configurar relações de presença que atravessam o corpo e o olhar do espectador.

6.1 Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores

Projeto Nunes do Nome apresenta:

NJILAS

Dance e esqueça suas dores

Direção: Alexandre Nunes
 Texto: Luciana Lyra e Alexandre Nunes

Produção Executiva: Arte Brasil

Atuação: Renata Weber, Gabriela Lima,
 Eduardo Teixeira, Cláudio Duarte,
 Aline Isabel, Alessandra Almeida

Cenografia: Wagner Gonçalves
 Iluminação: Júnior de Oliveira
 Figurino: Cláudio Livas

Tilha Sonora
 * Eletroacústica: Eduardo Néspoli
 * Acústica: Noel Carvalho

Praca Universitária, 1533
CENTRO CULTURAL UFG
 02, 03 e 04 de MAIO/2014
 SEX e SÁB às 21h00
 DOM às 20h00

Logos: LaborSatori Teatro, IMAN, unaluna, PROEC, UFG, GOIAS, etc.

Imagem 07 – Arte do Cartaz – Acervo LaborSatori Teatro.

O espetáculo **NJILAS**:²⁴ *Dance e Esqueça Suas Dores*, criado pelo *LaborSatori Teatro*, é uma obra que investiga a relação entre corpo, ritual e transformação social. Inspirado na tragédia grega *As Bacantes*, de Eurípides, e nos eventos históricos da Epidemia de Dança de 1518, ocorrida em Estrasburgo, *NJILAS* propõe um mergulho sensorial em estados de transe, libertação e subversão. O espetáculo se constrói como um território de interseção entre culturas e temporalidades, onde a mitologia dionisíaca encontra os arquétipos da espiritualidade afro-brasileira, particularmente as manifestações ligadas a Pambu Njila, entidade associada à fertilidade, sensualidade e aos caminhos entre os mundos físico e metafísico.

A dramaturgia apresenta duas cidades imaginárias – Mpambu, onde tudo é terra, e Lorum, onde tudo é céu. Uma misteriosa epidemia de dança se alastra entre as mulheres de Lorum, fazendo-as redescobrir seus corpos, desejos e potências. A chegada de um estrangeiro, oriundo de Mpambu, é associada ao fenômeno, provocando reações da governante de Lorum, que, ao tentar barrar essa "contaminação", é confrontada com suas próprias repressões. A narrativa se constrói sobre a dualidade entre ordem e caos, controle e êxtase, explorando o corpo como campo de disputa simbólica e política.

Mais do que um espetáculo, *NJILAS* se estrutura como uma experiência ritualística, na qual os espectadores são envolvidos por elementos cênicos que rompem as barreiras entre palco e plateia. A encenação se apropria de princípios do teatro imersivo, incorporando a presença do público na espacialidade da cena, tornando-o testemunha e, por vezes, participante de uma experiência sensorial e emocional que ressignifica sua relação com o espaço teatral.

A dimensão visual e sonora de *NJILAS* é fundamental para essa construção. A cenografia se afasta do realismo e se organiza em torno de símbolos e signos gráficos que evocam mitos e cosmologias diversas. A trilha sonora, combinando elementos acústicos e eletroacústicos, reforça o caráter ritualístico da montagem.

A cenografia do espetáculo tem caráter mais simbólico e minimalista, concentrando-se especialmente na organização do espaço, nos elementos e

²⁴ Texto compilado do projeto de encenação, material disponibilizado gentilmente para a pesquisa, pela direção do Grupo LaborSatori Teatro.

objetos de cena, bem como no trabalho de compilação de símbolos míticos, em diálogo estreito com a iluminação. Cabe, portanto, a ambas, cenografia e iluminação, a função de indicar as mudanças do espaço ficcional onde ocorrem as cenas. Essas mudanças referem-se especialmente às duas cidades imaginárias onde se passa o enredo: Mpambu, onde tudo é terra, e Lorum, onde tudo é céu.

Os símbolos e imagens compostos na cenografia e reforçados na iluminação estão presentes também no material gráfico de divulgação e programa, como também dialogam com os figurinos, que seguem a mesma lógica de composição. Visa-se assim estabelecer nexos de relação contínua entre a visualidade externa e interna do espetáculo, pondo todos os seus elementos em relação recíproca de criação colaborativa.

Ficha Técnica do Espetáculo

- Título: *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*
- Duração: 70 min
- Realização: *Laborsatori Teatro*
- Direção: Alexandre Nunes
- Texto: Luciana Lyra e Alexandre Nunes
- Atuação: Clarice Martins, Andreane Lima (Eduardo Teixeira), Flávia Suarez, Lara Braga, Lívia Vergara e Renata Weber
- Cenografia: Wagner Gonçalves
- Trilha Sonora Eletroacústica: Eduardo Néspoli
- Oficina de Sonoplastia Acústica: Noel Carvalho
- Projeto de Iluminação: Júnior Oliveira
- Figurino: Conrado Oliveira & *Laborsatori Teatro*
- Projeto Gráfico: Alexandre Nunes
- Produção: Renata Weber e Alexandre Nunes

6.1.1 Análise do projeto de iluminação – Njilas: Dance e Esqueça suas Dores

A análise que segue investiga como a luz em *NJILAS* atua como um agente dramático essencial, ou seja, se conforme Appia, ela tem a capacidade de se tornar uma linguagem expressiva própria.

Examinaremos o projeto de iluminação e algumas imagens fotográficas do espetáculo sob a ótica da Luz Ativa de Appia, observando como a iluminação opera na modelagem dos corpos, na delimitação de territórios simbólicos e na construção de uma dramaturgia sensorial. A partir do estudo das matrizes técnica e estética da iluminação que fizemos anteriormente, investigaremos como a luz estrutura a cena, promove transições espaciais e temporais e intensifica a experiência teatral. Cada imagem será analisada em detalhe, destacando as estratégias lumínicas que conferem profundidade, movimento e plasticidade ao espaço cênico, revelando a luz como um organismo vivo e atuante na composição da obra.

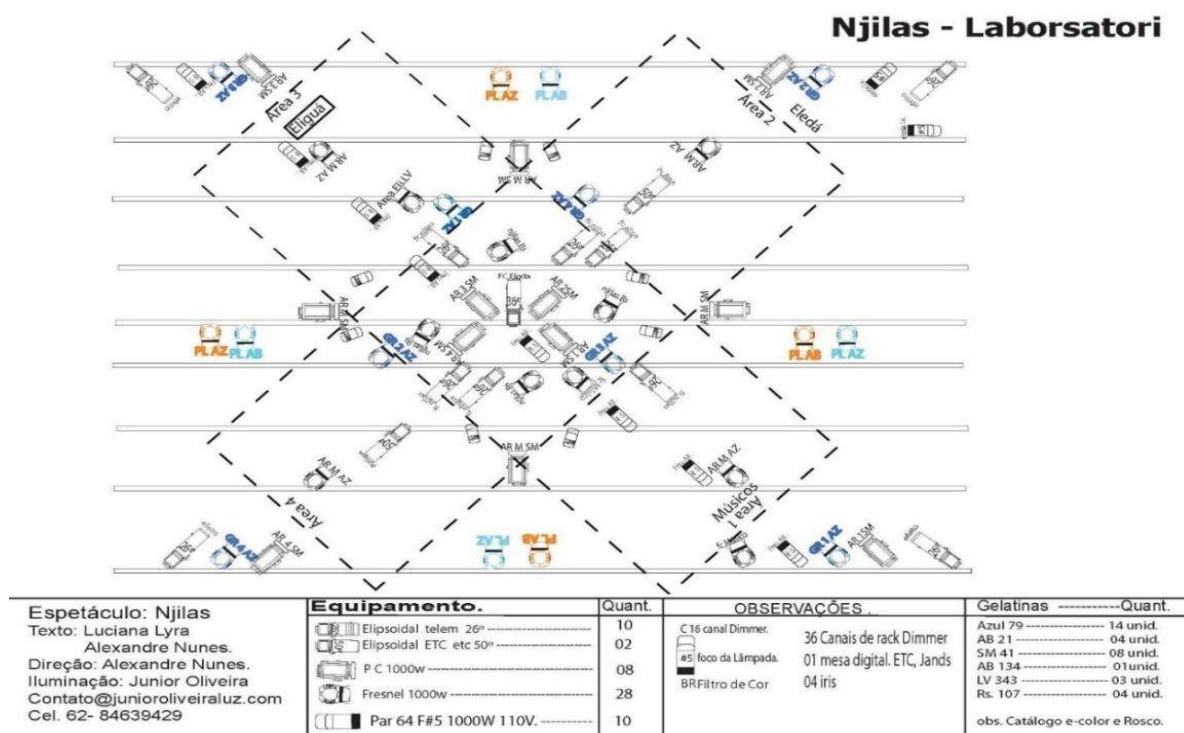


Imagem 08 - acervo pessoal – Projeto Njilas

A análise do projeto de iluminação do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores* revela uma concepção lumínica que, embora não tenha sido elaborada a partir da teoria da Luz Ativa de Adolphe Appia, apresenta diversos

pontos de convergência com os princípios defendidos por ele. A estrutura técnica, a disposição dos refletores e a escolha cromática demonstram uma abordagem compositiva que pensa a luz como elemento estruturante da cena.

Desenvolveremos nossa análise em dois eixos: técnico e estético, articulando-os à metodologia da análise matricial previamente adotada em nossa pesquisa.

Assim, observamos que o mapa apresenta uma organização espacial distribuída em quatro áreas principais de atuação, atravessadas diagonalmente por linhas de luz que articulam profundidade e movimento cênico. Essa disposição não privilegia uma frontalidade tradicional, o que já indica afastamento de uma lógica pictórica frontal do teatro de quadro, alinhando-se ao pensamento appiano de dissolução do fundo cênico como mera superfície ilustrativa.

A planta mostra o uso dos seguintes equipamentos: Elipsoidais²⁵ de 26° (10 unidades): dispostos com recortes direcionais precisos, servem como ferramentas de modelagem do espaço e dos corpos. Os ângulos em que são posicionados esses refletores são utilizados para destacar zonas específicas da cena, criando eixos visuais de atenção. Esses feixes possibilitam uma escultura luminosa refinada, aspecto caro à Luz Ativa. Elipsoidais de 50° (2 unidades): posicionados estrategicamente em áreas periféricas, operam como reforço de ambiência ou como transição entre planos. Fresnéis²⁶ (28 unidades): distribuídos em diferentes alturas e profundidades, eles possibilitam gradações difusas, dissolvendo os contornos e promovendo atmosferas fluídas, com mobilidade visual e sensorial. Refletores PAR 64²⁷ (10 unidades) e refletores Plano

²⁵ O refletor elipsoidal (também conhecido como elipsoidal spotlight, profile ou elipsoidal reflector spotlight – ERS) é um tipo de refletor cênico projetado para produzir um feixe de luz direcional, nítido e recortado, com alto controle sobre a forma e a intensidade da luz projetada. Possuem compartimento para fixação de facas internas para cortes do feixe luminoso, íris para controle focal, e porta-gobos – gobos são disco de vidro ou aço, para criar desenhos no feixe luminoso.

²⁶ O refletor Fresnel é um tipo de equipamento de iluminação cênica que projeta um feixe de luz suave, difuso e com bordas menos definidas, ideal para criar atmosferas envolventes, iluminar áreas amplas do palco ou realizar sobreposições de luz de forma homogênea. Seu nome vem da lente de vidro desenvolvida por Augustin-Jean Fresnel no século XIX. Trata-se de uma lente circular com sulcos concêntricos em sua superfície, que permite manter um foco de luz eficiente, mas com menor volume e peso.

²⁷ O refletor PAR 64 (ou simplesmente PAR 64) é um tipo de equipamento de iluminação bastante utilizado em espetáculos de teatro, shows, dança e eventos. Seu nome vem da sigla PAR do inglês: *Parabolic Aluminized Reflector* (Refletor Parabólico Aluminizado), que indica o tipo de lâmpada utilizada — uma lâmpada selada com refletor parabólico e lente integrada. O número

Convexos²⁸ (PC) (8 unidades): são utilizados com filtros de cor que reforçam as intenções rituais e simbólicas da montagem. Sua função parece voltada para preencher áreas amplas com tonalidades específicas que modulam a cena em termos emocionais e plásticos.

A operação de luz conta com 36 canais de dimmer, console de operação digital e uso de íris para controle fino da iluminação. A presença de quatro íris reforça a intenção de desenhar com precisão zonas de presença, sugerindo transições internas de foco sem necessidade de movimentação mecânica dos refletores.

Os Filtros de cor (gelatinas) utilizados: Az (azul) 79, AB (âmbar) 21, AB (âmbar) 134, SM (salmão) 41, LV (lavanda) 343, RS (rosa)^{107,29}.

Conforme a tabela³⁰:

Código	Nome da Cor (Rosco)	Fabricante
AZ 79	Catálogo Roscolux R79 – Bright Blue	Rosco
AB 21	Catálogo Roscolux R21 – Golden Amber	Rosco
AB 134	Catalano Roscolux R134 – Golden Amber Light	Rosco
SM 41	Catálogo Roscolux R41 – Salmon	Rosco
LV 343	Catálogo Roscolux R343 – Special Lavender	Rosco
RS 107	Catálogo E-Color #107 – Light Rose	Rosco

"64" refere-se ao diâmetro da lâmpada em oitavas de polegada: $64 \times 1/8 = 8$ polegadas (cerca de 20 cm de diâmetro). Outros modelos incluem PAR 16, PAR 38, PAR 56, etc.

²⁸ O refletor plano-convexo (também chamado de PC) é um tipo de refletor cênico que utiliza uma lente de uma face plana e outra convexa, projetando um feixe de luz suave e ligeiramente concentrado, situando-se tecnicamente entre o fresnel e o elipsoidal.

²⁹ Filtros de cor (também chamados de gelatinas, géis de cor ou simplesmente gels) são finas lâminas translúcidas colocadas na frente de refletores, em um suporte chamado de porta Gels, para alterar a cor da luz projetada. São feitos de poliéster resistente ao calor, a numeração corresponde a um catálogo cromático, as marcas mais comuns para nós são: a Rosco Supergel ou Lee Filters). Os filtros são usados para filtrar certas frequências da luz, deixando passar apenas os comprimentos de onda correspondentes à cor desejada (ex: azul, âmbar, vermelho etc.).

³⁰ Tabela com informações retiradas do catálogo do fabricante. No sítio:

<http://roscobrasil.com.br/e-colour> e <http://roscobrasil.com.br/roscolux>, acessados em: 02/05/2025, as 10:00 horas.

sugerem um jogo de temperatura entre o âmbar e o azul profundo, promovendo contrastes rituais e atmosféricos. O Azul 79 (presente em 14 unidades) aparece como dominante, projetando uma luz fria e etérea que envolve a cena com uma ambiência de mistério e transcendência. Já os filtros âmbar (AB 21, AB 134) e os tons quentes (como SM 41 e LV 343) estabelecem contrapontos de corporeidade e calor sensorial, operando transições entre diferentes estados emocionais e cênicos.

A distribuição dos refletores, marcada por diagonais cruzadas e ângulos oblíquos, indica uma clara intenção de esculpir o espaço em profundidade, dissolvendo os limites entre frente e fundo. Essa escolha ecoa diretamente as proposições de Appia, que via na luz uma força capaz de revelar volumes, contornos e relações espaciais dinâmicas entre corpos e arquitetura.

A segmentação do palco em zonas assimétricas e sobrepostas permite que a cena seja construída em camadas perceptivas, com variações simultâneas de intensidade, cor e foco. Tal recurso cria o que podemos chamar de estruturas móveis de luz, onde o espaço cênico se reorganiza continuamente, intensificando a experiência sensorial do espectador — um princípio central da Luz Ativa. Além disso, a presença de pontos de luz cruzados (diagonais e contraluzes) promove o surgimento de sombras densas e escultóricas, que atuam como extensões dramáticas dos corpos em cena. Em Appia, a sombra não é ruído, mas gesto visual. Aqui, o mapa oferece condições operacionais para que tais sombras sejam tratadas como elementos compositivos, capazes de sugerir duplicações, ausências e fluxos entre o real e o simbólico.

Outro aspecto relevante é a não centralidade da luz frontal, substituída por um desenho que privilegia laterais, diagonais e contraluzes. Essa ausência do realismo óptico desloca o foco da iluminação da função de visibilidade para linguagem cênica em potência, com função rítmica, espacial e simbólica. A cena deixa de ser um lugar fixo e torna-se um território em fluxo, onde a luz organiza, molda, transforma.

A presença de luz em áreas da plateia (como sugerem alguns refletores voltados para fora do quadrado cênico central) também indica uma estratégia de imersão e dissolução das fronteiras convencionais entre cena e público. Isso reforça a ideia de uma teatralidade expandida, onde a luz participa da criação do

campo comum entre performer e espectador — um ambiente de experiência e não de contemplação à distância.

Para nós, o mapa de iluminação de Njilas revela uma composição técnico-estética em sintonia com os princípios da Luz Ativa de Adolphe Appia, mesmo sem uma filiação direta ao seu pensamento. A articulação entre recursos técnicos (refletores, filtros, controle de feixes) e escolhas espaciais e cromáticas sugere uma concepção da luz como força dramática estruturante, capaz de modelar a cena, sugerir atmosferas, instaurar ritmos e guiar a percepção. A luz, nessa configuração, não ilumina um cenário: ela é o cenário em transformação, instaurando um campo sensorial em permanente mutação.

6.1.2 Análises das imagens do espetáculo – Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores.

A análise das imagens que se seguem busca investigar a presença dos princípios da Luz Ativa dentro da nossa criação. As imagens selecionadas do espetáculo Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores oferecem um campo fértil para a observação da luz como elemento estruturante da cena. Nesta etapa da análise, o foco recai sobre a forma como a iluminação participa da construção dramática, espacial e sensorial da montagem, a partir de registros que revelam diferentes configurações de cor, direção, intensidade e distribuição da luz. A proposta é examinar como essas escolhas técnicas dialogam com aspectos da matriz estética da Luz Ativa, tal como nossa pesquisa vem interpretando as questões pensadas por Adolphe Appia, identificando momentos em que a luz não apenas recorta ou expõe, mas organiza, tensiona e mobiliza o espaço cênico. Ao observar os registros visuais de Njilas, busca-se compreender de que modo a luz contribui para a definição dos planos de ação, da atmosfera ritual e do tempo performativo, instaurando relações que vão além da visibilidade e adentram o campo da composição expressiva.



Figura 1 Imagem 09 - acervo pessoal - Espetáculo Njilas

A imagem acima captura um instante em que a luz define as camadas espaciais e dramáticas da cena. A disposição dos feixes luminosos em forma de recortes circulares no chão estabelece uma relação de hierarquia entre os corpos, as sombras e os símbolos ritualísticos marcados no piso cenográfico. A luz ativa esse espaço, criando zonas de presença e ausência, e, ao fazer isso, reorganiza a percepção do espectador sobre o ambiente teatral.

A presença do círculo central, marcado por símbolos, é enfatizada pela incidência da luz azulada que se expande ao redor dele. Esse tratamento lumínico amplia a noção de um espaço ritualístico, no qual a luz não apenas define os limites físicos da cena, mas também sua atmosfera e intenção. Essa abordagem, entendemos nós, remete às proposições de Adolphe Appia, para

quem a luz deveria moldar o espaço de maneira dinâmica, ressaltando volumes e criando contrastes que dialogassem com a ação cênica.

O uso de feixes focais de luz quente que iluminam as figuras nos extremos da cena, gera uma segmentação espacial que reforça a tridimensionalidade do ambiente. O jogo de luz e sombra permite perceber não apenas a volumetria dos corpos, mas também a materialidade do chão, que se torna um elemento dramático em si. O espectador não vê apenas um espaço iluminado, mas uma composição de luz em camadas, onde cada intensidade luminosa sugere um significado distinto.

A distribuição da luz sugere uma estrutura narrativa dentro da própria iluminação: há um jogo de contrastes que desloca a atenção do centro para as extremidades e vice-versa. Esse deslocamento visual leva o olhar do espectador a construir trajetórias entre os corpos e o espaço, evidenciando relações simbólicas e emocionais. A luz azulada no centro funciona quase como um véu, separando a realidade objetiva da ação de um plano que se aproxima do místico ou ritualístico, enquanto os focos quentes ao redor pontuam as figuras em posturas expressivas, ampliando a tensão entre luz e sombra.

Além disso, as sombras projetadas sobre o chão tornam-se elementos ativos na composição, aproximando-se do conceito de Luz Ativa de Appia, onde a sombra não é um resíduo indesejado, mas uma força plástica que compõe e transforma a cena. Os corpos dos intérpretes são modelados não apenas pela luz que incide sobre eles, mas também pelas sombras que criam, interagindo com os símbolos gráficos do chão, como se suas presenças ecoassem na materialidade do espaço.

A configuração da plateia, parcialmente iluminada ao fundo, introduz um elemento de ambiguidade espacial. Embora separada da ação central, essa iluminação sutil sugere que o público faz parte da cena, reforçando a ideia de um espaço cênico imersivo. A luz aqui não ilumina os corpos e a cenografia, mas estrutura um jogo relacional entre performer e espectador, onde o olhar é guiado por contrastes, direções e gradações de intensidade.

Em suma, essa imagem traz elementos que podem ser aproximados ao conceito de Luz Ativa, sua configuração confere camadas de significado à cena.



Imagem 10 – Espetáculo Njilas - Crédito da Foto: Layza Vasconcelos.

Essa imagem acima revela uma organização cênica em que a luz não apenas incide sobre o espaço, mas o estrutura segundo diretrizes compositivas claramente elaboradas. A artista, localizada no centro da cena, é envolvida por um feixe concentrado de luz salmão, que delimita uma área circular precisa, recortada do restante do espaço por uma penumbra intensa. A direção da luz indica o uso de projetores de recorte elipsoidais com gobos criando manchas circulares dispostas ao redor do foco salmão, em uma formação que remete a um dispositivo rítmico quase litúrgico.

tecnicamente, observa-se o uso coordenado de diferentes fontes, intensidades e feixes lumínicos. A luz central, de tom salmão, indica o uso de um filtro de cor R 41 (cor salmão), enquanto as pequenas projeções circulares, em um branco intenso, delimitam o espaço cênico da artista. Essa disposição define com precisão zonas de atuação e de repouso visual. A performer é destacada não por contraste extremo, mas por uma gradação calculada de intensidade, direção e temperatura da luz. A presença de luz azulada nas laterais da cena, especialmente sobre o público, é tecnicamente relevante pois indica a existência de uma temperatura fria em oposição à quente do centro, gerando camadas

cromáticas que reforçam a estruturação espacial e segregam funções visuais distintas — centro de ação e periferia de observação.

Esteticamente, nessa cena, o projeto de iluminação atua sobre a espacialidade de modo a organizá-la em torno de um eixo simbólico. A luz que abriga a artista encontra-se alinhada com os grafismos do piso cenográfico que, ao serem iluminados, tornam-se elementos compositivos ativos. A luz incide sobre esses sinais gráficos e os revela em tempo presente, ativando o chão como superfície expressiva. Assim, a espacialidade da cena não é pré-definida por elementos cenográficos estáticos, mas se constitui por meio da incidência da luz sobre marcas, gestos e volumes. Há, portanto, uma espacialidade desenhada pela luz em tempo cênico, que se articula com os princípios da Luz Ativa — a saber, a construção do espaço como volume dinâmico, sensível ao corpo e à ação.

Ainda dentro da matriz estética, percebe-se um ritmo instaurado pela alternância entre os pontos luminosos e as sombras. Esse ritmo visual encontra correspondência no corpo da artista, que está em repouso, mas inserida numa estrutura circular que sugere movimento potencial ou latente. A luz, neste caso, articula com o elemento temporal; ela estabelece uma duração para o olhar, organiza o tempo da percepção em torno de um ciclo visual. Essa temporalidade também se vincula à disposição das velas ao redor da cena — fontes de baixa intensidade, mas de presença constante — que prolongam a cena para além da área central e mantêm uma vibração contínua no perímetro do arranjo espacial.

Por fim, a iluminação se articula a partir de uma lógica compositiva em que os elementos técnicos — recorte, intensidade, temperatura e disposição — operam conjuntamente com os elementos estéticos — espacialidade, ritmo e presença simbólica — produzindo um ambiente em que a luz atua como princípio organizador da cena e da percepção. A imagem documenta uma cena em que essas operações aparecem com clareza, oferecendo um campo fértil para investigar se, e em que medida, tais escolhas se aproximam dos princípios da Luz Ativa formulados por Adolphe Appia. A imagem, portanto, não oferece uma resposta definitiva, mas sim uma materialidade rica que possibilita o aprofundamento da análise em torno da relação entre prática luminosa contemporânea e os princípios dessa concepção histórica.



Imagem 11 – Espetáculo Njilas – Créditos da foto: Layza Vasconcelos

A luz presente nesta cena atua como organizadora da espacialidade e como geradora de campos sensíveis de presença, ela revela relações compositivas que evocam a dinâmica appiana entre luz, corpo e espaço. Do ponto de vista da matriz técnica, é possível identificar ao menos três procedimentos significativos.. Primeiramente, a direção da luz; recortes verticais incidem com precisão sobre os corpos em destaque, especialmente sobre a figura sentada no topo da estrutura metálica circular. Trata-se de uma luz de foco concentrado, que isola a performer do entorno e cria um campo que evidencia sua figura. Esse uso do foco revela uma compreensão da luz como vetor de significação, que não se limita à visibilidade, mas recorta e hierarquiza o espaço.

Em segundo lugar, a qualidade da luz revela um contraste entre temperaturas cromáticas – a figura elevada é banhada por uma luz mais fria e pontual, enquanto o plano inferior, onde se encontra a outra artista, é dominado por tons quentes e difusos. Essa diferença gera camadas perceptivas e sensoriais distintas dentro do mesmo plano cênico. Há um cuidado no posicionamento dos equipamentos que permite que as sombras projetadas, tanto dos corpos quanto dos objetos cenográficos, componham com os grafismos no chão, reforçando a interação entre os elementos visuais.

Por outro lado, observa-se um entrelaçamento entre dimensão ritual, simbólica e espacial. O piso, marcado por inscrições gráficas que remetem a signos ancestrais ou mágicos, é ativado pela luz de modo que os corpos se inscrevem como prolongamentos desses signos. A luz não revela essas marcas cenográficas; ela as anima, fazendo com que ganhem densidade temporal e dramática. Isso nos remete ao aspecto ritual, uma vez que a cena se organiza em torno de uma centralidade simbólica – o círculo iluminado no alto que remete tanto a uma coroa quanto a um altar. A artista elevada, isolada pela luz e envolta por um figurino vermelho intenso, adquire um estatuto quase totêmico, como se a cena propusesse um culto ou uma observação solene. No plano inferior, a presença da outra artista com o corpo inclinado e os olhos marcados por uma maquiagem densa, sugere um tipo de transe ou entrega, intensificando a dimensão simbólica da cena, que é reforçada pela geometria dos desenhos no piso e pela dramaturgia das luzes.

A espacialidade, não é dada apenas pela arquitetura do palco, mas modelada continuamente pelos feixes de luz que operam sobre os corpos e sobre o solo como cinzéis sobre a matéria. O elemento espacial da matriz estética aqui observada se constrói por meio de tensões verticais e horizontais, entre o alto e o baixo, o claro e o escuro, o foco e a difusão. A luz articula esses planos provocando uma percepção expandida do espaço cênico, em que cada feixe de luz se torna linha de força dramática.

É nesse jogo de tensões, entre controle formal e abertura simbólica, que se pode vislumbrar uma possível aproximação com a ideia de Luz Ativa. Ainda que não se trate de uma aplicação consciente dos princípios de Appia, o olhar analítico permite identificar convergências na forma como a luz participa da cena

como agente plástico e dramático. Trata-se, assim, de uma busca interpretativa – e não afirmativa – por zonas de contato entre a prática contemporânea e a concepção appiana de uma cena esculpida pela luz.



Imagem 12 - Espetáculo Njilas – créditos da foto: João Paulo Cardoso

A imagem acima captura um instante em que a luz assume um papel escultórico, estruturando o espaço cênico e estabelecendo relações entre os corpos em cena. A incidência dos feixes luminosos em ângulos oblíquos cria eixos visuais que direcionam o olhar do espectador para pontos de destaque, ao mesmo tempo em que desenham a profundidade do ambiente. A luz ativa essa cena ao definir zonas de presença e ausência, organizando as camadas espaciais e reforçando a relação entre os intérpretes e o espaço.

No centro, a figura de braços erguidos recebe um recorte luminoso que a destaca do entorno, conferindo-lhe uma dimensão quase ritualística. A luz que atravessa seu corpo e o chão ao redor não apenas revela sua forma, mas também cria sombras e contrastes que ampliam a expressividade do gesto. A cena remete diretamente às proposições de Adolphe Appia, para quem a luz deveria modelar os corpos e instaurar atmosferas dinâmicas em oposição à cenografia fixa e ilustrativa.

O uso de luz direcional vinda do alto reforça a verticalidade dos feixes e confere uma qualidade escultórica às figuras em cena. A dispersão dos raios de luz marcados pela fumaça no ambiente cria um efeito volumétrico, sugerindo camadas entre a materialidade do espaço e a efemeridade do gesto performático. Essa relação entre luz e movimento reforça a tridimensionalidade do ambiente, expandindo a percepção da cena para além do plano do palco.

A distribuição dos pontos luminosos no chão, projetados como manchas circulares, introduz uma textura dinâmica que dialoga com os desenhos gráficos marcados no piso. Esse jogo entre luz e sombra integra a materialidade do espaço à narrativa visual da cena, tornando o piso cenográfico um elemento dramático ativo. A organização desses elementos remete à concepção de Luz Ativa de Appia, onde a iluminação não apenas recorta o espaço, mas o transforma em uma arquitetura viva.

A configuração da plateia, imersa na penumbra, adiciona um nível de imersão à cena. A luz aqui não apenas evidencia a ação, mas também estrutura a relação entre performer e espectador, guiando o olhar através de contrastes e gradações de intensidade.

Acreditamos que essa imagem exemplifica o conceito de Luz Ativa ao demonstrar como a iluminação não apenas ilumina corpos e cenografia, mas organiza e transforma a cena. A luz assume um papel dramático central, modelando volumes, criando atmosferas e estabelecendo relações narrativas dentro da composição visual

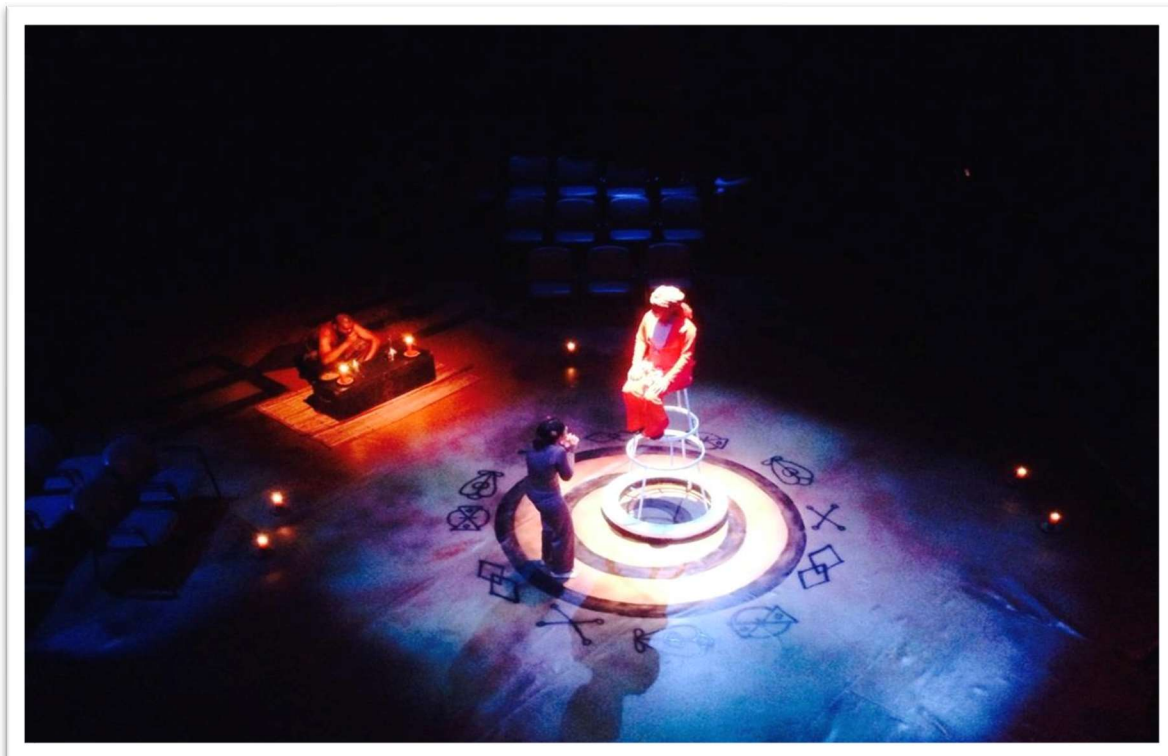


Imagem 13 – Acervo pessoal – Espetáculo Njilas

Nessa outra imagem a luz estabelece um jogo de relações que estrutura o espaço e define a dinâmica de interação entre os corpos e os elementos cênicos. A artista posicionada no topo de uma estrutura metálica circular, assume um papel de destaque absoluto, não apenas por sua altura, mas pelo modo como a iluminação concentra sua força sobre ela. A luz clara e precisa que incide diretamente sobre essa figura cria uma impressão de isolamento e solenidade, quase como se a personagem estivesse suspensa em uma dimensão à parte do restante da cena.

O círculo ritualístico no solo, que já é um elemento recorrente na composição espacial do espetáculo, aqui se alinha perfeitamente à base da estrutura metálica, reforçando uma conexão entre cenário e corpo, entre símbolo e presença. No entanto, essa relação não é estática; a luz ao redor desse espaço circular apresenta sutis variações tonais que sugerem uma instabilidade, um campo energético que se altera conforme as personagens se movimentam. As

bordas do círculo se dissolvem na penumbra do espaço maior, e a própria luz que recorta o centro parece vibrar, deslocando-se entre diferentes temperaturas de cor – do âmbar ao azul. Essa alternância intensifica a percepção

de que o solo não é um suporte fixo, mas um espaço ativo, em constante mutação sob o efeito da luz.

A composição visual da cena apresenta três pontos de interesse bem definidos; a artista no topo da estrutura, a outra que se aproxima dela com um gesto de envolvimento e o artista ao fundo, agachado diante de um pequeno altar iluminado por velas. Esse terceiro elemento cria uma camada adicional de profundidade na cena, pois, diferentemente dos outros dois intérpretes que ocupam o centro luminoso, ele está inserido em uma região de sombras quentes, banhada por uma luz avermelhada e próxima ao chão. Seu posicionamento reforça um deslocamento vertical na cena. Enquanto a figura elevada no centro é iluminada por uma luz fria e alta intensidade, ele se encontra na penumbra, sustentado por uma iluminação intimista e horizontal.

Essa segmentação espacial e lumínica gera um contraste expressivo entre ritual e testemunho, ascensão e ancoragem, pois há uma distinção clara entre as artistas que ocupam o centro luminoso e aquele que permanece em uma zona periférica, observando ou conduzindo um outro nível de ação. A luz, aqui, não apenas organiza o olhar do espectador, mas também estabelece camadas hierárquicas dentro da cena, diferenciando estados de presença e funções dramáticas.

O tratamento da sombra também é fundamental nesta composição. O fundo da cena permanece mergulhado em escuridão, com apenas alguns pontos de luz difusa espalhados pelo piso cenográfico. Esse uso da sombra como elemento estruturante impede que o espaço se torne homogêneo, reforçando uma sensação de mistério e de potencial ocultação de outras presenças. A iluminação revela apenas o essencial, deixando grandes porções do ambiente em uma penumbra que não anula a cena, mas a expande para além do que é imediatamente visível.

O enquadramento geral da imagem sugere um espaço ritualístico onde a luz é usada como elemento de transfiguração. A relação entre as diferentes personagens se torna mais intensa justamente porque a iluminação as coloca em posições de contraste: uma elevada, exposta e delineado pela luz; outra em deslocamento, no limiar entre claro e escuro; e a terceira próximo ao chão, em uma luminosidade que parece evocar um gesto de preparação ou culto. Esses

deslocamentos reforçam a ideia de que a luz cria estados de presença distintos, onde cada intensidade luminosa corresponde a uma função dramatúrgica.

Assim, a imagem exemplifica uma abordagem na qual a iluminação não apenas modela os corpos e a cenografia, mas estabelece relações dinâmicas entre diferentes planos de existência. A cena ganha profundidade não por meio de elementos físicos adicionais, mas através da gradação entre luz e sombra, da alternância entre exposição e ocultação. O resultado é um espaço em que a luz é agente auxiliar do processo narrativo da cena.

A leitura dessas imagens sob a perspectiva da Luz Ativa de Appia revela um uso expressivo e consciente da iluminação. A luz não apenas acompanha de modo funcional a cena, mas constrói suas visualidades, transformando a espacialidade e subjetivando a percepção dos espectadores. Ela não se limita a iluminar os corpos cênicos – pelo contrário, ela os esculpe, dissolve e redefine suas presenças, instaurando relações de tensão e alívio, proximidade e distanciamento, materialidade e evanescência. O espaço, antes um suporte fixo, se torna um campo dinâmico em constante mutação, onde a luz não somente ilumina a ação, mas a rege.

A fusão entre feixes direcionais, projeções texturizadas e variações cromáticas torna a luz um organismo vivo, dotado de potência narrativa. Essa plasticidade luminosa transforma as atmosferas e as relações cênicas, e instaura um diálogo entre a materialidade e a imaterialidade, entre o visível e o latente, entre presença e apagamento. É nesse ponto que a estética proposta por Adolphe Appia para a iluminação cênica se concretiza; a iluminação não é um acessório ilustrativo ou um recurso técnico secundário, é uma linguagem independente capaz de moldar significados, direcionar a percepção e transformar o teatro em uma experiência sensorial e simbólica total. Ao modelar os corpos, ressignificar o espaço e provocar leituras sensoriais inesperadas, a luz transcende sua função operacional e se coloca como instrumento de criação essencial, capaz de ativar poeticamente a cena e de expandir os limites da dramaturgia visual.



imagem 14 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos

A imagem documenta um instante de tensão entre gesto, símbolo e luz, capturado no espaço circular que compõe o piso cenográfico. O círculo concêntrico, cercado por signos gráficos, não é somente um elemento compositivo: ele instaura uma centralidade energética. Essa força se estabelece porque a luz, aqui, não se limita a recortar ou iluminar, ela desloca o sentido dos corpos e das figuras, instaurando uma lógica própria, fundada no contraste, na fricção e na escuta do tempo da cena.

Do ponto de vista técnico, a iluminação utiliza feixes claramente definidos, com recortes limpos e angulações variadas. A assimetria da distribuição é intencional: enquanto uma parte do círculo é banhada por uma luz âmbar intensa e quente, a outra metade é atravessada por um feixe azulado mais frio e rarefeito. Essa escolha cria uma variação cromática, e uma fratura espacial interna à cena, uma clivagem que sugere dois regimes de presença, duas atmosferas coexistentes. A sombra projetada dos corpos sobre o piso também ganha espessura compositiva: ela não é ruído, mas matéria, desenhando novos

contornos para os artistas, como se ampliassem sua atuação para além da carne.

A distribuição dos refletores se apoia em uma lógica vetorial, direções que se cruzam, que disputam o centro, e que não obedecem a uma frontalidade convencional. Isso rompe com a expectativa de uma cena iluminada “para ver” e propõe, ao contrário, uma cena para ser atravessada por fluxos de luz. Há um gesto técnico claro: a cena é construída pela sobreposição de campos cromáticos e não por um preenchimento homogêneo. A intensidade não se apresenta como volume absoluto, mas como modulação sutil, onde a penumbra carrega tanto valor dramático quanto de exposição.

Esteticamente a cena opera em uma chave de ativação simbólica. E isso se dá pelos signos traçados no piso, e como são evidenciados pelo modo como a luz os toca. Eles não são simples marcas visuais cenográficas, ganham presença porque são modulados no tempo, ora revelados com nitidez, ora absorvidos pelo deslocamento das sombras. Esse comportamento os aproxima de uma função ritual: a luz não os exhibe, mas os convoca. Essa convocação é intermediada pelos corpos que habitam o espaço, pelos intérpretes que não se posicionam como centro da cena, mas como vetores em trânsito, suas ações não são decoradas pela luz, mas negociadas com ela.

Novamente aqui, a aproximação com a Luz proposta por Appia não se dá apenas pelo uso expressivo da iluminação, mas pela forma como ela se articula com a cena e se relaciona com a cenografia. O espaço é definido por um gesto coreográfico da luz, que se articula à escrita simbólica do cenário e ao movimento dos corpos. Não há suporte estático; há variações, pulsações, zonas em suspensão. A luz nesse caso não traduz: ela produz. E essa produção não é conclusiva, é aberta, feita de camadas, de interferências, de apagamentos parciais. Trata-se de uma cena onde a luz propõe uma dramaturgia que não depende da palavra, nem da forma fechada, mas da ativação constante entre tempo, corpo e espaço. Uma luz que não aponta, mas atravessa. Que não define, mas desloca.

6.1.3 imagens do Espetáculo Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores.



© Layza Vasconcelos

Imagem 15 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos



© Layza Vasconcelos

Imagem 16 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos



Imagem 17 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos



Imagem 18 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos



Imagem 19 - Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos



Imagem 20- Espetáculo Njilas - Créditos a foto: Layza Vasconcelos

6.2 Cartas d Frida



Imagem 21 -Arte Folder - Créditos: Ingrid Costa.

Sinopse do Espetáculo.³¹

Cartas de Frida é um espetáculo de dança inspirado nas cartas de amor escritas por Frida Khalo. Suas cartas expõem as dores e amores de uma artista que está além de sua obra, mas que revela a força e intensidade de amar e

³¹ Informações retiradas do projeto do espetáculo, fornecidas pela diretora do Grupo Contemporâneo, que disponibilizou cordialmente todo material referente ao Espetáculo Cartas de Frida para corrente pesquisa.

sofrer, próprios do feminino latino-americano. Idealizado pela bailarina e coreógrafa Luciana Caetano, o espetáculo busca revelar as várias “Fridas” que há em nós.

Release do Espetáculo.

Cartas de Frida é um espetáculo de dança contemporânea inspirado nas cartas de amor escritas pela pintora mexicana Frida Khalo. Idealizado e concebido pela bailarina e coreógrafa Luciana Caetano, o espetáculo narra a força e a intensidade das relações da artista mexicana, baseadas em cartas que revelam uma mulher tão forte quanto sua dor e seu amor.

Frida, em correspondências trocadas com amigos, amantes e direcionadas a seu marido, o muralista Diego Rivera, expõe de si uma bravura indomável face ao sofrimento – físico ou afetivo - e uma alegria explosiva mediante o absurdo da vida. Desse modo, Frida transmuta sua dor em arte e personifica a maneira de amar e sofrer da mulher latino-americana.

Assim, a montagem coreográfica do espetáculo tenta por meio da dança, da música, do teatro e da performance, representar a beleza da vida e obra de Frida Khalo. Uma beleza marcada pelo excesso de cor, dor, alegria e uma angústia própria do feminino latino-americano. Nesse processo, o espetáculo busca despertar em cada um de nós, homens e mulheres, a “Frida” que em nós habita.

As coreografias de Cartas de Frida são assinadas pelas bailarinas Ingrid Costa e Luciana Caetano, ambas fundadoras do “Projeto Investiga”³² (grifo nosso) desenvolvido em 2003 e que realizou enquanto proposta, a divulgação, fomento e promoção da dança contemporânea em Goiânia e pelo bailarino João Paulo Amorim.

Neste trabalho, a fim de dar continuidade ao propósito de promover a dança na cidade, Luciana Caetano cria por meio da narrativa coreográfica uma forma de aproximar o público da linguagem da dança. A dança se fundamenta, neste projeto, enquanto comunicação com o mundo, mediado pelo corpo e por sensações por ele captadas. Assim, reúne pessoas de diversas áreas e campos

³² Projeto Investiga é um projeto de pesquisa aberto à comunidade que envolve estudos sobre dança, entrevistas com profissionais que contribuem para espetáculos de dança (ex. iluminação, figurinista, cenógrafo etc.), oficinas de improvisação, exibição de vídeos e espetáculos locais e nacionais. Criado pelo Grupo Contemporâneo de Dança de Goiânia- Goiás.

de trabalho que vislumbram na dança para além da prática de uma atividade física, uma forma de experimentação e consciência corporal, e ainda, de expressão e de autoconhecimento.

Ficha técnica.

Concepção: Luciana Caetano;

Coreografia: Luciana Caetano, Ingrid Costa e João Paulo Amorim;

Desenho de Luz: Júnior Oliveira;

Identidade Visual: Bacae – Ingrid Costa;

Concepção de figurino: Luciana Caetano e Renata Caetano;

Elaboração do projeto: Maiara Dourado e Milena Nominato;

Montagem de Trilha Sonora: Jipe;

Assessoria de comunicação: Milena Nominato – Saraivada Produções Culturais;

Fotografia: Lu Barcelos – Chocolate Fotografias;

Elenco: Bárbara Lopes; Bruna Nunis; Ingrid Costa; João Paulo Amorim;

Lucienne Machado; Maria Alice Costa; Marina Adorjan; Marly Leite; Milena

Nominato; Olívia Viana; Roberto Reis; Viviane Reis.

Breve Currículo do Grupo Contemporâneo e Projeto Investiga

O Grupo Contemporâneo de Dança foi formado em 2004, por alunos de dança contemporânea da professora e coreógrafa Luciana Caetano no Mvsika! Centro de Estudos. Grupo formado por pessoas interessadas em pesquisar a dança contemporânea. Em 2005 criamos o Projeto Investiga, projeto de pesquisa aberto à comunidade que envolve estudos sobre dança, entrevistas com profissionais que contribuem para espetáculos de dança (ex. iluminação, figurinista, cenógrafo etc.), oficinas de improvisação, exibição de vídeos e espetáculos locais e nacionais.

Espetáculos do repertório do grupo.

2008 - Cerratenses;

2010 - Cotidiano;

2013 - Que Samba é Esse?;

2015 - Cartas de Frida”

6.2.1 Análise do projeto de iluminação – Cartas de Frida.

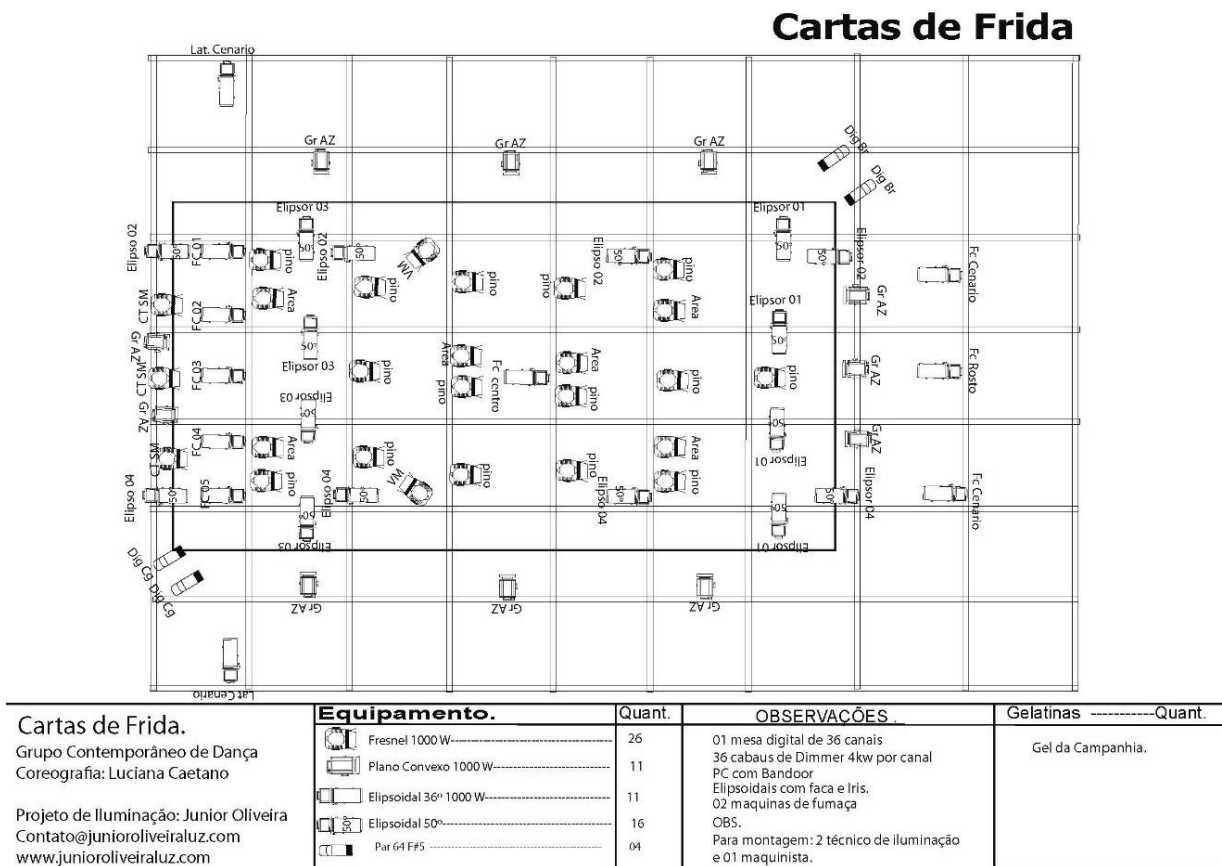


Imagem 22 - Mapa Cartas de Frida - Acervo pessoal.

Inspirado nas cartas de Frida Kahlo, o projeto de iluminação cênica do espetáculo não se propõe a representar sua figura literal, mas acolher o modo como a escrita íntima da coreografia reorganiza a existência, convertendo dor em formas corporais e memória em imagem. A luz não é meio, mas linguagem: escreve no espaço aquilo que não se pode nomear diretamente — uma ausência tensa, uma vibração suspensa, um fragmento de silêncio proposto no espetáculo.

O projeto não parte de uma estrutura para iluminar o corpo, mas para desenhá-lo. O corpo que dança em Cartas de Frida não ocupa um espaço dado — ele o instaura. E a luz participa dessa instauração, desenhando os contornos do invisível, abrindo zonas de revelação e apagamento, alternando intensidade e direção como quem alterna registros de uma memória pulsante. A disposição dos refletores, a escolha das direções oblíquas, a sobreposição de recortes e

difusões, tudo isso responde a um pensamento em que a luz é matéria do tempo e do espaço. Não um tempo sucessivo, mas um tempo íntimo, que retorna, que hesita, que se expande no gesto.

Cada área iluminada é uma possível Frida — uma fratura, uma resistência, uma ficção que insiste. O mapa se configura como tentativa de ativar esse espaço onde essas presenças possam surgir, colidir, desaparecer. A luz não as define; oferece condições para que aconteçam. Trata-se de uma instalação da luz como acontecimento, e não como representação. As cores fortes e intensas são representações pictóricas dos desenhos da artista, numa tentativa de capturar o universo visual da obra de Frida Khalo.

Quanto às questões objetivas e técnicas, a planta de iluminação do espetáculo *Cartas de Frida*, concebido por nós, para o projeto coreográfico do Grupo Contemporâneo de Dança, apresenta uma malha técnica articulada em zonas de incidência lateral, frontal e diagonal, estruturando o espaço cênico por vetores de luz que não apenas definem áreas de visibilidade, mas organizam percursos, presenças e volumes em diálogo com o movimento corporal das bailarinas e bailarinos. A disposição dos equipamentos e a segmentação da planta revelam um pensamento de cena que não se apoia em generalidades, mas articula com a coreografia seus desejos e subjetividades interiores. Desse modo, nossa intenção quanto à iluminação é não a configurar como mero desenho técnico de cobertura ou preenchimento, mas como um dispositivo de construção simbólica do espaço.

A análise que a seguir parte da observação direta da planta baixa e de seus dados técnicos, sem recorrer a leituras especulativas. O que buscamos é compreender como a organização dos refletores, suas tipologias e localizações definem zonas, intensidades, trajetórias e ritmos de luz que estruturam o espaço performativo. A investigação segue os parâmetros já estabelecidos neste trabalho, com base nas matrizes técnica e estética, focando nas singularidades desse projeto. O objetivo não é afirmar a aplicação direta da teoria de Appia, como já dito anteriormente, mas reconhecer na materialidade das escolhas feitas possíveis aproximações com o conceito de luz ativa — entendido como aquela que estrutura a cena em sua espacialidade e dinâmica interna.

A planta técnica de iluminação revela uma cena dividida em múltiplos quadrantes, com destaque para a distribuição dos fresnéis, elipsoidais, planos convexos e lâmpadas PAR³³, utilizados de maneira funcional e compositiva. O uso de setores nominais – “pino”, “áreas”, “frente centro”, “contraluzes”, “focos”, entre outros – indica uma segmentação precisa do palco, permitindo acionamentos distintos e recortes de luz que correspondem a momentos, deslocamentos ou zonas coreográficas específicas. A utilização de uma console (mesa)³⁴ de iluminação de 36 canais com dimmers independentes para cada setor reforça essa possibilidade de variação e modelagem contínua, o que se mostra essencial para um espetáculo de dança contemporânea, onde o tempo e a espacialidade estão em constante reorganização.

A seguir, faremos uma observação conduzida a partir da organização geral e geográfica do mapa e das disposições técnicas — com atenção para os tipos de refletores, suas posições e vetores de incidência — articulando esses dados à função estética que cada dispositivo pode assumir na composição da cena. O objeto ver o que o mapa materializa como projeto de luz, com atenção à maneira como a iluminação se torna agente de construção e transformação do espaço performativo.

Seguindo, temos que, a presença de quatro linhas principais nas laterais do palco, designadas como ‘Elipso’ (Elipsoidal) 01, 02, 03 e 04, revela um sistema técnico baseado em ângulos de incidência lateral. Esses dispositivos, todos do tipo elipsoidal³⁵, operam com graus de abertura de 36° e 50°, e estão organizados de maneira simétrica à esquerda e à direita da cena. A escolha dos elipsoidais para essas posições indica um interesse pelo recorte preciso, pelo controle da luz e pela construção de volumes definidos.

A lateralidade aqui não está posta como efeito complementar, mas como fonte principal de modelagem da cena. Os feixes de luz dos elipsoidais incidem

³³ Ver notas 25, 26 e 27 na página 113.

³⁴ Uma console de iluminação cênica é um equipamento que permite programar, controlar e executar efeitos de luz de forma precisa em espetáculos como peças de teatro, shows e eventos. Ela possibilita a individualização do refletor para seu acionamento, o ajuste da intensidade das luzes, a criação de sequências, o armazenamento de cenas e a sincronização dos efeitos com som, vídeo e outros elementos. Popularmente nós iluminadores as chamamos de mesa de iluminação.

³⁵ Sobre a nomenclatura dos equipamentos de iluminação ver as notas da página 114.

em ângulo sobre os corpos, produzindo sombras marcadas e destacando o contorno dos movimentos coreográficos. Essa estratégia de esculpir a figura por meio do contraste entre luz e sombra contribui para a criação de camadas visuais e realça a tridimensionalidade do gesto. O corpo, nesse arranjo, se torna elemento móvel que ativa e é ativado pela luz.

Além da função de recorte, esses refletores também organizam o espaço por zonas. Cada conjunto lateral está direcionado a setores específicos da espacialidade cênica — zonas identificadas como ‘pino’, ‘área’ e ‘contraluz’. Isso significa que a luz não apenas incide sobre o corpo, mas delimita regiões funcionais de atuação, operando como estrutura compositiva da movimentação. A variação entre lentes de 36 e 50 graus permite regular o feixe de luz conforme a necessidade de amplitude, foco ou difusão, o que reforça a ideia de que o projeto pensa a luz como variável sensível, não fixa.

A relação entre lateralidade e presença se materializa aqui não como fórmula, mas como construção dramatúrgica da cena. O espectador não observa corpos iluminados de frente — ele percebe trajetórias recortadas por vetores oblíquos, que revelam e ocultam, expandem e comprimem a cena. Essa lógica de lateralidade articulada aproxima-se do pensamento appiano, não por referência teórica, mas por convergência de operação: a luz como agente de estruturação, não de representação.

Por outro lado, zonas frontais e de contraluz criam delimitação e sobreposição de planos. Neste caso, nas varas frontais e centrais, os refletores Plano Convexo (PCs) e Elipsoidais aparecem distribuídos de forma a estruturar zonas de visualização. A distribuição dos PCs está articulada em três posições principais: frente centro (FC), contraluz (CTS) e Frente Palco (FT), cada uma dessas posições está voltada a uma região de entrada visual distinta. Os elipsoidais utilizados nas áreas frontais não compõem um sistema de cobertura homogênea, mas atuam em zonas de precisão, criando áreas de destaque ou de isolamento dentro da malha cênica, o que é possível pela configuração de instalação elétrica dos refletores nos canais de dimmer³⁶.

³⁶ Um canal de dimmer é um circuito elétrico que permite controlar a intensidade da luz de um ou mais refletores em um palco, utilizando um sinal digital via protocolo de comunicação DMX. Cada canal é uma linha de controle que pode ser endereçada e manipulada por uma mesa de luz digital através do protocolo DMX, que é o padrão de comunicação para a indústria de

Ao contrário do que se esperaria de uma frontalidade clássica, o projeto evita a uniformização da cena. Os feixes não preenchem, mas recortam. A luz frontal, quando utilizada, é acionada em momentos específicos, nos quais a clareza visual é demandada — seja para leitura de gestos, para criação de foco narrativo ou para contraste com zonas laterais em sombra. A escolha de refletores recortados para essa função reforça essa possibilidade.

Já as contraluzes — posicionados nas varas³⁷ posteriores e nas diagonais de fundo — cumprem papel fundamental na definição do volume. O corpo em cena, iluminado em oposição à visão do público, ganha contorno e profundidade. A função dessas fontes está em direta articulação com a matriz estética: não se trata apenas de marcar silhuetas, mas de estabelecer dinâmicas de presença, em que a luz desloca o ponto de vista e modifica a espessura perceptiva do espaço. Essa organização reforça uma construção por camadas. A cena se compõe por planos sobrepostos de luz — frontal, lateral, contraluz — que, ao se alternarem ou combinarem, modificam estruturalmente a atmosfera e a funcionalidade das áreas. A iluminação, nesse caso, não age como cobertura lumínica, mas como desenho plástico em constante reposicionamento.

As diagonais: vetores oblíquos e atmosferas, aparecem pontuadas por fresnéis e elipsoidais voltados para o centro da cena. Essas diagonais não são elementos auxiliares: elas criam vetores oblíquos que interferem diretamente na modulação do espaço. Esses dispositivos têm impacto direto sobre a construção da atmosfera da cena, especialmente quando ativados em contraponto com os laterais e contraluzes.

A inclusão dos refletores PAR 64, indica a intenção de criar preenchimentos ou efeitos com intensidade e textura distintas. Esses refletores, geralmente usados com gelatinas de cor, posicionados em diagonais opostas, são usados para criarem textura visual. Os refletores PAR quando ligados em baixa intensidade imprimem dramaticidade à cena, pois possuem uma tonalidade de luz amarelada.

iluminação. O dimmer reduz a voltagem enviada para as lâmpadas, variando a potência e, conseqüentemente, o brilho da luz de forma gradual. Esse comando é enviado para o canal do dimmer pela mesa de iluminação.

³⁷ Varas ou varas elétricas são os suportes usados para fixação dos equipamentos elétricos, como refletores cênicos, máquinas de fumaça, Moving light.

As diagonais em conjunto com as PAR 64 e os fresnéis direcionados para o centro, permitem a criação de atmosferas densas e atravessadas por vetores cruzados. Essa operação estabelece uma cena plástica, onde a luz não ilumina de fora para dentro, mas nasce de diferentes ângulos e pulsa de acordo com os deslocamentos internos da coreografia.

As áreas centrais e segmentação do palco, são as regiões centrais da espacialidade cênica, ou do arranjo espacial como diria Appia, e são demarcadas por setores identificados como Área, Pino, contras e frente. A nomeação dessas zonas não é decorativa: ela indica a segmentação da cena em blocos ativáveis, que podem ser iluminados separadamente ou em sobreposição. Isso oferece ao operador da luz um grau elevado de controle sobre o espaço, permitindo a construção de partituras de luz em relação direta com os deslocamentos da bailarina e ou bailarino.

A planta sugere que as áreas centrais recebam incidência cruzada, tanto dos laterais quanto dos diagonais. Isso gera uma espessura visual maior nessas zonas, que passam a funcionar como núcleos de ativação dramática. É nesse ponto que a luz atua como elemento de ritmo, pontuando entradas, pausas e intensificações de presença.

A matriz técnica indica uma série de decisões operacionais com a finalidade de obter o maior controle, precisão e variação quanto às possibilidades de configuração visual da iluminação. O sistema técnico apresentado no mapa revela um projeto estruturado sobre uma matriz de precisão e controle. Com um total de 36 canais, cada grupo de refletor recebe tratamento específico, permitindo combinações variadas e dinâmicas. Os refletores são organizados por tipo e função, com distinção clara entre recorte, preenchimento e ambientação.

A presença de refletores de diferentes modelos, e vários graus de abertura indica uma possibilidade variável de intensidade lumínica. Isso permite não apenas o acionamento parcial de setores, mas variações sutis de nível que modificam o tom geral da cena. A matriz técnica aqui observadas opera com as cinco variáveis fundamentais: tipo de fonte, direção, intensidade, posição e qualidade da luz, todas elas estão ativas na planta técnica da iluminação elaborada para o espetáculo.

Por outro lado, estas questões técnicas dão suporte às intenções estéticas do projeto de iluminação apresentado para o espetáculo Cartas de Frida e constrói, na prática, uma matriz estética orientada pelo ritmo, pelo contraste e pela densidade espacial. As zonas de sombra, os recortes precisos, as sobreposições de feixes e os vetores cruzados operam como elementos rítmicos e compositivos. A luz aqui não é constante, uniforme: ela pulsa, se desloca e se transforma junto com a cena. A relação entre luz e artista não é ilustrativa, é dinâmica, a luz é agente estruturante da cena.

A análise do mapa de iluminação do espetáculo Cartas de Frida revela um projeto que opera a partir de decisões técnicas articuladas a uma construção estética. A disposição dos refletores, os vetores de incidência e a segmentação do palco criam uma malha luminosa que organiza o espaço e define o tempo da cena.

Essa estrutura não se apoia em fórmulas prontas nem em coberturas genéricas. O que se observa é um desenho de luz que parte das exigências do corpo em movimento e da dramaturgia coreográfica, ativando zonas, criando atmosferas e construindo ritmos. O projeto, nesse sentido, não é um plano de iluminação, mas uma partitura visual, que organiza a experiência sensível da cena e oferece ao espectador não apenas visibilidade, mas percepção espacial e temporal em constante transformação. A luz está em cena como elemento que estrutura, transforma e dialoga com o que se apresenta. Se há uma aproximação com o conceito de Luz Ativa, aqui, não é teórica, mas operacional.

6.2.2 Análise das imagens do espetáculo – Cartas de Frida.

A análise das imagens seguirá o mesmo procedimento adotado em Njilas, observando de forma os elementos técnicos e estéticos da iluminação. A proposta é identificar, a partir dos registros visuais, como a luz opera na composição da cena e quais relações ela estabelece com o espaço, os corpos e a dramaturgia, permitindo reconhecer aproximações com os princípios da Luz Ativa delineados nas análises anteriores.



Imagem 23 – acervo do grupo – Cartas de Frida - Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos

Assim, podemos observar que a imagem acima revela uma cena de forte composição simbólica e rítmica, cuja organização espacial e tratamento da luz apontam para uma articulação entre corpo, cor e atmosfera. A disposição semicircular das bailarinas — todas com saias abertas como leques — estabelece uma coreografia visual que, embora estática, insinua movimento e ritmo, elementos que dialogam com a proposta por Appia, mesmo sem partir diretamente de seus escritos.

A luz incide com predominância em tons quentes — uma ambiência alaranjada que percorre o chão da cena e define uma zona de atuação marcada por sombras densas. Essa temperatura cromática evoca uma intensidade emocional que se alinha ao universo afetivo das obras de Frida Kahlo, tema central da montagem.

Observa-se que a direção da luz parte de uma fonte superior em contraluz, criando uma ambiência horizontal que sublinha a base das saias, ao mesmo tempo em que mantém os rostos parcialmente imersos na penumbra. Esse procedimento técnico reforça o protagonismo do gesto coletivo e da forma expandida da formação dos bailarinos, tensionando as individualidades das intérpretes e ampliando a ideia de um corpo-múltiplo, escultórico.

Ao fundo, flores vermelhas, banhadas por uma luz mais intensa, e em grande escala flutuam sobre um pano verde profundo, criando uma contraposição complementar ao arranjo espacial. Esse elemento cenográfico não apenas enriquece a espacialidade, como também sugere uma continuidade vertical da ação, um desdobramento entre chão e altura que se aproxima da tridimensionalidade arquitetural pretendida por Appia em suas proposições sobre a luz e o espaço. A relação entre o plano visual e a profundidade da cena, aqui, é operada pela luz como vetor compositivo, desenhando tanto as zonas de visibilidade quanto de ocultamento, o que amplia a densidade expressiva do conjunto.

Por fim, a imagem é testemunha de uma construção onde a iluminação opera como instrumento de visibilidade, como uma força dramática que é capaz de estruturar o tempo da imagem e modelar as intensidades do espaço. Trata-se de uma configuração onde a matriz estética narrativa se entrelaça à simbólica, e a luz atua como princípio ativo de articulação cênica — um indício claro da ressonância do pensamento appiano na prática dessa iluminação.



Imagem 24 – acervo do grupo – Cartas de Frida - Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos.

Essa segunda imagem configura um campo expressivo onde a luz se apresenta como elemento atuante na construção do espaço, do tempo e da relação dramaturgica entre corpos, objetos e ação cênica. Ao observarmos a imagem sob o referencial da Luz Ativa appiana, identificamos um uso da luz que ultrapassa a função de visibilidade e passa a operar como vetor compositivo e modelador da cena.

Tecnicamente a luz é direcionada em feixes verticais delimitados, recortando os intérpretes em planos distintos. Essa fragmentação espacial se dá pela concentração da intensidade luminosa em áreas específicas, destacando os corpos principais em cena (à esquerda e à direita) e mantendo em penumbra relativa os intérpretes do plano de fundo. A direção superior e levemente lateral da luz reforça a tridimensionalidade dos corpos e acentua o relevo plástico dos figurinos e objetos manipulados. Percebe-se um contraste entre áreas de luz quente e sombra suave, o que confere volume e espessura visual aos elementos, além de sugerir atmosferas afetivas distintas para cada ação.

Do ponto de vista estético, a luz organiza a cena em planos sobrepostos e ritmados, definindo o espaço cênico não como um todo homogêneo, mas como um campo articulado em zonas de presença. O piso cenográfico pintado com luz amarela recortada, formando corredor de luz, e o fundo verde operam como camadas simbólicas densas. Essa luz potencializa essas texturas visuais ao modular suas intensidades em relação aos corpos dos artistas em cena. Há uma construção de espacialidade que não depende da arquitetura física do palco, mas da delimitação luminosa, como propunha Appia ao defender a luz como único meio capaz de revelar as relações ideais entre corpo e espaço.

A temporalidade da cena também é atravessada pela luz: seu modo de incidir sobre os corpos indica pausas, tensões e fluxos — como no gesto da performer à esquerda, cujo movimento ascensional é sustentado por um foco que valoriza o gesto e a direção do olhar. Ao mesmo tempo, o rolo de papel manuseado pelo bailarino à direita, estendido até o chão e parcialmente iluminado, sugere uma linha de leitura contínua, uma linha do tempo que se desenrola, vinculando memória, palavra e gesto.

A dramaturgia do espetáculo ganha densidade pela relação entre essa iluminação e o objeto cênico. O papel manuscrito não é apenas adereço, mas

extensão visual de uma voz ausente, e a luz que o acompanha potencializa essa presença invisível. A iluminação opera como partitura rítmica e simbólica, sustentando o equilíbrio entre os diversos elementos plásticos dessa cena.

Por fim, a dimensão simbólica da luz emerge da articulação entre a paleta cromática, os figurinos floridos, o movimento e a organização espacial. A luz atua como mediadora entre a corporeidade dos intérpretes e os sentidos evocados pela cena. Em vez de reproduzir uma realidade externa, ela constrói um espaço interior, afetivo, por vezes onírico — talvez próximo de como Appia idealizava em sua concepção de uma arte viva, onde a luz não imita o real, mas manifesta ideias. É uma luz que age — ou, como no objeto da nossa pesquisa, uma Luz Ativa —, cuja presença reorganiza a visualidade teatral segundo princípios appianos. Aqui também podemos ver que os procedimentos técnicos e estéticos observados se alinham, revelando possíveis atualizações práticas de sua proposta.



Imagem 25 – Cartas de Frida - Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos

A imagem revela uma cena fortemente marcada pela presença da luz como organizadora do espaço e moduladora da percepção. Sob o ponto de vista técnico do projeto, observa-se o uso de uma luz frontal superior concentrada em feixe marcando a artista que se coloca ao centro, responsável por destacar a

figura central do grupo ao seu redor. Essa luz cria uma zona de atenção e modela o espaço, delineando o eixo principal da composição e criando um campo visual isolado do entorno, cuja penumbra reforça o contraste. A intensidade alta e a temperatura quente da luz frontal criam sombras marcantes que projetam no piso e nas estruturas verticais (os rolos de papel que simulam as cartas escritas por Frida), ampliando o espaço cênico de maneira plástica. Este recurso estabelece uma tensão vertical que reverbera o gesto dramático da cena — a elevação dos rolos —, acentuando sua carga simbólica.

Do ponto de vista estético, a luz age como compositora de visualidades e opera como vetor de expressão. Ela instaura uma espacialidade sensível, onde a figura central adquire uma aura quase sacralizada, isolada em sua plenitude luminosa, enquanto o entorno mergulha na penumbra. Esse gesto dramatiza a cena ao concentrar a atenção do espectador em um ponto de convergência espacial e emocional. A disposição simétrica dos corpos e dos elementos verticais tensionados em direção ao fundo, com o telão cenográfico e as flores vermelhas, criam uma composição pictórica e sensível que remete a um sentimento de isolamento e conflito interno da personagem.

A luz na cena também se comporta como um agente modelador, instaurando volumes, criando trajetórias e instaurando relações entre corpo, objeto e ambiente. Há um claro recorte espacial sugerido pela luz, que não se limita a iluminar o plano frontal, mas projeta profundidade e gradação entre os planos, propondo uma espacialidade sentimental.

A iluminação nessa cena articula elementos técnicos precisos — como foco direcionado, intensidade modulada, contraste luz – sombra, e delimitações espaciais — com elementos estéticos – como espacialidade, dramaticidade e simbologia – que impulsiona a luz como linguagem, não como ornamento. Em nossos termos matriciais, podemos observar a articulação entre as matrizes técnicas – direção e foco da luz, controle de intensidade, temperatura e contraste – e as matrizes estéticas – modulação simbólica, criação de planos narrativos e recortes rítmicos do espaço.



Imagem 26 - Cartas de Frida - Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos

Nessa última imagem é possível observar com clareza a articulação entre corpos, figurinos e luz, configurando uma cena onde a espacialidade é revelada por planos e volumes cuidadosamente modelados pela iluminação mais intensa e clara revelando toda paleta cromática do espetáculo.

Do ponto de vista técnico, a iluminação parte de uma fonte frontal superior, com feixe amplo, uniforme e de alta intensidade. A direção dessa luz verticaliza os corpos e os objetos no espaço, sem gerar sombras laterais acentuadas, criando uma superfície de projeção constante. O piso branco, liso e reflexivo, potencializa essa atuação luminosa ao rebater a luz de volta para os corpos, funcionando como um difusor natural e contribuindo para a uniformização da luz na área central. Trata-se de uma solução de eficiência luminosa e controle espacial, que garante visibilidade plena sem dispersão desnecessária.

A uniformidade da luz frontal é interrompida apenas pela presença de sombras projetadas sob os corpos em movimento, que apesar de suaves, contribuem para a leitura de profundidade. Essas sombras funcionam como

vestígios do tempo e do movimento, desenhando no solo o percurso dos gestos. A temperatura da luz é alta, mas fria no sentido emocional, contribuindo para o realce das cores fortes dos figurinos sem criar distorções cromáticas. Ao fundo uma luz de baixa intensidade e amarelada cria profundidade e insere a cenografia ao espaço coreográfico.

Do ponto de vista estético a luz atua como elemento compositivo que participa da cena como vetor de ordenação e ritmo. A disposição dos corpos — entre bailarinos em pé, girando com suas saias amplas, e outros deitados, alinhados no centro do palco — é organizada pela luz que recorta e evidencia cada figura. A superfície do palco, agora completamente tomada pela luz, transforma-se em tela sobre a qual os corpos pintam a imagem com cor e forma.

A plasticidade dos figurinos é intensificada pela atuação da luz: os tecidos ganham volume, as cores se tornam mais vibrantes e a sensação de movimento é ampliada pela sombra que acompanha o giro das saias. A luz evidencia essa coreografia visual, não apenas tornando-a visível, mas também instaurando um ritmo sensorial que guia o olhar do espectador.

O fundo da cena permanece mais escuro, criando uma separação clara entre o plano de ação e o plano de repouso. Essa relação de contraste contribui para a percepção de profundidade e estabelece um campo composicional em que a luz constrói uma espacialidade dramática: os elementos do fundo (cadeiras e flores vermelhas) permanecem como memória visual, enquanto a ação centralizada se impõe em presente cênico.

Assim, esta imagem exemplifica uma atuação da luz que modela o espaço, impõe recortes e organiza o fluxo do olhar. Através da luz, o espaço cênico se revela como campo dinâmico e vivo, onde o corpo, a cor e o movimento são mediados por uma iluminação que não apenas mostra, mas constrói sentidos e sentimentos.

6.2.3 Imagens do espetáculo Cartas de Frida.



Imagem 26 – acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos



Imagem 27 – acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos



Imagem 28 – acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos

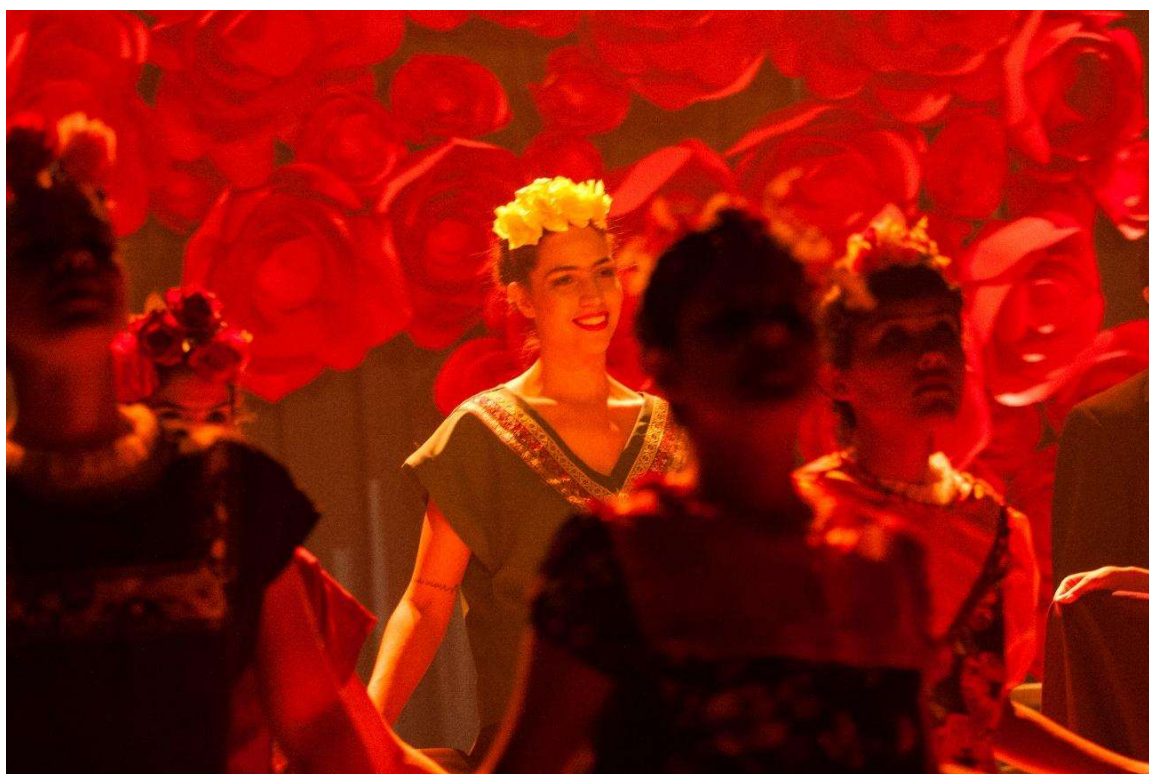


Imagem 29– acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos



Imagem 30– acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos



Imagem 31– acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos



Imagem 32– acervo do Grupo Cartas de Frida Foto: Chocolate fotografias - Lu Barcelos

6.3 Considerações sobre as análises dos projetos autorais.

A investigação sobre os princípios da Luz Ativa no contexto dos espetáculos *Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores* e *Cartas de Frida* insere-se em uma perspectiva crítica e analítica que não pressupõe a adoção deliberada das ideias de Adolphe Appia na elaboração desses projetos de iluminação. Ao contrário, trata-se de um exercício retrospectivo que busca, na tessitura técnica e estética das soluções desenvolvidas, identificar possíveis convergências com a proposta appiana, de uma luz que transcende sua função de mera visibilidade para se afirmar como componente ativo da cena, isto é, como matriz constituinte da espacialidade, da ação e da presença teatral.

Em ambos os projetos analisados, a luz não se apresenta como elemento neutro ou meramente funcional, mas como um operador sensível da cena,

instaurando relações de sentido através da delimitação do espaço, da orientação do olhar do espectador e da criação de ritmos visuais que dialogam com a dramaturgia. Essa luz, que atua de forma estruturante, remete diretamente à concepção appiana de uma iluminação dramática, que participa da constituição do espaço cênico e da temporalidade do acontecimento cênico.

No caso de *Njilas*, observou-se uma configuração espacial pautada por recortes oblíquos e distribuição assimétrica dos focos, recursos que produzem zonas de luz e sombra dinamicamente articuladas. Essa assimetria reforça uma percepção fragmentada e tensionada do espaço que é acompanhada pela iluminação, em consonância com a natureza rítmica e não linear da dramaturgia do espetáculo. A presença expressiva das sombras, ao invés de representar um “defeito” técnico (grifo nosso), atua como componente plástico da cena, instaurando um campo visual onde a ausência de luz carrega significação própria. Assim, a luz não somente revela os corpos em movimento, mas compõe com eles um jogo de alternância e densidade que favorece a emergência de uma espacialidade tridimensional e dramática — conceito-chave na propositura espacial de Appia.

Cartas de Frida, por sua vez, revela um projeto de luz igualmente comprometido com a construção de um espaço dramático e conectado aos sentimentos transmitidos pelas cartas escritas pela artista Frida Kahlo e com as intenções coreográficas da diretora do espetáculo. O projeto é orientado por vetores diagonais, incidências zenitais, contraluzes e zonas cromáticas que se articulam plasticamente com as intenções cênicas da coreografia. A diagonalidade, nesse caso, não se restringe à disposição dos refletores, mas constitui uma lógica interna de espacialização que tensiona os planos da cena e cria eixos de forças visuais. As cores, longe de serem decorativas, operam como dispositivos simbólicos e emocionais, instaurando atmosferas e transições que intensificam a experiência do espectador. O uso da cor como elemento dramático da luz — aspecto frequentemente destacado nos textos de Appia — é aqui empregado com intencionalidade, integrando-se ao ritmo da encenação e à expressividade dos corpos.

A análise dos dois projetos revelou, portanto, elementos recorrentes que dialogam com o conceito de Luz Ativa: a não uniformidade da iluminação, a

intencionalidade na definição dos planos de ação, a presença dramaturgicamente das sombras, o uso compositivo da cor e a espacialização orientada por vetores visuais. Em ambos os casos, a luz não se apresenta como funcionalidade luminosa da cena, mas como um dispositivo de construção dramática e visual do espaço. Essa atuação da luz como agente estruturador, e não apenas iluminador, está no cerne da proposta appiana e permite reconhecer nessas práticas contemporâneas um campo de ressonância com seus princípios.

Cabe destacar que essas aproximações não decorrem da aplicação direta ou consciente das ideias de Appia, mas da convergência entre uma concepção estética da luz e uma prática técnica sensível às potencialidades expressivas da iluminação. Essa convergência evidencia a atualidade das formulações de Appia no contexto da criação cênica contemporânea e sua capacidade de oferecer um referencial analítico potente para a compreensão das funções da luz no teatro como ele nos apresentou.

Nossa pesquisa concebe essa luz como linguagem e não como funcionalidade, desse modo entendemos que as propostas de Adolphe Appia romperam com o paradigma da iluminação cênica como recurso técnico operacional, afirmando-a como elemento constitutivo da cena cênica e performática. Essa inflexão teórica encontra, nos projetos analisados, um eco prático: a luz atua como signo, organiza o espaço, marca a ação e participa da tessitura simbólica do espetáculo. Em *Njilas*, essa ação se manifesta pela contraposição entre luz e sombra, pela fragmentação dos eixos visuais e pela construção de um espaço dramático a partir de ângulos diversos. Em *Cartas de Frida*, a luz inscreve-se na cena por meio da mobilidade cromática, da articulação com o corpo e da criação de atmosferas que acentuam os estados de presença, alinhada à carga poética do espetáculo.

Em síntese, nossa análise evidenciou que a prática do iluminador nos dois projetos dialoga com os princípios da Luz Ativa, especialmente ao se observar a atuação da luz como agente de construção do espaço e do tempo da cena. No entanto, nós acreditamos que não podemos afirmar que essa referência tenha ocorrido de maneira direta ou consciente, principalmente pelo fato de que nós não tínhamos conhecimento do pensamento appiano para as visualidades cênicas e nem sobre a existência da Luz Ativa. O que verificamos é uma possível

confluência entre determinadas escolhas técnicas e estéticas e os fundamentos apianos. Assim, embora a Luz Ativa ofereça um referencial teórico potente para compreender as funções da luz na cena, sua presença nos projetos analisados não se apresenta como uma filiação explícita ou metodológica.

Considerações Finais: entre Passado e o Presente

A pesquisa se propôs a investigar o que chamamos de conceito-método da Luz Ativa de Adolphe Appia e suas possíveis ressonâncias na prática contemporânea da iluminação cênica, a partir da análise de dois projetos autorais. Ao longo desta jornada, partimos de um levantamento conceitual e historiográfico do pensamento Appiano, situando sua proposição no contexto da virada cenográfica do final do século XIX, e seguimos para uma experimentação prática orientada pela metodologia da análise matricial. Com isso, buscamos não apenas compreender teoricamente esse conceito-método da Luz Ativa, mas também verificar em que medida ela se manifesta, de forma direta ou tangencial, nas práticas atuais de criação luminosa dentro do universo das artes da cena.

Nosso objetivo central – examinar como a Luz Ativa, enquanto conceito e método, poderia dialogar com a iluminação cênica contemporânea – nos levou a um percurso híbrido entre teoria e prática. Não se tratava apenas de rever as formulações de Appia sobre o papel da luz nas artes da cênicas e ou performativas, mas de reconhecer as condições materiais, sensíveis e compositivas que tornam possíveis (ou não) a atualização desse pensamento no presente. Ou seja, a questão que nos guiou foi menos a de verificar uma fidelidade a Appia, mas a de identificar confluências estéticas e técnicas que possam ser compreendidas como aproximações com sua proposta para a iluminação cênica.

Nesse sentido, o uso do método da análise matricial, conforme proposto por Rubens Brito e Jacó Guinsburg (2006), se revelou essencial em nosso processo. Ao organizar os elementos de composição criativa identificados nas matrizes técnicas e estéticas elencadas, a metodologia nos permitiu estruturar um olhar sobre a cena que fosse capaz de articular aspectos operacionais e sensíveis da luz, evitando reducionismos interpretativos.

Com essa metodologia, escolhemos observar a luz não como mero recurso técnico e funcional, mas como agente de significação dramática. Nossa pesquisa não considera que Appia tratava a Luz Ativa como linguagem dramática, essa é uma leitura nossa. E optamos por ela por perceber no escrito de Adolphe Appia essa abordagem como uma leitura possível. Essa

perspectiva metodológica também nos forneceu um campo fértil para pensar a especificidade das práticas da iluminação no teatro e na dança, sendo específico aqui neste momento, pois foco nos projetos analisados.

No que se refere aos nossos projetos de iluminação para os espetáculos – *Njilas: Dance e Esqueça Suas Dores e Cartas de Frida* –, as análises revelaram uma concepção de luz que ainda que não elaborada a partir da teoria appiana de forma direta, apresenta aproximações claras com os princípios da Luz Ativa. Em ambos os casos, observamos uma luz que não atua apenas para tornar visível o que se passa em cena, mas que estrutura espacialidades, ritmos, atmosferas e tensões. Trata-se de uma luz que modula o tempo da ação, que recorta zonas de presença e ausência, e que ativa uma relação viva entre o corpo e o arranjo espacial. A luz, nesses projetos, atua como partitura visual, interferindo diretamente na forma como o espectador experiencia a cena.

No espetáculo *Njilas*, a disposição dos refletores em linhas diagonais que cruzam as áreas cênicas promove uma articulação da profundidade que escapa à frontalidade convencional. A luz atua como vetor de movimento e como marcador de zonas rituais, sugerindo transições e instaurando atmosferas que colaboram com a dramaturgia não linear do espetáculo.

Já em *Cartas de Frida*, observamos o uso da luz para fragmentar e recompor espaços internos da subjetividade cênica, por meio de recortes precisos, contrastes de cor e intensidades que acompanham o gesto das artistas/bailarinas. Nesses dois casos, os elementos identificados na matriz técnica – como direção, intensidade, qualidade da luz e fontes utilizadas – estão intimamente relacionados às decisões estéticas, compondo uma tessitura cênica que dialoga com os princípios appianos.

A experimentação também ocupou um papel importante neste processo. Desenvolvemos um ensaio em ambiente virtual, com o auxílio de aplicativo voltado para a criação de projetos de iluminação, que permitiram simular situações de iluminação com foco na espacialização, no ritmo visual e na dramaturgia. A materialização dessas propostas confirmou a hipótese de que a Luz Ativa pode ser compreendida não apenas como pensamento de um tempo histórico, mas como um campo operativo no presente. A experimentação revelou que o conceito appiano é fértil quando articulado à criação da cena

contemporânea, desde que não se busque uma repetição formal de suas soluções, e sim uma escuta sensível às suas proposições fundamentais: luz como estrutura, como ritmo, como linguagem.

Entretanto, é preciso reconhecer com sobriedade os limites desta investigação. Não é possível afirmar categoricamente que os nossos projetos analisados ou que os iluminadores contemporâneos sigam os princípios de Adolphe Appia de modo consciente ou sistemático. Não encontramos nos projetos analisados, uma filiação direta que reivindique Appia como modelo. Tampouco seria razoável esperar que um conceito elaborado em um contexto histórico e técnico tão distinto do tempo presente pudesse ser adotado de forma literal na contemporaneidade. Adolphe Appia não é um modelo normativo a ser reproduzido, mas um pensador cuja contribuição se manifesta em forma de tensionamentos, de possibilidades e de provocação estética, e isto sim, nos parece correto e podemos dizer que seja sua referência direta.

Essa constatação encontra ressonância no pensamento de Ortega y Gasset (2002), especialmente em sua análise sobre o ponto de vista nas artes. Segundo o autor, a arte moderna se funda na explicitação do olhar, isto é, no reconhecimento de que toda criação artística parte de uma perspectiva específica e construída. O artista não busca mais ocultar esse ponto de vista em nome de uma representação objetiva do mundo; ao contrário, é esse gesto compositivo, deliberado e subjetivo que passa a estruturar a obra. Aplicando essa chave de leitura à iluminação cênica contemporânea, é possível perceber como a luz também se torna expressão de um olhar, de uma escuta, de uma escolha estética que organiza o visível. Tal como a arte moderna discutida por Ortega, a iluminação na cena atual não apenas revela o que está diante dos olhos, mas constrói uma visualidade própria, posicionada, operando como forma de pensamento. Com isso, o legado de Adolphe Appia permanece menos como um conjunto de pressupostos a serem seguidos e mais como uma provocação sobre o modo de ver e organizar a cena — uma provocação que continua entre aspas – ativa, mesmo que não nomeada. Essa influência se dá, talvez, por uma afinidade conceitual, e assim ela ajuda a compreender a permanência de certos princípios e técnicas do passado nas práticas da cena atualmente.

Nesse aspecto, é importante destacar que a pesquisa tão pouco teve como intenção comprovar uma “atualidade” (grifo nosso) de Appia em termos de recepção direta, ao contrário, nossa investigação partiu do pressuposto de que a presença de uma ideia na prática artística não depende exclusivamente de sua nomeação explícita. Muitas vezes, é no gesto anônimo do fazer, na escolha intuitiva de um feixe de luz, no reposicionamento de uma fonte que um pensamento retorna. A Luz Ativa talvez se manifeste assim – não como citação, mas como sintoma, como rastro de uma visão, de uma visualidade cênica que se inscreveu na história do teatro e segue influenciando modos de criação, mesmo que não identificados como tal.

Por esse motivo, entendemos que o estudo da Luz Ativa deve continuar e ser aprofundado. Há muito a se investigar sobre sua aplicabilidade nos diferentes campos das Artes da Cena, bem como na performance, instalação, circo e espetáculos de rua, espetáculos na rua, desfile de moda, cinema; são muitos os lugares de possibilidades. Além disso, seria pertinente ampliar o escopo da análise para outros contextos geográficos, comparando práticas de iluminação em outras regiões do Brasil ou mesmo em experiências internacionais.

É necessário que haja uma compreensão da luz, no meio artístico, como parte construtora de significados nos processos criativos das artes cênicas ou performáticas. Ainda hoje, muitas práticas de direção e concepção cênica relegam a iluminação a um papel funcional ou meramente ilustrativo, ignorando seu potencial expressivo e sua capacidade de construir sentidos. A leitura dos textos de Adolphe Appia nos ensina que a luz não é apêndice da cena, mas sim um de seus pilares estruturais. Incorporar essa visão em nossas práticas pedagógicas, críticas e artísticas é um desafio que se impõe a todos nós que atuamos nas Artes da Cena.

Por fim, consideramos que nossa pesquisa, ao propor uma leitura crítica, analítica e experimental do que chamamos de conceito-método da Luz Ativa, contribui para o campo da iluminação cênica ao oferecer um modelo de reflexão que une teoria e prática. A investigação dos fundamentos appianos, a elaboração das matrizes técnicas e estéticas, o ensaio digital e a análise dos projetos desenvolvidos compõem um conjunto de ações que buscou observar os

caminhos e deslocar o lugar da luz na cena, conferindo-lhe o estatuto de linguagem e de pensamento. É também uma forma de manter atual a obra e o pensamento de Adolphe Appia – não por fidelidade histórica, mas por afinidade poética e política. No entanto, sempre com a urgência de uma renovação constante das artes da cena por meio das visualidades.

Em tempos que a cena se reinventa continuamente, que os dispositivos técnicos e os modos de fruição se multiplicam, a Luz Ativa nos convoca a pensar não apenas sobre o que iluminar, mas sobre como e por que iluminar. Trata-se de uma pergunta que não se esgota, que exige escuta, gesto, posicionamento, angulação, afinação. Talvez seja essa a maior herança de Appia: olhar para a luz não como aquilo que apenas revela o visível, mas como aquilo que cria e interroga o espaço da visão.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó SC: Argos, 2009. 92 p.

APPIA, Adolphe. **A obra de Arte Viva**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1959.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Edição revisada da tradução de Redondo Júnior. Edição de Eugênia Vasques. Transcrição digital de Luiza Marques. Armadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005. Formato digital. Arquivo PDF.

APPIA, Adolphe. **Adolphe Appia: A obra de Arte Viva e Outros Textos**. Seleção e tradução de Jacó Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022. 238 p.

APPIA, Adolphe. **A Música e a Encenação**. Flávio Café (Trad.), parte 01. *In*, Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1. Brasília. p. 336-366. 2009.

APPIA, Adolphe. **A Música e a Encenação**. Flávio Café (Trad.), parte 02. *In*, Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 04, Ano 2. Brasília. p. 158-201. 2009.

APPIA, Adolphe. **A Música e a Encenação**. Flávio Café (Trad.), parte 03. *In*, Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 05, Ano 2. Brasília. p. 172-195. 2010.

APPIA, Adolphe. **A Música e a Encenação**. Flávio Café (Trad.), parte 04. *In*, Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 06, Ano 2. Brasília. p. 353-381. 2010.

APPIA, Adolphe. **A Música e a Encenação**. Flávio Café (Trad.), parte 04. *In*, Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 07, Ano 3. Brasília. p. 359-426. 2010.

APPIA, Adolphe, A Encenação do Drama Wagneriano. Tradução de José Ronaldo Faleiros, *In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n.12, Mar 2009 - Florianópolis: UDESC/CEART. p. 147-152.

ÁDAMS, Marcelo. **Adolphe Appia atuação teatral, música e espaço**. São Paulo: Giostri. 2021. 274 p.

ÁDAMS, Marcelo. **Naturalismo e Simbolismo: arestas e depressões no teatro moderno**. [S. l.]. Revista da FUNDARTE. Ano 15; número 29. Jan/Jun. 2015. 1-12 p. Formato digital. Arquivo PDF.

ARISTÓTELES. **Poética/ Aristóteles**. Tradução, Textos Adicionais e Notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO. 2011.96 p.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes. 2006. 173 p.

BABLET, Denis, A luz no Teatro. In: JÚNIOR, Redondo; (org. e trad.). **O Teatro e a sua estética**. Segundo Volume. Lisboa: Acórdia. 1964. 289-310 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Tradução e Organização de Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica editora. 2013. 159 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 70 p. Formato digital. Arquivo PDF.

BEACHAM, Richard C. **Appia, Jacques-Dalcroze, and Hellerau, Part One, 'Music made Visible'**. New Theatre Quarterly, 1, pp 154-164, Jan/2009. Disponível em: https://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00001524

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução: SILVA, HeindrunK. M.; BRITO, Arlete; JATOBÁ, Tânia. Rio de Janeiro: 2. ed. Edições Tempo Brasileiro, 2000, 104 p. Formato digital. Arquivo PDF.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski [et al.] 5. ed. São Paulo: Perspectiva. 2011. 553 p.

BOSS, Sergio L. B; CAZULI, João J. **Os conceitos de eletricidade vítrea e eletricidade resinosa segundo Du Fay**. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 29, n. 4, p. 635-644, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbef/a/tQd3xw3LbccVxYdZx9Mtyjd/?format=pdf&lang=pt>

BRITO, Rubens; GUINSBURG, J. Método Matricial. In: CARREIRA, A. [et al.] (org.) **Metodologias de pesquisa em Artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2006. 159 p.

CAMARGO, Roberto G. **Função Estética da Luz**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2012. 169 p.

CARLSO, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso Souza. São Paulo: Fundação editora da Unesp. 1997. 525 p.

CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Tradução de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s/d. Edição digitalizada de Eugénia Vasques. Escola Superior de Teatro e Cinema 2002, 2ª edição 2004. Formato digital. Arquivo PDF.

FERNANDES, Adriana. DALCROZE, A MÚSICA E O TEATRO: FUNDAMENTOS E PRÁTICAS PARA O ATOR COMPOSITOR. **Fênix - Revista**

de **História e Estudos Culturais**, [S. l.], v.7, n.3, p.1–23, 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/274>

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem: a iluminação cênica**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Formato digital. Arquivo PDF.

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem: a iluminação cênica de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível"**. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/>.

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem: um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica**. Revista Sala Preta, v. 15, n. 2, p. 117-135, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p117-135>.

FORJAZ, Cibele. **A eletricidade entra em cena. Urdimento**, v. 1, n. 31, p. 63-77, 2018 Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101312018063>.

FORJAZ, Cibele. **A revolução da luz: uma reinvenção da função da luz no teatro, no início do século XX, estabelecendo novas relações espaciais entre os elementos visíveis da cena**. A Luz em Cena, v. 1, n. 1, 2021 Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003037995.pdf>

GATTI, Luciano. **Experiência da Transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. Belo Horizonte: KRITERION, nº 119, Jun./2009, p. 159-178. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2009000100008>

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Clássicos; 14). Formato digital. Arquivo PDF.

HOBBSBADWM, Eric J. **A era dos impérios**. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 326 p. Formato digital. Arquivo PDF.

JÚNIOR, Redondo. **Encontro com o Teatro**. [S. L.]: Século. 1958. 346 p.

JÚNIOR, José Oliveira. **Iluminação e espacialidade em Adolphe Appia**. TCC; (Bacharelado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2016.

JÚNIOR, José Oliveira. **Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 188-202, Jul.-Dez./2016. Disponível em: <http://DOI:http://dx.doi.org/10.5216/ac.v2i3.43586>.

LUCIANI, Nádia Moroz. **Iluminação cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador**. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade de

São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/>.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Formato Digital. Arquivo PDF.

MACHADO, R. M. **A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico**. arq. Urb, número 21, p.127–146. Disponível em <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89>.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos**. São Paulo: Annablume, 2006. 211 p.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática S.A, 1989. 98 p. Formato digital. Arquivo PDF.

MEDEIROS, Paulo Cesar. **A dramaturgia da luz**. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Eté 2021.205 p.

MONTEIRO, Gabriela Lírio G. **As obras de Appia e Craig: Contribuições artísticas para o teatro cinético**. João Pessoa: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 95 a107.

NOSELLA, Berilo L. D. **Apontamentos sobre a história da iluminação moderna: a parceria entre tecnologia e cena**. Revista Arte da Cena UFG, v.4, n.2, jul-dez/2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ac.v4i2.54795>

PADILHA, Isis Arrais; MADUREIA, José R. Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio La Gymnastique rythmique et la lumière (1912). **Dramaturgias**, [S. l.], n. 16, p. 358–366, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/37454>.

PALMER, Scott. **A ‘choréographie’ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographicturn**. Londres: Theatre and Performance Design, Vol. 1, ed.1–2, p.31-47. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/23322551.2015.1024975>

PAVIS, Patrice. **El análisis de los espectáculos**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós. 2018. 472 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 2011. 483 p.

PARIS, Andreia Aparecida, **Espaços Rítmicos provocações da escuta**. O Percevejo Online| V. 7, n. 1, jan. / jun. 2015, p. 40-53. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2015.v7i1.p.%2040-53>

ORTEGA Y GASSET, José, **Adão no Paraíso e Outros Ensaio de Estética**. Tradução de Ricardo Araujo. São Paulo: Cortez Editora. 2002. 120 p.

WAGNER, Richard. **A Obra de Arte do Futuro**. Tradução de José M Justo. Lisboa. Antígona. 2003. 253 p.

RAMOS, Luiz Fernando. A “Arte do Teatro” de Craig e a “Obra de Arte Viva” de Appia: projetos de uma cena moderna que vingam contemporaneamente. In: NUNES, Alexandre S.; SILVA, Renata L. (org.). **Resistência e Transversão: As Artes da Cena num mundo em transição**. Goiânia: Cegraf UFG. 2023. 243-276 p. Formato digital. Arquivo PDF

ROCHA, Bruno A. B.; LIMA, Fernando R. S.; WALDMAN, Ricardo L. **MUDANÇAS NO PAPEL DO INDIVÍDUO PÓS-REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E O MERCADO DE TRABALHO NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO**. São Paulo: Revista Pensamento Jurídico, Vol. 14 Nº 1, 2020. Formato Digital. Arquivo PDF.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003. 222 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998. 233 p.

SOARES, Leônidas Garcia. Loie Fuller e Robert Wilson: a luz como elemento de transformação da aparência do(da) artista em espetáculos ao vivo. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023. 26p. Formato digital. Arquivo PDF.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify. 2011. 184 p.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006, 122 p. Formato Digital. Arquivo PDF

TEIXEIRA, J. C. FREITAS, W. F. **O uso da luz na composição cenográfica**. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/360478156_O_uso_da_luz_na_composicao_cenografica

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA. 2017. 614 p.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem**. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 078–094, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101312018078>.

VARREIRA, Artur E. Os Valdenses: Dos Alpes ao Prata. **Estudios Históricos** – CDHRPyB, Uruguay, Año XI - Nº 22, Diciembre/2019. Formato Digital. Arquivo PDF.

VOLBACH, Walter R. **Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre: A Profile**, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 1968, 242 p. Disponível em: <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wuptheatre-15>