



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

Cibele Forjaz

Para citar este artigo:

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**, Florianópolis, v. 1, n.1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210301>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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 cena¹

Cibele Forjaz²

Resumo

Artigo de História e Estética da Iluminação Cênica que descreve e analisa, por meio de estudos de caso, a prática e a teoria de Richard Wagner, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs e Max Reinhardt sobre encenação, na perspectiva da Iluminação Cênica e de suas relações espaciais, propondo um ponto de virada na ideia e no uso do espaço cênico com base numa revolução da utilização da luz elétrica e de suas funções no espetáculo, na passagem do século XIX para o XX. De modo que a linguagem da Iluminação Cênica se torna, a partir de então, ferramenta fundamental de articulação entre tempo e espaço, edição e dramaturgia do visível na encenação moderna.

Palavras-chave: História e Estética da Iluminação Cênica. Espaço Cênico. Adolphe Appia. Edward Gordon Craig. Max Reinhardt.

The Light Revolution: A reinvention of the role of light in theater at the beginning of the 20th century, establishing new spatial relationships between the visible elements of the scene

Abstract

This paper on History and Aesthetics of Stage Lighting aims to describe and analyze, through case studies, the practice and theory of Richard Wagner, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs and Max Reinhardt about staging, from the point of view of Scene Lighting and its spatial relationships, proposing a turning point in the idea and use of the scenic space, based on a revolution in the use of electric light and its functions in the show at the turn of the 20th century. Thus, the Stage Lighting language becomes, from there on, a fundamental tool of interplay between time and space, edition and dramaturgy of the visible in modern staging.

Keywords: History and Aesthetics of Stage Lighting. Scenic Space. Adolphe Appia. Edward Gordon Craig. Max Reinhardt.

¹ Este artigo foi escrito com base em compilação e síntese da minha dissertação de mestrado (FORJAZ, Cibele. 2008), e reflexão realizada em minha tese de doutorado (FORJAZ, Cibele. 2013), reescritas para esta proposta de publicação.

² Diretora e iluminadora teatral. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral (1985/89), Mestre (2008) e Doutora (2013) em Artes Cênicas. Docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ECA/USP. Pós-doutorado em Antropologia Social pela FFLCH/USP. Em 39 anos de profissão, participou de 3 coletivos de teatro: A Barca de Dionísos (1985-1991); Teatro Oficina Uzyna Uzona (1992-2002) e Cia.Livre, onde é diretora artística desde 1999.



La Revolución de la Luz: Una reinención del papel de la luz en el teatro a principios del siglo XX, estableciendo nuevas relaciones espaciales entre los elementos visibles de la escena

Resumen

Artículo sobre Historia y Estética de la Iluminación Escénica que describe y analiza, mediante estudios de casos, la práctica y teoría de Richard Wagner, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Georg Fuchs y Max Reinhardt sobre la puesta en escena, desde el punto de vista de la iluminación escénica y sus relaciones espaciales, proponiendo un punto de inflexión en la idea y uso del espacio escénico a partir de una revolución en el uso de la luz eléctrica y sus funciones en el espectáculo, en el paso del siglo XIX al XX. Así, el lenguaje de la iluminación escénica se convierte, a partir de entonces, en una herramienta fundamental para articular tiempo y espacio, edición y dramaturgia de lo visible en la escena moderna.

Palabras Clave: Historia y Estética de la Iluminación Escénica. Espacio escénico. Adolphe Appia. Edward Gordon Craig. Max Reinhardt.



Antecedentes da ação: Richard Wagner, *A Obra de Arte do Futuro* e o conceito de *Gesamtkunstwerk*

Richard Wagner (1813-1883) escreveu *A Obra de Arte do Futuro*³ em 1849, o mesmo ano em que a lâmpada de arco voltaico (e, portanto, a eletricidade) estreava, em Paris. O livro versa sobre a síntese entre as várias *modalidades da arte*, inspirada pelo teatro grego do período trágico, com o objetivo de criar as bases para *uma obra de arte do futuro*. Para Wagner, que escreve por metáforas, as três modalidades artísticas — a *arte da dança*, a *arte do som* e a *arte da poesia* — são “as três irmãs, ainda não nascidas, que vemos trançar sua dança simultânea, formando um anel”⁴ (WAGNER, 2000. p.55).

No entanto, é justamente a aparente união das artes, na ópera, que cria uma série de problemas graves gerados pela obstinação das três modalidades artísticas em serem autônomas. Wagner fala da prática da ópera, de dentro, com todas as contradições inerentes à sua criação e produção. Então é, na verdade, contra a ópera de seu tempo que Wagner propõe, metaforicamente, a morte de cada uma das artes para ocorrer o nascimento de uma ***obra de arte do futuro***:

Só quando se quebrar a obstinação das três modalidades artísticas em serem autônomas e, além disso, essa obstinação se transformar em amor de uma pelas outras; quando elas mesmas deixarem de ser isoladas, só então serão todas capazes de criar a obra de arte acabada: na verdade, neste sentido sua própria desapareição já é por si mesma, inteiramente, essa obra de arte, morte daquelas, convertida de imediato em vida desta⁵ (WAGNER, 2000. p.113).

Richard Wagner preconiza então que, quando as várias formas de arte puderem atuar em conjunto em uma obra de arte verdadeiramente coletiva, as artes da cena tornar-se-ão, enfim, a *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte integral ou, como é mais conhecida, a obra de arte total⁶:

³ WAGNER, 2000. Todas as citações nas próximas páginas são da versão em espanhol *La Obra de Arte del Futuro*. Traducción y notas Joan B. Llinares y Francisco López Martín. Valência: Publicacions de la Universitat de València, 2000. (Tradução da autora)

⁴ “Las tres hermanas aún no natas a las que vemos trenzar simultaneamente su baile formando un corro” (Tradução da autora).

⁵ “Sólo cuando se quiebre la obstinación de las tres modalidades artísticas en ser autónomas y dicha obstinación se transforme además en amor hacia las otras; cuando ellas mismas dejen de ser aisladas, sólo entonces serán todas capaces de crear la obra de arte lograda: en efecto, en este sentido su propia desaparición ya es por sí misma, enteramente, esa obra de arte, muerte de aquellas convertida de inmediato en vida de esta” (Tradução da autora).

⁶ Há toda uma discussão, historicamente condicionada, sobre a tradução do termo *Gesamtkunstwerk*, que atravessa países, línguas e concepções de teatro. O nome “*Obra de Arte Total*”, apesar de ser considerado inexato, já que Wagner não fala de *totalidade*, é sempre citado, pois acabou sendo o mais conhecido e reconhecido. “*A Obra de Arte Comum*”, que é defendida



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
Cibele Forjaz

A grande obra de arte integral (*grosses Gesamtkunstwerk*), que há de abarcar todos os gêneros de arte, utilizando de certo modo a cada um como meio e, inclusive, aniquilando-os a fim de alcançar o objetivo global de todos eles, a saber, a apresentação incondicionada e imediata da plena natureza humana – para esta grande obra de arte integral não se reconhece como possível a ação arbitrária de um indivíduo, mas como a imaginável obra necessariamente coletiva dos seres humanos do futuro⁷ (WAGNER, 2000, p. 47).

Por todo o livro, fica patente que é a apresentação sensível da obra, aos olhos e aos ouvidos, que torna a *Gesamtkunstwerk* plenamente apreensível à plateia, ou seja, como uma síntese perceptível (e mesmo compreensível) por meio dos sentidos e não da razão. Embora Wagner não proponha nenhuma hierarquia entre as artes (muito pelo contrário, pois insiste nas imagens de conjunto), o que une a ação comum de todas as artes e artistas é o drama, ou melhor, o objetivo que este propõe, a *ação dramática*:

A obra do futuro é uma obra coletiva e não pode nascer senão de um desejo coletivo. Esse desejo, que só apresentamos aqui, em teoria, como necessariamente próprio da essência das formas artísticas isoladas, não é pensável na prática senão na associação de todos os artistas, e a união de todos os artistas em um mesmo espaço e em um mesmo tempo e com um objetivo comum, forma essa associação. Esse objetivo determinado é o drama, para a produção do qual todos se reúnem, cada qual desdobrando na colaboração de sua criação seu gênero de arte particular em sua maior riqueza, impregnando-se todos reciprocamente, em comum, para produzir justamente, como fruto dessa penetração, o drama vivo, perceptível aos sentidos. Mas aquilo que faz possível a participação de todos, aquilo que o faz necessário e que jamais poderia manifestar-se sem essa participação, é o núcleo genuíno do drama, a saber, a ação dramática (WAGNER, 1982, p.216).

E ele propõe que essa nova arte, essa arte ‘total’, seja realizada de forma coletiva (ou comum) e integrada, pelos artistas do futuro.

De fato, a utopia de união e síntese proposta nesta *Obra de Arte do Futuro*, assim como o conceito de *Gesamtkunstwerk* e todos os seus possíveis nomes, leituras, traduções e contradições serão seminais para todo o século XX. Wagner receberá inúmeras respostas dos

por Denis Bablet e parece ser a mais aceita em francês, sofre bastante com a passagem para o português. Usamos aqui preferencialmente “Obra de Arte Integral”, que é a expressão escolhida pelos tradutores da versão em espanhol que usamos e, principalmente, porque será usada por Appia, em sua resposta a Wagner.

⁷ La gran obra de arte integral (*grosses Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global de todos ellos, a saber, de la presentación-incondicionada e imediata da plena naturaleza humana — a esta gran obra de arte integral él no la reconoce como la posible acción arbitraria de um indivíduo, sino como la imaginable obra necessariamente colectiva de los seres humanos del futuro (Tradução da autora).



“artistas do futuro”, quer na tentativa de criar de fato essa obra de arte conjunta na prática da cena; quer na construção de espaços arquiteturais múltiplos, como o “Teatro Total”,⁸ ou na elaboração de outras teorias a favor, contra ou reinterpretando a ideia de integração das artes de Wagner.

Porém, ele mesmo toma a frente e chama para si a responsabilidade de ser um iniciador dessa *Obra de Arte do Futuro*, inspirada pelos grandes festivais trágicos gregos e, para isso, intenta criar e construir o que ele chama de espaço cênico do futuro, adequado às suas ambições cênicas e que pudesse causar na plateia, uma experiência sensorial única:

Começando sua composição por volta de 1851, Wagner sabia desde cedo que *O Anel (Der Ring des Nibelungen)* seria a epifania do seu gênio como compositor; um trabalho tão vasto em ambições musicais e teatrais que não poderia ser encenado em qualquer teatro convencional, mas, requeria um novo tipo de espaço de ilusão para ser o seu berço. [...] o desenvolvimento da ópera e a infundável busca para criar um teatro especificamente desenhado para a sua apresentação levaria Wagner ao longo de uma odisséia de vinte e cinco anos de tentativas fracassadas, exílio e até mesmo falência, até a sua realização em 1876⁹ (SALTER, 2010, p.1 e 2).

Em 1876, Wagner estreia *O Anel (Der Ring des Nibelungen)* em Bayreuth: um teatro tecnicamente construído especialmente para criar ilusão por meio dos sentidos.¹⁰ (WAGNER, 2000, p.146). Entre várias inovações técnicas desse novo espaço cênico, que não cabe detalhar neste artigo¹¹, gostaríamos de ressaltar o fato de que Wagner apaga a luz da plateia, o que significa uma reviravolta no ponto de vista da relação entre o público e a obra.

Com a sala e a orquestra no escuro, a música envolve a plateia que é transportada para

⁸ O projeto arquitetônico do “Teatro Total” que Walter Gropius desenhou para Erwin Piscator nunca foi realizado, mas inspirou arquiteturas cênicas por todo o século XX.

⁹ Beginning its composition around 1851, Wagner knew early on that *The Ring (Der Ring des Nibelungen)* would be the epiphany of his compositional genius; a work so vast in musical and theatrical ambition that it could not be staged in any conventional theater but required a new kind of space of illusion to cradle it. (...) the development of the opera and endless pursuit to create a theater specifically designed for its presentation was to lead him through a twenty-five-year odyssey of failed attempts, exile, and, even bankruptcy, until its completion in 1876 (Tradução de Laura Knoll).

¹⁰ Aquello que con el pincel, mediante sutilísimas mezclas de colores, podía solamente insinuar mediante la ilusión óptica, ahora conseguirá que llegue a ser, gracias al uso artístico de todos los medios ópticos de los que dispone y de la utilización estética de la luz, una imagen visual acabada, capaz de generar ilusiones (tradução da autora).

¹¹ Mas podemos listar algumas, mais significativas para a “visão” da cena: a plateia não está mais dividida em camadas, mas ocupa, inteira, a frente, com uma leve inclinação (garantindo, a todos, a perspectiva do príncipe); a orquestra fica por baixo do palco (em um “abismo místico”) e parcialmente coberta (para que as suas luzes e movimentos não distraiam os espectadores); a ribalta é neutralizada, a cortina de fundo recua e existe uma segunda boca de cena, compondo um duplo proscênio com uma dupla “moldura” que separa a plateia da ação.



dentro da cena, inteiramente iluminada por refletores com lâmpadas de arco-voltaico. Para completar o impacto da experiência, o público via pela primeira vez com seus próprios olhos os efeitos luminotécnicos inacreditáveis inventados por Hugo Bähr (1841-1929) como a aparição das Valquírias¹², quando esses seres alados da mitologia germânica são projetados sobre o cenário e parecem voar na frente de todos, graças a uma traquitana que movimenta vidros pintados na frente da lente de um refletor especial. É a “fada eletricidade”, a mais nova magia da ciência, que entra em cena para delírio dos espectadores da segunda metade do século XIX.

O significado do feito é grande. Depois de três séculos de tentativas fracassadas¹³, a plateia mergulha no escuro, de modo a apagar a referência da realidade exterior e transportar a visão (e com ela a sensação corpórea) do espectador para dentro do acontecimento cênico, pelo duplo quadro da *perspectiva wagneriana*. Provavelmente chegamos aí aos píncaros da ilusão teatral e, portanto, também, a um ponto de virada.

Adolphe Appia e o conceito de luz ativa

Do ponto de vista da iluminação cênica e, principalmente de sua conceituação, Adolphe Appia (1862-1926) é um visionário, porque no final do século XIX, enquanto seus contemporâneos usavam da eletricidade para fazer o sol, a lua e as estrelas e prendê-las numa caixinha, ele propôs uma reviravolta no conceito e na prática da cenografia e da iluminação cênica:

A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torná-las vivas e expandir no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faz a música. Possuímos nela todo o *poder expressivo do espaço*, se este espaço for posto a serviço do ator¹⁴ (APPIA,1988, p. 336).

¹² Cena da ópera As Valquírias (Die Walküre), segunda parte da tetralogia O Anel dos Nibelungos (Der Ring des Nibelungen).

¹³ Até os famosos festivais de Ópera da Bayreuth, a luz do espaço destinado ao público tinha por costume permanecer acesa; por isso Wagner é considerado o primeiro a apagar a luz da plateia. Essa afirmação não é exata, porque algumas tentativas isoladas foram realizadas nos séculos XVI e XVII e, segundo a nossa pesquisa bibliográfica, Angelo Ingegneri teria sido de fato o primeiro a apagar a luz da plateia, em 1598. No entanto, é com base nessa experiência modelar em Bayreuth, em 1876, que os teatros de todo o mundo passam a apagar a luz da sala da audiência, separando de vez o palco da plateia.

¹⁴ La lumière est d’une souplesse presque miraculeuse. Elle possède tous les degrés de clartés, toutes les possibilités de couleurs, telle une palette; toutes les mobilités; elle peut créer des ombres, les rendre vivantes et répandre dans l’espace l’harmonie de ses vibrations exactement comme le fait la musique. Nous possédons en elle la toute-puissance expressive dans l’espace si cet espace est mis au service de l’acteur” (Tradução de Danielle Blanchard).



Appia apresentou suas propostas na forma de projetos de encenação — compostos de desenhos, notas e comentários, cena a cena — para as obras poético-musicais de Richard Wagner¹⁵ e, também, sobretudo, por meio de seus livros sobre a *arte do espetáculo: A Encenação do Drama Wagneriano* em 1892 (publicado em 1895), *A Música e a Encenação*, em 1897 (publicado em 1899) e, em 1919, *A Obra de Arte Viva* — uma síntese de suas concepções sobre o teatro — além de inúmeros artigos, ensaios, exposições de desenhos e textos, conferências, cartas e manuscritos¹⁶.

As concepções de Appia sobre encenação desenvolvem-se à luz da obra poético-musical de Richard Wagner e de suas contradições. Em sua obra teórica, Appia parte, justamente, de uma análise crítica da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Em seguida, serve-se da própria estrutura do conceito para reconstruí-lo sob uma perspectiva própria, uma nova concepção específica da obra de arte integral, que ele chama de **obra de arte viva**.

O livro *A Obra de Arte Viva, de 1919*, é uma síntese das concepções de Appia sobre a arte dramática, seus elementos e relações. De fato, em toda a sua obra este foi o cerne de sua pesquisa. Nesse livro ele parte do princípio de que a arte dramática não é a mera junção das artes, mas empresta das outras artes os elementos que a compõem. A organização desses elementos, por sua vez, cabe à encenação. No entanto, para um pleno desenvolvimento da encenação é necessário entender a natureza diferente de cada um desses elementos e de suas relações.

Dessa forma, Appia repõe o problema da *arte dramática como síntese harmoniosa das artes*, princípio do *Gesamtkunstwerk*, acrescentando-lhe o ingrediente da dúvida e da contradição na busca dos *elementos específicos do teatro como obra de arte autônoma* e, aí sim, passível de se tornar obra de arte integral, orgânica e viva.

Como não é nosso objetivo central, não seguiremos o caminho empreendido pelo autor elemento por elemento, mas, simplesmente, tentaremos entender o princípio estabelecido por ele para construir uma lógica na relação entre os elementos que constituem a encenação, com o objetivo explícito de localizar o papel e o entendimento que Appia propõe para a iluminação

¹⁵ Appia compôs projetos detalhados de encenação: com desenhos, notas e comentários para todas as suas propostas, *cena a cena*, sobretudo da Tetralogia *O Anel dos Nibelungos*.

¹⁶ Sua obra foi reunida em edição elaborada e comentada por Marie L. Bablet-Hahn: APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme. Tome I (1983), Tome II (1986), Tome III (1988) e Tome IV (1992).



dentro do seu conjunto, em sua relação com o espaço cênico e com o corpo do ator.

Ao analisar os elementos que cada arte empresta ao teatro, ele divide as artes entre as artes do espaço: pintura, escultura e arquitetura (presentes nos elementos visíveis do teatro, como a cenografia e o figurino); e as artes do tempo: poesia e música. Expõe, então, uma tensão fundamental entre elas. As artes do espaço são imóveis no tempo e as artes que se desenvolvem no tempo são igualmente imóveis em relação ao espaço. Como seria possível a reunião harmoniosa entre artes de natureza tão diversa, na arte dramática?

É com base na contradição exposta que ele propõe uma superação possível: a articulação entre as artes do espaço e as artes do tempo só pode ser realizada em cena pelo movimento:

O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática. (APPIA, 1968, p. 31).

O movimento não é um elemento, “a mobilidade é um estado, uma maneira de ser” (APPIA, 1968, p.31). Trata-se de descobrir em quais elementos encontramos a mobilidade capaz de articular tempo e espaço. Ele encontra a resposta no homem. O ator, fator vivo do teatro, é o meio e o fim da arte dramática. Mas existe outro elemento, também móvel e que por sua mobilidade age diretamente na relação entre o homem e o espaço, que é **a luz**:

E aqui está nossa hierarquia constituída normalmente: **O Ator**, que representa o drama, **O Espaço**, com suas três dimensões, a serviço da forma plástica do ator, **A Luz**, que vivifica um e outro”¹⁷ (APPIA, 1988, p. 336).

O *movimento da luz* transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornando móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira *actante* da cena ou aquilo que Appia chama primeiro de **luz ativa** e, depois, de **luz viva**: “A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida” (APPIA, 1968, p. 99).

Cabe, portanto, à luz ser o elemento de fusão dos elementos visuais da arte do espetáculo, presentes no espaço, com os fatores temporais, a música e o texto. Dessa forma a luz pode evocar

¹⁷ Et voici notre hiérarchie constituée normalement: l'acteur, qui représente le drame, l'espace, avec ses trois dimensions, au service de la forme plastique de l'acteur, la lumière, qui vivifie l'un et l'autre (Tradução de Danielle Blanchard).



um lugar, sem que seja necessário determiná-lo por intermédio do signo da pintura, criar novos espaços, animá-los, fazê-los desaparecer ou transformá-los por meio do seu movimento, sugerir uma mudança de tempo, criar uma atmosfera emocional ou mesmo espiritual, por meio da claridade ou da sua ausência. Pode também projetar imagens e cores. A luz, para Appia, porta a metamorfose do espaço no tempo.

A montagem de um espetáculo pressupõe uma tradução entre uma concepção estética e um corpo técnico, incluída aí a relação de conjunto entre os vários elementos que constituem o espetáculo formando um 'organismo complexo'. No organismo proposto por Appia em *A Obra de Arte Viva*, a iluminação não perde suas funções de instrumento da visibilidade, ou mesmo de elemento artístico e expressivo da encenação, mas ganha um novo papel de articulação entre os vários elementos de linguagem da encenação, na medida em que, pelo seu movimento, a luz confere temporalidade ao espaço e a suas várias formas — cenografia arquitetural, pintura, objetos — no desenvolvimento dramático e musical do espetáculo.

Na obra teórica de Appia já está explícita, portanto, com total coerência, uma função estrutural e estruturante da iluminação cênica na arte do espetáculo. De modo que Appia instituiu, no plano das ideias, as bases para o conceito da iluminação cênica como linguagem ou, em outras palavras, fundou a gramática que possibilita uma dramaturgia do visível, por meio da iluminação cênica.

Gordon Craig e os elementos que compõem a obra de arte total

Edward Gordon Craig (1872-1966) é o artista de teatro que concebe e encarna a ideia do *teatro total* como uma articulação de elementos visuais e sonoros em nome de uma criação coesa da arte e da técnica da cena, orquestrada pelo encenador:

No começo desta conversa disse-vos que o renascimento do teatro tinha por ponto de partida o renascimento do encenador. No dia em que este compreender a adaptação verdadeira dos atores, dos cenários, dos figurinos, das iluminações e da dança, saberá, com o auxílio desses diferentes meios, compor a interpretação e adquirirá, a pouco e pouco o domínio – do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que escorrem naturalmente, e, nesse dia, a Arte do Teatro retomará o seu lugar, será uma arte independente e criadora, e não mais um ofício de interpretação (CRAIG, 1963, p. 191).



Assim como Appia, Craig considerou o movimento como a base da arte da revelação, isto é, a arte da encenação. O movimento seria, portanto, a essência mesma do teatro. Para Craig, a luz confere movimento à forma, tanto no aspecto do visível como do simbólico. De modo que a luz em movimento contracena com a forma em movimento e com o jogo dos atores.

A criação do espetáculo deve ser, então, resultado de uma síntese conceitual que coordena os vários elementos da cena em movimento. A iluminação é, nesse sistema, ao mesmo tempo um elemento articulador e simbólico, pela sua capacidade de mostrar e esconder e de pintar a cena com uma paleta de cores móveis. A iluminação, finalmente liberta das amarras da reprodução da realidade, cria formas, por meio de uma reorganização dos elementos visuais. Para Gordon Craig, os elementos que constituem o espetáculo não são a poesia, a música e a dança, nem mesmo pintura e arquitetura, mas palavras, sons, ritmo, linhas, formas, volumes e cores:

A arte do Teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança (CRAIG, 1963, p. 158).

No entanto, diferentemente de Appia, a iluminação é para Craig, antes de tudo, uma prática. É como encenador e gravurista, preocupado portanto com a unidade do espetáculo e a harmonia (ou contraste) dos elementos, que ele orchestra a relação entre as luzes, as sombras e as cores: ele tirou de vez a ribalta do palco e criou a geral de frente, vinda do alto ou do fundo da sala; utilizou-se do jogo de luzes na frente e atrás de gazes, para criar aparições ou projetar sombras; usou fortes contrastes entre cores primárias, produzindo um significado simbólico para todo o jogo de cores do espetáculo.

Para Gordon Craig cabe à iluminação uma contracenação efetiva com a matéria e com o espaço, de modo a: (i) criar um jogo de luzes e sombras que conferem relevo e profundidade à estrutura de volumes; (ii) manifestar e criar progressão dramática no jogo simbólico das cores da cenografia, dos figurinos e da própria luz; (iii) revelar e esconder regiões do palco, dando um movimento intrínseco ao conjunto; (iv) explicitar o conflito do drama por meio dos contrastes entre os elementos que o compõem como claro e escuro, linhas horizontais e verticais, peso e



leveza, reflexão e absorção, brilho e opacidade.¹⁸

O que a música é para Appia — manifestação máxima da arte e instrumento de comunicação direta com a alma — é o conjunto de significação visual para Craig. A matéria existe para os olhos por intermédio da luz e, portanto, transformando a luz (variando ângulo, direção, intensidade e cor), transfiguram-se também as características de forma e cor do espaço cênico e de tudo o que se vê em cena, assim como suas relações. Nesse sentido, como ele mesmo explicita, não há como separar a prática da luz da cenografia¹⁹ (CRAIG, 1963, p.194): uma e outra fazem parte de um mesmo conjunto de significação visual e, por certo, de encenação.

Luz e forma são, no desenvolvimento dramático da encenação de Edward Gordon Craig, um mesmo meio de expressão e, como tal, *actantes* do espetáculo da nova *Arte do Teatro*.

Em seus textos teóricos sobre a encenação, Craig e Appia responderam ao drama poético musical de Wagner e ao seu conceito de *Gesamtkunstwerk*, e escrevem a base da gramática estética da nova língua como um legado para os homens do teatro do século XX. Os livros de Adolphe Appia e Gordon Craig foram traduzidos e publicados na Alemanha, a partir de 1905, e tiveram um impacto imediato sobre os rumos do teatro Alemão.

Künstler-Theater de Munique: Peter Behrens, Max Littmann, Fritz Erler e Georg Fuchs

A idealização e construção do Künstler-Theater de Munique adequa-se aos objetivos e ideias emitidas pelo arquiteto e *designer* Peter Behrens (1868-1940), pelo encenador Georg Fuchs (1868-1949), pelo arquiteto do teatro, Max Littmann (1862-1931) e por Fritz Erler (1868-1940), seu primeiro cenógrafo. Esse grupo de reformadores do teatro alemão e sua experiência prática no *Künstler-Theater* têm grande significado para a história do espetáculo no século XX, por suas ideias revolucionárias sobre o sentido e a forma do teatro e seu espaço. No livro *Feste des Lebens und der Kunst* (Festa da Vida e da Arte), de 1900, Peter Behrens, além de condenar o ilusionismo, nomeia o espectador como participante do ato teatral. Para isso propõe um espaço cênico onde o proscênio avança para a plateia:

¹⁸ Tentamos fazer um resumo das funções que a iluminação cênica adquire na obra de Gordon Craig tendo por base a análise das luzes de todos os seus espetáculos, que naturalmente não cabe reproduzir neste artigo.

¹⁹ Entendo por cenário tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos.



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
Cibele Forjaz

O teatro à italiana separa a cena da sala: ele [Peter Behrens] deseja uni-los por um plano inclinado, e por isso o proscênio, estreitamente ligado à sala, deve, a seus olhos, ser o elemento essencial de uma cena que ele deseja mais larga que profunda a fim de pôr em relevo o ator, seus movimentos, as linhas e as cores móveis do espetáculo²⁰ (Bablet, 1989, p. 360).

Influenciado diretamente por Peter Behrens, Georg Fuchs escreve *Schaubühne der Zukunft*, (*O Teatro do Futuro*, 1905) e *Die Revolution des Theaters* (*A Revolução no Teatro*, 1909). É fundamentado na pesquisa histórica que Fuchs desenvolve sua concepção de espaço cênico, baseada no teatro da antiguidade e oriental. Para ele o objetivo do teatro é, como na antiguidade, criar uma emoção comum, uma festa pública:

A arquitetura do teatro deve, portanto, favorecer o nascimento da emoção coletiva, pôr o ator em relevo, unir o público ao ator como foram na origem, como eram no teatro elisabetano, nos antigos teatros franceses, italianos e alemães, nos quais os espectadores ocupavam os dois lados do proscênio, como ainda fazem no teatro japonês²¹ (Fuchs, in BABLET, 1989, p. 362).

Fuchs propõe uma nova estrutura espacial, a *cena em relevo*, onde, ao contrário da cena à italiana com seu efeito de perspectiva ilusionista, dispõe em um mesmo plano os elementos essenciais da encenação, incluindo os efeitos ópticos e sonoros, trazendo-os ao máximo para perto do público (BATY e CHAVANCE, 1951, p. 250). Da mesma forma que Peter Behrens, Georg Fuchs faz do proscênio o principal lugar de representação, o plano onde os elementos se encontram, “o lugar material de onde o movimento dramático se transforma em movimento espiritual dentro da alma da multidão”²² (Fuchs, in BATY e CHAVANCE, 1951, p. 250), de onde os atores se destacam, como um baixo-relevo da antiguidade.

Ele propõe, então, uma arquitetura em camadas, que podem ser usadas em conjunto, ou separadamente, em palcos cada vez menos profundos. Assim, o arquiteto Max Littmann constrói

²⁰ Le Théâtre à italienne sépare la scène de la salle: lui souhaite qu'on les unisse par un plan incliné et c'est pourquoi le proscenium étroitement relié à la salle devient à ses yeux l'élément essentiel d'une scène qu'il désire plus large que profonde afin de mettre en relief l'acteur, ses mouvements, les lignes et les couleurs mobiles du spectacle (Tradução de Danielle Blanchard).

²¹ L'architecture du théâtre doit donc favoriser la naissance de l'émotion collective, mettre l'acteur en relief, unir le public à l'acteur comme ils furent unis à l'origine, comme ils l'étaient dans le théâtre élisabéthain, les anciens théâtres français, italiens et allemands, où des spectateurs occupaient les deux côtés du proscenium, comme ils le sont encore dans le théâtre japonais (Tradução de Danielle Blanchard).

²² El lugar material desde el cual el movimiento dramático se transforma en movimiento espiritual dentro del alma de la multitud” (Tradução da autora).



o *Künstler-Theater* de Munique com um palco dividido em três espaços cênicos distintos, com funções diferentes:

1. O *proscênio*, onde acontece o encontro entre a cena e a plateia. Principal lugar de representação. Cercado de público também pelas laterais. Para aproximar ainda mais a plateia da representação, Littmann substitui a ribalta por luzes vindas da frente e de trás desse primeiro espaço, dispostas em uma ponte móvel que suporta um equipamento de luz completo e que pode ser levantado ou abaixado conforme a necessidade. Nas laterais, ao fundo do primeiro espaço, duas torres quadradas com uma porta e uma janela cada, semelhante ao primeiro plano do palco do teatro renascentista.
2. Uma *cena média* equipada com estruturas cênicas móveis (muros ou cortinas) que abrem ou fecham o espaço, pelas laterais, dividindo ou agrupando os palcos.
3. Uma cena de trás, com uma tela de fundo iluminada por “uma iluminação de cinco cores descendo das varas, e ao pé da cena de trás, surge de uma angulosa e grande escotilha”²³ (BATY e CHAVANCE, 1951, p. 250).

Apesar dos três planos, Georg Fuchs propõe que não se utilize o fundo para criar uma ilusão de profundidade, nem telas pintadas com efeito realista. Em consequência, a ideia de Littmann para essas estruturas cênicas, ao mesmo tempo fixas e móveis, é indicar o lugar da ação por meio de uma “cenografia simplificada e estilizada”²⁴ (Littmann, *apud* BABLET, 1989, p. 364). Como no teatro do Renascimento, com algumas modificações sobre uma estrutura fixa, é possível criar todos os espaços necessários à fábula. A grande diferença proposta para este novo espaço não está em sua estrutura específica, mas na recusa do ilusionismo e, principalmente, o conceito de que os elementos da cena, incluindo cenários e luzes sejam, em sua simplicidade, assumidamente teatrais. Esse ponto faz toda a diferença: Fuchs propõe explicitamente a “reteatralização do teatro”.

O *Künstler-Theater* de Munique estreia com o *Fausto*, de Goethe, com cenografia e dispositivos cênicos de Fritz Erler. Em consonância com Georg Fuchs, ele pretende que o espaço

²³ Una iluminación de cinco colores que descende de los postes, y al pie de la escena en la parte trasera, emerge de una trampa angular y de gran tamaño (Tradução da autora).

²⁴ ...décorations simplifiées et stylisées (Tradução de Danielle Blanchard).



cênico se revele como tal e por sua estilização exponha o seu caráter de representação ²⁵ (Erlor, in BABLET, 1989, p. 365).

Segundo o próprio cenógrafo, caberá à iluminação ser o segundo fator na produção de efeitos cênicos:

Toca a ele suscitar no público, pela força da iluminação, como em céu aberto, cada impressão desejada pelo poeta, agitada e pesada, alegre e sedutora, da manhã, do meio-dia, da tarde, da noite²⁶ (BABLET, 1989, p 366).

A estrutura dos três espaços separados permite a Erlor trabalhar com iluminações diferentes em cada um dos planos. Assim, enquanto os atores são plenamente iluminados no proscênio, ele tem liberdade de criar climas e atmosferas luminosas misteriosas na parte de trás e uma luz que desenha os poucos elementos da cenografia no plano do meio, sem que uma luz interfira na outra. Para deixar essas atmosferas livres e sugestivas de forma a provocar a imaginação da plateia, ele não usa paisagens pintadas, apenas dois pano de fundo, um branco e outro preto, animados e coloridos pela iluminação. Então, se no primeiro plano ele usa os elementos propostos por Fuchs para a *cena em relevo*, por outro lado ele sobrepõe planos, não de forma realista com o objetivo de criar uma ilusão perspectiva, mas com três planos de imagens diferenciadas. Assim, temos, ao mesmo tempo, a luz “para ver”, a luz ativa que desenha o espaço e a luz das atmosferas, justapostas por camadas, num recurso técnico absolutamente novo e de efeito épico e teatral.

Georg Fuchs leu a obra de Adolphe Appia e Gordon Craig, que por sua vez visitou o *Künstler-Theater* de Munique, que muito o influenciou. Trata-se de uma teia de influências e pesquisas cênicas que, nesse momento histórico de virada de século, baseia-se em alguns objetivos comuns: destruir o ilusionismo naturalista, assumir a convenção da linguagem teatral e reateatralizar o teatro e, inspirados pela origem ritual e festiva da arte cênica, unir, de várias formas, a cena à plateia, que participa de uma ação comum e pública. O que, por sua vez, vai explodir o palco italiano e seus usos, quebrar com a caixa de palco ilusionista que Richard Wagner instituiu. Esse movimento tem por consequência direta a assunção da iluminação como

²⁵ (Tradução de Danielle Blanchard).

²⁶ C'est à lui de susciter chez le public, par la puissance de l'éclairage, comme en plein air, chacune des impressions voulues par le poète, trouble et lourde, gaie et séduisante, du matin, du midi, du soir ou de la nuit (Tradução de Danielle Blanchard).



linguagem explícita da encenação moderna.

Outro encenador que leu os textos de Appia e Craig e que procurou pôr em prática essas novas teorias da cena foi Max Reinhardt, encenador que revolucionou o teatro mundial nas primeiras décadas do século XX, justamente por suas experiências com a criação de novos espaços cênicos e pela utilização que fez das técnicas do palco, especialmente da iluminação elétrica.

Max Reinhardt: A luz anima o espaço, construindo catedrais cênicas

Max Reinhardt (1873-1943) não se dedicou à reflexão teórica, nem procurou conceber um estilo único de teatro; ao contrário, foi um experimentador voraz. Pôs em cena vários gêneros de dramaturgia, diferentes estilos de interpretação e inúmeras possibilidades de relação entre os elementos que compõem o espetáculo, formas, estilos e ocupações espaciais inéditas, sempre usando da iluminação como um importante instrumento da encenação.

Como ator, foi formado pelo naturalismo de Otto Brahm (1856-1912), fundador do Freie Bühne de Berlim (1889). Jovem encenador, desenvolveu um estilo impressionista, no qual coube à iluminação dar vida à ambiência e criar atmosferas intensas, cheias de mistério ou deslumbramento. Deixou-se inspirar pelas ideias simbolistas de um teatro de sugestão: empregou a cenografia pictórica, não realista, e, na sequência, fortemente influenciado por Adolphe Appia e Gordon Craig, partiu para a cenografia arquitetural, animada pelo movimento da luz. Utilizou todos os recursos tecnológicos necessários para envolver a plateia física e emocionalmente em suas encenações: palco giratório, ciclorama, uso simbólico das cores na iluminação, grandes massas de luz com intensidade vindas do alto, focos fechados ou recortados, canhões seguidores, projetores de efeito, tochas de fogo, lâmpadas de arco voltaico, iluminação pública, luzes que atravessam vitrais e jogos de sombra, elaborando desenhos de luz cheios de contrastes, que Bertolt Brecht (1898-1956) chegou a chamar de “efeito Reinhardt”²⁷(apud PALMIER,1980, p. 59).

A radicalidade de suas experimentações encontrava-se, principalmente, na busca

²⁷ (Tradução de Danielle Blanchard).



incansável de encontrar meios técnicos e estéticos de reelaborar a encenação para a necessidade de expressão que cada peça exigia. Assim, para melhor expressar o sentido de uma obra específica, ele transformava estruturalmente o espaço cênico, os dispositivos de iluminação e a maneira de iluminar, e, inclusive, o estilo de interpretação, reconstruindo toda a ideia de espetáculo. Como conclui Anatol Rosenfeld, Reinhardt foi ao mesmo tempo um dos grandes expoentes da reatralização do teatro, sem deixar de ser, no fundo, um “mestre do ilusionismo” (ROSENFELD, 1968, p. 1), respondendo na prática da cena ao desafio de realizar a utopia da *Obra de Arte Total*.

Devido à importância das suas luzes no raiar do século XX, o trabalho de Max Reinhardt necessita de uma análise detalhada, tentando descrever o que conseguimos da iluminação de seus espetáculos, mediante alguns estudos de caso, cuidadosamente escolhidos e elaborados, com o objetivo de apontar quais são as inovações técnicas e estéticas que esse encenador legou para a linguagem da iluminação cênica e para a história e estética do teatro, como um todo.

Novas luzes para novos espaços

Max Reinhardt estreia como diretor em um cabaré literário, onde se reúne a jovens atores formando em 1901 um grupo chamado *Schall und Rauch (Som e Fumaça)*. Esse começo de carreira no cabaré permite a experimentação livre em várias linguagens do teatro, dança e circo, numa estrutura fragmentada e eclética, com pequenas recriações de trechos de grandes clássicos do teatro mundial, esquetes, poemas e canções, mesclados a autores de vanguarda de seu próprio tempo histórico:

As apresentações regulares em cabarés no centro de Berlim incluem números musicais, esquetes e paródias que se alternam a apresentações de autores modernos como Strindberg e Wedekind (FERNANDES, *in* Guinsburg (org), 2002, p. 232).

Do ponto de vista específico da estética da iluminação, a estrutura do cabaré permite o uso de luzes coloridas com um movimento mais livre, fragmentado e fragmentário, sem o compromisso com qualquer regra preestabelecida de procedimento técnico ou coerência com determinada linguagem da cena.

Em um texto profético de 1901, Max Reinhardt já cita o desejo de ter vários espaços, para



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
Cibele Forjaz

diferentes tipos de espetáculo, um pequeno teatro de câmara para autores novos, um grande para a apresentação de clássicos e um terceiro, monumental, em forma de anfiteatro:

Um enorme teatro para a grande arte de efeitos monumentais, uma sala para festivais, livre do cotidiano, uma casa de luz e consagração, no espírito dos Gregos.²⁸ (REINHARDT, *in* Schumacher (org), 1996, p.172).

No mesmo texto faz uma profissão de fé à manifestação da alma humana no teatro, mas de forma especificamente teatral, “cheia de cor e luz” (REINHARDT, *in* Schumacher (org), 1996, p. 170. Tradução de Laura Knoll) e, ainda, à sua autonomia e especificidade: “Para mim o teatro é certamente mais do que uma arte auxiliando outras artes. Há apenas um objetivo no teatro: o **teatro**” (REINHARDT, *in* Schumacher (org), 1996, p. 170. Tradução de Laura Knoll).

Começa por adaptar um auditório para a montagem de novos autores. O pequeno espaço estreia em outubro de 1901, inicialmente chamado também de *Schall und Rauch*, recebe em agosto de 1902 o nome de *Kleines Theater* (Pequeno Teatro) (FERNANDES, *in* Guinsburg (org), 2002, p.232. Tradução de Laura Knoll). Em carta ao seu produtor, Bertold Held, discorrendo sobre a reforma e instalação de aparelhagem técnica naquele espaço, Max Reinhardt cita a importância da iluminação para suas intenções estéticas:

No desenho do palco certifique-se cuidadosamente de que mudanças rápidas de luz sejam possíveis, de que haja o máximo de espaço cênico possível para cenas de multidão (como na Oresteia) e de que mudanças de cena no escuro sejam possíveis com as cortinas abertas. Acima de tudo, a iluminação deve ser flexível, muitas cores e focos. A iluminação deverá substituir cenários, que inicialmente deveremos dispensar inteiramente (REINHARDT, *in* Schumacher (org), 1996, p. 174. Tradução de Laura Knoll).

Nesse espaço a luz deve, portanto, ser flexível o bastante para substituir cenários, em uma prática de síntese tipicamente simbolista. A mágica teatral advinda das cores e movimentos da luz que farão a fama de Reinhardt já estava presente desde o início:

O encenador acabara de desligar-se de seu mestre Brahm e começava a firmar-se como um dos expoentes do Simbolismo. Os recursos cênicos empregados na montagem traduziam muito do que fora concebido por Craig e Appia, especialmente pela importância conferida à iluminação (FERNANDES, *in* Guinsburg (org), 2002, p.232).

²⁸ A huge theater for the great art of monumental effects, a room for festivals, free from everyday life, a house of light and consecration, in the spirit of the Greeks (Tradução de Laura Knoll).



Nesse espaço o encenador dirige, entre muitos outros, Máximo Górkí (*No fundo*), August Strindberg (*Crimes e Crimes*), William Shakespeare (*Sonho de Uma Noite de Verão*), Oscar Wilde (*Salomé*) e Frank Wedekind (*O Espírito da Terra*).

Como Reinhardt tem uma produção admirável tanto no que tange à variedade de formas quanto à quantidade das encenações, citaremos algumas, as mais significativas de um período ou estilo de sua produção e, sobretudo, aquelas sobre as quais encontramos alguma indicação específica sobre a iluminação.

De 1903 a 1907 Reinhardt trabalha com a colaboração de pintores, em um espírito simbolista, de “síntese e sugestão”. Em 1903 realiza a encenação de *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck no *Neues Theater* de Berlim. Nessa montagem a cenografia é do pintor Impekoven, impressionista alemão, que representa sobre fundos de *gaze* semitransparente, *visões de sonhos* que os jogos de luzes (por trás e pela frente da *gaze*, como os fundos de Gordon Craig) tornam mais ou menos irrealis, permitindo inclusive a fusão entre cenografia e personagens. A atmosfera da peça é sugerida pela superposição entre a poesia do texto e os contrastes entre as cores das pinturas na *gaze*, da iluminação do fundo e das luzes ou sombras da frente: “o verde do jardim e as luzes douradas” ou “o vermelho do sol que se deita dominando a floresta banhada de sombras” (FERNANDES, in Guinsburg (org), 2002, p.181), ou seja, um *mundo de sonhos* que não é nem totalmente real, nem abstrato, mas uma realidade imprecisa, difusa, levemente transfigurada, de contrastes um pouco mais fortes do que o normal.

Também de 1903 é *Elektra*, de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), cenário de Max Kruse (que não é pintor, mas escultor), encenada por Reinhardt no *Kleines Theater*. A peça dura o tempo de um lento entardecer, que, ao contrário de localizar a ação no tempo e no espaço, serve para banhar o palco de um vermelho “sangue”, que espalha sobre a cena o anúncio da tragédia. A escuridão misteriosa que baixa pesadamente sobre a cena durante a ação contrasta com as tochas que, levadas por um séquito, acompanham Clitemnestra. A luz de *Elektra* também é trêmula, bruxuleante. A única luz forte e brilhante do espetáculo pode ser vista pela porta onde o público percebe em silhueta a sombra de Orestes, anunciando a resolução do conflito principal da tragédia e futuro de Argos.²⁹ Para além da sugestão, a luz expressa a tragédia passada,

²⁹ Análise minha sobre a descrição da iluminação e cenografia do espetáculo realizada pelo próprio HOFMANNSTHAL, in Schumacher (org), 1996, p.168.



presente e futura da peça, revelando uma encenação que tende já, sob o aspecto da luz, para o expressionismo.

Em 1905, Max Reinhardt é chamado para ser diretor do *Deutsches Theater* de Berlim³⁰ (BERTHOLD, 2003, p. 483). Lá, o encenador realiza seu desejo de ter dois espaços:

i) O palco grande para os clássicos – acrescido de uma aparelhagem técnica de iluminação e cenotécnica que inclui ‘projetores’ ou *spotlights* (refletores individualizados com lâmpadas e lentes, tecnologia que ainda não era comum na maioria dos teatros da época), projetores de efeito, ciclorama e palco giratório.

ii) Um pequeno teatro de câmara, que Reinhardt adapta a partir de uma sala de dança: o *Kammerspiele*, um espaço onde apenas três degraus separam o palco da plateia³¹. Inspirado na ideia de teatro íntimo proposta por Strindberg, o *Kammerspiele* foi pensado especialmente para montagens de “autores modernos”³².

O *Kammerspiele* foi inaugurado em 1906 com a montagem de *Os Espectros*, de Henrik Ibsen, cenografia de Edvar Munch. Essa cenografia, baseada no telão pintado, segue o conceito de estilização, com a simplificação do desenho em suas linhas e contrastes principais, com o mínimo de informação e detalhes e o máximo de expressão da tensão fundamental do drama expressa pela pintura. É um exemplo de uma utilização tipicamente simbolista da pintura na cena, embora esses telões de Munch e seus traços estejam ligados aos primórdios do movimento expressionista nas artes visuais. É notável a influência das montagens do *Kammerspiele* sobre os jovens dramaturgos alemães.

Max Reinhardt e o Expressionismo

A passagem de Max Reinhardt pelo teatro expressionista é tão propalada e documentada quanto contraditória. Entre 1917 e 1920, o encenador participa do movimento *Das Junge Deutschland* (A Jovem Alemanha), e o *Deutsches Theater* e o seu pequeno espaço para

³⁰ Este Teatro, mesmo local onde começou sua carreira com Otto Brahm, foi comprado por Max Reinhardt em 1905. Pertenceu ao encenador até 1933, quando foi obrigado a entregá-lo para o Estado sob o regime do Nacional Socialismo de Hitler.

³¹ Referências sobre o espaço e condições técnicas do Deutsches Theater e do Kammerspiele: FERNANDES, *in* Guinsburg (org), 2002, p. 232-233; BABLET, 1962, p. 20 e BABLET, 1989, p.181.

³² Entre os “autores modernos” que Reinhardt monta nessa sala experimental, destacam-se Ibsen (*Os Espectros*, 1906); Wedekind (*O Despertar da Primavera*, 1906) e Strindberg (*A Dança da Morte*, 1912 e *Sonata dos Espectros*, 1916).



experiências, o *Kammerspiele*, passam a ser a porta de entrada para os jovens autores expressionistas em Berlim, algumas dirigidas pelo próprio Reinhardt, como *O Mendigo* (Der Bettler) de Reinhard Sorge; *Batalha Naval*, de Reinhard Goering; *Jó*, de Oskar Kokoschka; *Uma Geração*, de Fritz von Unruh e *Forças*, de August Stramm; e outras por Heinz Herald, Felix Hollaender ou Kokoschka (PATTERSON, 1981, p. 188-203).

Nessas montagens, Max Reinhardt imprime o ponto de vista da interioridade das personagens exigida pelos textos expressionistas, principalmente por meio de uma iluminação ativa, subjetiva e *subjetivadora*. Esta nova forma de iluminar concebe ângulos estranhos e irrealistas, de modo a transfigurar pessoas e coisas; joga sombras imensas no cenário, como se fossem duplos ou projeções internas das personagens; inventa os focos fechados, quase sempre de cima, isolando o homem em um universo de solidão irremediável, apartando-o do resto do mundo; radicaliza os conflitos mediante o contraste duro entre luz e sombra. O movimento da luz estiliza o espaço, separando os elementos e personagens em cena, fragmenta o tempo, separando as ações por meio de cortes bruscos, reconstrói espaço e tempo a partir da lógica da subjetividade. A iluminação deixa de tornar visível, ou mesmo de revelar a realidade, para ser portadora de um ponto de vista.

Max Reinhardt abre a série de montagens expressionistas do *Deutsches Theater* com a direção de *O Mendigo* (Der Bettler), de Reinhard Sorge, como uma homenagem ao jovem autor morto nos campos de batalha em 1916. Essa importante montagem estreia no dia 23 de dezembro de 1917. Não por acaso o texto, publicado em 1912 e considerado por muitos como o primeiro texto explicitamente expressionista, tem indicações precisas de técnicas de palco e descrições da luz:

Com a indicação, nas rubricas, de um projetor que vaga pelo palco para iluminar uma ou outra seção, Sorge simboliza o processo mental da personagem. Quando emerge algum substrato latente nos diálogos, o dramaturgo prescreve o centro do palco obscurecido, enquanto um canto específico se ilumina. Quando a mente e a fala retornam a um assunto superficial, o canto volta a mergulhar na escuridão e o centro fica iluminado (FERNANDES, *in* Guinsburg (org), 2002, p.23).

Conquanto suas montagens históricas de textos expressionistas possam ser consideradas seminais para o desenvolvimento da cena expressionista — principalmente no que se refere justamente às novas funções exercidas pela iluminação cênica — esse encenador eclético nunca se rendeu totalmente à nova linguagem. Seus espetáculos mantêm uma atmosfera de sonho e



fantasia e não se entregam à violência radical proposta pelos textos expressionistas. Reinhardt não segue as várias indicações de abstração na construção das personagens, humanizando interpretações que foram escritas para ser esquemáticas, de modo que as suas encenações são especialmente criticadas pelos próprios autores e críticos ligados ao movimento iniciante³³. (EISNER,1985, p. 13).

No entanto, no que tange à iluminação cênica e às transfigurações do espaço que as luzes e as sombras podem originar, Max Reinhardt certamente é uma influência decisiva tanto para a encenação quanto para o cinema expressionista dos anos de 1920/1930 e, a partir dele, para toda uma linha estética cinematográfica que trabalha com os grandes contrastes de luz e sombra, como o cinema *noir* e os filmes hollywoodianos dos anos 40 e 50, incluindo Orson Wells e Alfred Hitchcock.

Lotte Eisner faz um trabalho metódico de análise sobre a herança direta das luzes teatrais de Reinhardt para o uso radical da iluminação no cinema expressionista em seu livro *A Tela Demoníaca, Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Dentre as várias influências diretas ao expressionismo que ela credits a ele, como a formação dos grandes atores expressionistas e os movimentos de multidão que utiliza em seus espetáculos, a que nos interessa detalhar aqui é justamente a mais conhecida, o *chiaroscuro* de suas iluminações e como elas animam o espaço cênico:

Os laços que unem o teatro de Max Reinhardt e o cinema alemão são evidentes já em 1913. [...]. Era natural que o cinema, ao se tornar uma arte, aproveitasse as descobertas de Max Reinhardt, que utilizasse o claro-escuro e os mantos de luz que se derramavam de uma janela alta num interior escuro, assim como eram vistos todas as noites no *Deutsches Theater* (EISNER,1985, p.44).

O claro-escuro de Max Reinhardt

Desde o princípio as luzes quentes e as sombras desenharam suas encenações, dando relevo e magia à cena, como podemos apreender pela seguinte descrição de Lotte Eisner:

Sempre lhe agradara, até ali, vestir as formas com uma luz quente, vertida milagrosamente por uma fonte invisível, multiplicar essas fontes, arredondar, fundir e

³³ Uma última observação: cessemos de confundir o estilo expressionista com o seu contrário, o teatro de Max Reinhardt.



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
Cibele Forjaz

aprofundar as superfícies com o veludo das sombras, com o fim único de suprimir o verismo e o naturalismo detalhista, caro às gerações anteriores (EISNER,1985, p.46).

Porém, a crescente flexibilidade da iluminação e a radicalidade dos contrastes intensificaram-se nos anos de guerra, de acordo com a necessidade. Conhecido por seus cenários grandiosos, a partir de 1914 Max Reinhardt se viu forçado a simplificar suas cenografias, devido às dificuldades financeiras e à falta de matéria-prima ocasionada pelo estado de guerra. Os contrastes e as mudanças de luz vieram justamente substituir esses cenários e tiveram por objetivo transformar, por meio do desenho da iluminação, um espaço simples em uma cenografia múltipla, com atmosferas diversas e surpreendentes. Novamente nos valem de Lotte Eisner para exemplificar essa transformação na iluminação de Max Reinhardt:

Passou a situar num cenário fixo, de preferência entre duas colunas imensas, todas as cenas de uma mesma peça, mesmo que se desenvolvessem em lugares diversos. A luz e a escuridão adquiriram então um novo sentido, substituindo as variações arquitetônicas, ou animando e transformando um mesmo cenário: as luzes inconstantes, que se entrecruzavam e se opunham, eram o único meio de paliar a mediocridade dos estofos *Ersatz* e de dar uma intensidade de atmosfera, que devia variar segundo as exigências da ação. Muitas vezes uma cena breve e veemente surgia luminosa em meio às trevas, e o ímpeto desse intermezzo era como que abocanhado pela noite implacável no momento desejado, enquanto, um segundo mais tarde, a luz brilhava sobre uma outra cena [...]. Reinhardt obteve, com essa incidência, um modo novo de agrupar as personagens, de apanhá-las em toda a sua plasticidade posta em relevo pela luz; além disso uma multidão fica mais densa no segredo das sombras (EISNER,1985, p.46).

Com estas cenas que surgem “luminosas em meio às trevas” e que colocam em relevo o “segredo das sombras”, Max Reinhardt definitivamente estabelece no teatro o famoso *chiaroscuro*, que remete a Rembrandt e que no futuro próximo será descrito por todos os críticos e historiadores como uma das características marcantes do expressionismo, como neste trecho escrito por Walter Sokel:

No estilo *chiaroscuro* da sua velhice, Rembrandt antecipa o Expressionismo pelo uso funcional feito por ele de luz e escuridão. Luz serve para apontar o essencial no quadro. Põe um homem, Pedro, por exemplo, ‘on the spot’. Os expressionistas levaram o *spotlight* claro-escuro de Rembrandt para o teatro³⁴ (SOKEL, 1959, p. 40 e 41).

³⁴ In the *chiaroscuro* style of his old age, Rembrandt anticipates Expressionism by his functional use of light and darkness. Light serves to point out the essential in the Picture. It puts a man, Peter, for example, ‘on the spot’. The expressionists carried Rembrandt’s *spotlight chiaroscuro* into the theater (Tradução de Laura Knoll)



Esse claro-escuro — um desenho de luz composto de contrastes, em que a personagem central normalmente está “*on the spot*” e os demais elementos projetam-se a partir dela, iluminados por ângulos estranhos que projetam sombras pelo cenário, criando atmosferas de forte carga emocional e que refletem no espaço as tensões internas das personagens — tornar-se-á o ícone do expressionismo, tanto no teatro propriamente dito quanto nas demais artes cênicas e visuais, principalmente no cinema.

Em relação à estética da iluminação cênica propriamente dita, podemos dizer que surge uma linguagem específica na luz e uma nova função da orquestração das luzes, na composição do espetáculo. Podemos comprovar essa afirmação, analisando a utilização que Max Reinhardt faz dos novos *spotlights*: com os desenhos de luz marcados por contrastes fortes, ele dá relevo a esse ou àquele elemento de cena, multiplicando a cartografia e a significação do espaço. O processo de focar e multiplicar os espaços por meio do movimento da luz (sem qualquer mudança concreta da cenografia), constitui uma ponte importante entre os elementos de sonho e irrealismo presentes nos espetáculos simbolistas e a linguagem da cena expressionista.

Não por acaso, a definição de Max Reinhardt da arte de iluminar é tão simples quanto precisa: “*Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos*” (Reinhardt, apud JONES, 1964, p. 320).

Deste modo, podemos afirmar que a articulação específica entre espaço e tempo que a luz de Reinhardt inaugura, possibilita a criação, no espaço concreto da cena, dos espaços subjetivos que a dramaturgia expressionista necessita. A iluminação no expressionismo, a partir de então, projeta a interioridade do “Eu” sobre o mundo; transfigurando a objetividade e o espaço cênico pelo ponto de vista da subjetividade. Essa é uma reviravolta importante na compreensão da linguagem da iluminação cênica como escrita do visível no espetáculo teatral.

As catedrais cênicas

As concepções de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig com certeza influenciaram bastante as pesquisas cênicas de Max Reinhardt, que leu os trabalhos teóricos sobre o drama wagneriano de Appia e a primeira brochura de *Da Arte do Teatro*, de 1905.

No caso de Edward Gordon Craig, a relação entre eles é direta, pois não apenas se conheceram e discutiram suas concepções de teatro, como Max Reinhardt, muito tocado por



suas ideias, convidou Craig para montar vários espetáculos em seu teatro: *Macbeth* e *A Tempestade*, de Shakespeare, e *César e Cleópatra*, de Shaw. Craig chegou a fazer vários desenhos para essas montagens. Mas acabou recusando o convite (BABLET, 1962,109). Porém, Reinhardt pôs em prática, ele mesmo, muitas das concepções do encenador inglês “para os artistas do teatro do futuro”³⁵, como a simplificação de elementos cênicos, cenografias tridimensionais com predominância arquitetural e utilização sugestiva da iluminação cênica, além do movimento mecânico da cenografia, principalmente com a utilização magnífica que fez do palco giratório.

Max Reinhardt montou diversas versões diferentes de *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare. A mais conhecida delas tinha no movimento do palco giratório seu principal tema. Com cenografia de Ernest Stern (1876-1954), tratava-se de uma grande floresta “de verdade” construída sobre um grande palco giratório em movimento contínuo. A luz da lua, parada, iluminava a floresta em movimento. O resultado é fácil de imaginar: um labirinto de árvores que se multiplica em sombras móveis que revelavam ou escondiam o jogo de esconde-esconde dos amantes, brinquedo do mundo das fadas, uma fábula teatral em versão grandiosa e feérica.

O terceiro palco, aquele destinado ao teatro de multidões e à inserção pública do teatro na vida da cidade, a “casa de luz e consagração” que Max Reinhardt desejava desde 1901, tornar-se-á realidade em 1910, com a montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles (em uma adaptação de Hoffmannsthal) no *Circo Schumman*, para 5000 pessoas. Dentro do circo ele constrói um espaço com as mesmas relações espaciais do anfiteatro grego. A grande Arena destinada ao coro, atrás um muro com o frontispício do palácio de Édipo ligado à Arena por uma escadaria e, finalmente, o público ao redor de todo o espaço (excetuando apenas o espaço da entrada do palácio), em arquibancadas. As escadas entre os “gomos” das arquibancadas permitem que os atores subam pelo meio da multidão. Segundo palavras do próprio encenador sobre a escolha do circo para a encenação de Édipo Rei:

Eu a representei em um circo, porque a forma deste edifício é a mais bem adaptada aos meus desejos. Os atores se movem realmente entre os espectadores, representando seu pequeno drama no meio de seus semelhantes, exatamente como nosso grande drama se representa sobre a terra a cada dia de nossa vida³⁶ (Reinhardt, *apud* BABLET, 1989, p.377).

³⁵ Título de um importante ensaio de Gordon Craig, de 1907.

³⁶ J’ai joué dans un cirque parce que la forme de cet édifice est la mieux adaptée à mes désirs. Les acteurs se meuvent réellment parmi les spectateurs, jouant leur petit drame au milieu de leurs semblables, exactement comme notre grand drame se joue sur la terre chaque jour de notre vie (Tradução de Danielle Blanchard).



O público, como é definido pela própria estrutura da tragédia antiga, é representado pelo coro e é para a cidade abatida pela peste, resultado da desmedida de seu governante, que Édipo e Reinhardt se dirigem. Ao mesclar a representação à plateia, atores e público reunidos em uma arena comum, *Circo Schumman* e anfiteatro grego em um só tempo e lugar, ele superpõe a *pólis* grega a seus próprios contemporâneos presentes e inseridos em um mesmo espaço “total”, não apenas simbolicamente, como qualquer representação faz, mas fisicamente. A grandiosidade do espaço exige uma grande quantidade de luzes, divididas agora em funções sobrepostas: iluminar o cenário dando relevo ao grande muro do palácio de Édipo; criar uma luz geral para esse espaço destacado de representação, ou seja, a luz de frente do palácio, lugar de origem e evolução dos atores principais, correspondente do *Proskênion* grego; iluminar a arena, correspondente à *Orquestra* grega, local onde o coro faz suas evoluções; juntar ou separar o palácio à cidade e os protagonistas do coro; pôr ou tirar luz do público que lota as arquibancadas, dando um aspecto público ou privado às cenas; seguir os atores e destacá-los em meio à multidão (função provavelmente exercida por refletores com feixe de luz concentrada por conjunto ótico, que seguem os atores, isto é, canhões seguidores) e, por fim, relacionar por meio de um jogo de intensidades, todos esses espaços e personagens, assim como suas distâncias formando um conjunto de significação. A luz torna-se a orquestradora do visível e suas relações espaciais.

Em *Miracle*, de Karl Vollmöller, em 1911, Max Reinhardt e o cenógrafo Ernest Stern transformam o *Olympia Hall* de Londres em uma imensa catedral, com colunas, ogivas e grandes vitrais na parte superior do grande hall de exposições. A plateia fica em arquibancadas na mesma disposição de anfiteatro de Édipo Rei. Porém, a ação da peça não se passa em um único lugar, mas, acompanha a personagem central em um percurso longo no tempo e no espaço³⁷. Então, inspirado pelos “dramas de estações” da Idade Média, em que os cenários já estão dispostos simultaneamente pelo espaço, Stern constrói dois “palcos”: um, na posição do altar, em um dos lados, tendo por fundo uma parede vertical com uma imensa porta, onde as paisagens eram trocadas, e, no centro do espaço, um palco transformável, de acordo com os acessórios ali colocados. Quanto à luz, ao mesmo tempo potente e flexível, compete criar as duas atmosferas centrais do espetáculo, ou seja, a do sagrado e do profano, incluir as plateias no espaço simbólico

³⁷ A peça conta a história de uma freira que abandona o convento para conhecer o mundo, cai em uma sequência de tentações rumo à decadência, até retornar ao seio da igreja, perdoada por um milagre da Virgem Maria.



da representação (a catedral) e ao mesmo tempo orquestrar os movimentos da ação pelo espaço:

Os feixes de luz permitiam concentrar a atenção do espectador, de dirigi-la rumo a tal ou tal parte da área de representação; de estender ou reduzir à vontade o espaço cênico. Quando a ação se desenrola realmente no interior da igreja, os vitrais são iluminados, quando se situa em outros lugares, eles são apagados ³⁸ (BABLET, 1989, p.379).

Todos os desenhos desta encenação representam raios de luz vindos do alto ou de fora, por trás dos vitrais, para dar a sensação de grandeza e sacralidade de uma catedral e inserir o público no espaço simbólico do “Milagre”.

As pesquisas de Reinhardt em espaços alternativos levam à construção de um teatro para multidões, onde a cena adentra a plateia como na arena de um anfiteatro, mas que mantém na parte de trás uma caixa de palco com toda a técnica do teatro à italiana (como o ciclorama, o palco giratório e as varas suspensas). Esse teatro, o *Grosses Schauspielhaus* foi concebido segundo as necessidades de Max Reinhardt, pelo arquiteto Hans Poelzig (1869-1936), em consonância com o ideal de Appia de uma “Catedral do Futuro”. Inaugurado em 1919, é o primeiro exemplo de uma arquitetura teatral moderna fundada sobre o princípio da arena (BABLET, 1962, p. 20). Lá, em 1920, Max Reinhardt estreia o *Danton*, de Roman Rolland (1866-1944), no qual todo o espaço vira a Assembleia Nacional e os atores, que representam os deputados, misturam-se à plateia. Assim os espectadores estão inseridos não só no espaço de representação, mas também na ação cênica, dando um grande passo em direção ao teatro do futuro propalado por Appia, “onde ninguém consentirá mais em restar espectador” ³⁹ (APPIA, 1988, p. 338).

As luzes voltam a acender na plateia, mas agora não revelam mais um universo à parte, são luzes de cena que incluem o espectador dentro do espaço simbólico de representação, como parte integrante da própria ação dramática.

Max Reinhardt continua a procurar espaços que proponham uma ambiência adequada para os seus espetáculos e novas relações entre a encenação e a plateia. Encontra esses espaços

³⁸ Les faisceaux de lumière permettent de concentrer l’attention du spectateur, de la diriger vers telle ou telle portion de l’aire de jeu; d’étendre ou de réduire à volonté l’espace scénique. Lorsque l’action se déroule réellement à l’intérieur d’une église, les vitraux sont éclairés, lorsqu’elle se situe en un autre lieu, ils s’assombrissent (Tradução de Danielle Blanchard).

³⁹ ...où personne ne consentira plus à rester spectateur (Tradução de Danielle Blanchard).



tanto no “teatro do futuro” quanto, sobretudo, no “teatro do passado”. Nos anos 1920 e 1930, no Festival de Salzburg, Max Reinhardt monta na praça em frente da catedral, à luz do dia, o mistério *Everyman* e, na sequência, *O Grande Teatro do Mundo*, dentro de uma igreja, contracenando a luz dos vitrais e dos círios com equipamentos de luz elétrica. Em *Fausto*, ele constrói uma cidade de cenas simultâneas por onde se movimentam os espectadores, que montam o quebra-cabeças proposto de acordo com o seu próprio ponto de vista, diferente e único.

As encenações de Max Reinhardt — quer no *Kleines Theater*, quer no *Kammerspiele*, em sua intimidade ou no Circo Schumman (*Édipo, Oréstia*), no Olympia Hall de Londres (*Miracle*), no *Grosses Schauspielhaus* (*Danton, Júlio César*) ou mesmo em praças (*Everyman* e *Fausto*) e em igrejas (*O grande Teatro do Mundo*) — são seminais para a encenação do século XX, que tem na ocupação de novos espaços e na constituição de diferentes relações entre cena e público um dos seus grandes veios de pesquisa e experimentação.

Tornou-se, por isso, um dos grandes transformadores do espaço cênico do século XX. Não apenas pela ideia de cenário, mas também na constituição de novos espaços cênicos, para além do palco italiano. Max Reinhardt foi um precursor das pesquisas cenográficas que abandonaram de vez o palco italiano, ao explorar espaços que traziam em si uma significação intrínseca ao conceito do espetáculo, prática que virá a ser chamada décadas depois, sob influências das artes visuais, de *site specific*. Para cada nova montagem, ele procurou encontrar ou criar um espaço cênico que sintetizasse o sentido do espetáculo, não apenas do ponto de vista visual, mas, sobretudo, propondo uma nova relação entre o espetáculo e a plateia, onde está era incluída no jogo da cena, fundindo ficção e realidade, atores e público.

Por fim, na medida em que os seus espaços cênicos foram se tornando cada vez mais complexos, misturando cena e espectadores, envolvendo a plateia por todos os lados, coube à iluminação uma nova função: a edição dos diferentes planos da encenação no tempo e no espaço. O jogo de luzes, então, passou a ter uma função estrutural de orquestração do movimento do espetáculo, revelando ou escondendo partes de um quebra-cabeças, conduzindo os olhos dos espectadores pelos vários espaços, seguindo a ação, editando a sequência de cenas, incluindo ou restringindo a presença do público no grande espaço da encenação.

Max Reinhardt passou em sua trajetória, de uma maneira ou de outra, pelos principais



movimentos teatrais de seu tempo (naturalismo, impressionismo, simbolismo e expressionismo) sem, no entanto, fixar-se em nenhum deles, colhendo de cada um os elementos de que se serviu para aumentar o poder expressivo de seus espetáculos. Mas tamanho ecletismo tem alguns objetivos comuns, aos quais foi extremamente fiel e que nortearam todas as suas experimentações. O primeiro deles é a unidade da obra teatral: Reinhardt apresenta em cada encenação um conjunto orgânico, para o qual orchestra com rigor conceitual todos os elementos da cena. Outro importante eixo desenvolvido em seu trabalho e que, para além das diferenças imprime uma identidade forte ao coletivo da obra, está no impacto da significação visual de suas encenações, da qual fazem parte admirável pesquisa e desenvolvimento técnico, incluindo de forma decisiva a cenografia e a orquestração das luzes. Por tudo isso, grande parte das teorias e práticas da iluminação cênica que vem a seguir deve muito à influência das experiências espaciais e luminotécnicas de Max Reinhardt.

Por fim

Para concluir, podemos dizer brevemente que graças ao trabalho de encenadores como Adolphe Appia, Gordon Craig, Georg Fuchs e Max Reinhard e suas experiências com a nova arte da cena — a luz elétrica em ação — a iluminação cênica no século XX rompe a quarta parede, cria ou explode a ilusão, reflete a sociedade e suas aparências, replicando ou deformando a realidade, como numa sala de espelhos. Desde a revolução da luz e de suas múltiplas funções no espetáculo, a própria noção de espaço cênico transforma-se, abrangendo a partir de então não somente a cenografia, mas a trama de todas as linguagens da visualidade, em conjunto.

De modo que a cena expandida do século XXI, herdeira direta dessa revolução e animada pelo movimento das luzes, telas e múltiplas projeções dos vários planos de realidade justapostos, inclusive a das redes digitais e imagens virtuais, transformará radicalmente as relações entre espaço e tempo... Nada mais será como antes.



REFERÊNCIAS:

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1968.

APPIA, Adolphe. **La Gymnastique Rythmique et la Lumière, in Œuvres Complètes**. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme, 1988.

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arche, 1962.

BABLET, Denis. **Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914**. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

BATY, Gaston e CHAVANCE, René. **El Arte Teatral**. Trad. Juan José Arreola. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

BERTHOLD, Margot, **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EISNER, Lotte, H. **A Tela Demoníaca**. Tradução Lucia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FORJAZ, Cibele. **À Luz da Linguagem – A iluminação Cênica: de instrumento da Visibilidade à “Scriptura” do Visível (Primeiro recorte: do fogo à revolução teatral)**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FORJAZ, Cibele. **À Luz da Linguagem – A iluminação Cênica: de instrumento da Visibilidade à “Scriptura” do Visível**. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GUINSBURG, Jacó (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JONES, Robert Edmond. **A um Jovem Decorador Teatral - Luz e Sombra, in O Teatro e sua Estética**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

PALMIER, Jean-Michel. **L'Expressionisme et les arts Peinture-Théâtre-Cinéma**. Paris: Payot, 1980.

PATTERSON, Michael. **The Revolution in German Theatre: 1900-1933**. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.



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
Cibele Forjaz

SALTER, Chris. **Entangled – Technology and the Transformation of performance**, Cambridge: The MIT Press, 2010.

SCHUMACHER, Claude (org.). **Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850 – 1918**. New York: Cambridge University Press, 1996.

SOBEL, Walter H. **The Writer in Extremis**. Redwood City: Stanford University Press, 1959.

WAGNER, Richard. **La Obra de Arte del Futuro**. Traducción y notas Joan B. Llinares y Francisco López Martín. Valência: Publicacions de la Universitat de València, 2000.

KAHANE, Arthur. **Reinhardt's Impressionistic style, 1901 in Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850 – 1918**. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler, Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KUHNS, David F. **German Expressionist Theatre**. United Kingdom: Cambridge ed., 1997.

MERKEL, Ulrich (organizador). **Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

NAZÁRIO, Luiz. **As Sombras Móveis, Atualidade do Cinema Mudo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro: entre tradição e Vanguarda — Meyerhold e a cena contemporânea**. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

RAABE, Paul (org). **The Era of German Expressionism** (edited and annotated by Raabe). New York: The Overlook Press, 1985.

REINHARDT, Max. **Letter to Berthold Held, 04 August 1901 in Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre: 1850 – 1918**. Org. by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 172-174.

ROUBICHEZ, Jacques. **Le Symbolisme au théâtre**. Paris: L'Arche, 1957.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880/1980**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SALZMANN, Alexandre. **Lumière, Luminosité et Éclairage, in APPIA, Adolphe**. Œuvres Complètes, Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme, 1988.



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
Cibele Forjaz

SARAIVA, Hamilton F. **Iluminação Teatral: História, Estética e Técnica.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1990, 2 vol.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno.** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro** (Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972). Petrópolis: Vozes, 2005.

WAGNER, Richard. **L'Œuvre d'art de l'avenir.** Traduction de J.-G. Prod'homme et F. Holl. Plan-de-la Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1982.

Recebido em: 04/04/2021

Aprovado em: 24/07/ 2021

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