

Espaço e luz: as parcerias da cenografia e da iluminação

FAUSTO VIANA E RENATO REBOUÇAS

As profecias de Adolphe Appia¹ sobre a luz teatral parecem ecoar hoje em dia mais forte do que nunca: “O que pode dar ao mundo visível, o qual vemos todo dia, aquela maravilhosa unidade que nos permite viver através do olhar, se não a Luz? Sem esta unidade nós poderíamos apenas superficialmente perceber a aparência externa das coisas, mas nunca sua expressividade: porque se as coisas devem ser expressivas elas devem ter forma, e forma sem luz é evidente apenas ao sentido do toque”.²

Embora essa citação esteja em um texto de 1899, quatro anos antes, em um estudo feito sobre Richard Wagner, Appia já apontava para as soluções que envolviam luz e cenários de forma tão relevante. Afinal, Wagner havia conseguido um grande feito em relação ao que se fazia em teatro do tipo italiano, uma estrutura em voga desde 1600, utilizado amplamente para diversas funções, menos para o desenvolvimento pleno da obra de arte viva,³ a obra de arte como um todo.

A estrutura da sala italiana favorece plenamente o contato social entre o público e reproduz fielmente, inclusive, as estruturas sociais existentes: os mais ricos sentam-se em balcões nobres, os menos afortunados dirigem-se às galerias ou galinheiros, como chamamos. A própria estrutura da sala italiana – o Theatro Municipal de São Paulo, por exemplo – é uma ferradura, na qual os lugares mais disputados eram os mais próximos do palco, nas laterais, que permitem que o seu rico ocupante seja visto, mas que pela sua localização impede que o espetáculo seja apreciado por inteiro.

Appia constata que Wagner faz um grande avanço neste sentido. Em primeiro lugar, constrói em Bayreuth um teatro adaptado às suas necessidades. O teatro, rico e muito luxuoso, trouxe mudanças na conformação da plateia. Nenhum assento tinha visão prejudicada do palco. A plateia agora não era mais iluminada, como acontecia anteriormente; quando o espetáculo começava, a plateia ficava no escuro. O foco passou a ser o palco e não mais a relação *entre* o público.

Mudou também a orquestra, para que ela ficasse menos visível entre o palco e a plateia, distraindo a atenção dos presentes. A orquestra agora ficava embaixo do palco.

Adolphe Appia era, acima de tudo, um admirador da beleza. O corpo humano para ele tinha um valor muito especial: era um instrumento capaz de fazer o homem revelar o que tinha de mais elevado, mais espiritual. A arte e a beleza caminhariam, na opinião de Appia, de mãos dadas para elevar

Space and light: scenography and lighting working together

FAUSTO VIANA AND RENATO REBOUÇAS

The prophecies of Adolphe Appia¹ about stage lighting seem to ring true today more than ever: “What can give the visible world that we see every day that wonderful unity that allows us to live through the eye, if not Light? Without this unity we would just superficially perceive the external appearance of things, but never their expressiveness: because if things must be expressive they must have shape and shape without light is evident only through the sense of touch.”²

Although this quote is from a text from 1899, four years earlier, in a study about Richard Wagner, Appia had already pointed to solutions which involved light and sets in a manner that was just as relevant. After all, Wagner had accomplished a great feat in relation to what was done in proscenium theaters, a structure that had been in vogue since 1600, widely used for a variety of functions except for the plain development of the work of living art,³ the work of art as whole.

The structure of the proscenium stage clearly favors the social contact of the public and faithfully reproduces the existing social structures: the wealthier are accommodated in the noble balconies, the less fortunate are led to the galleries – or “chicken coops,” as we call them. The very structure of the proscenium theater – the Municipal Theater of São Paulo, for example – has a U-shape; the most sought-after seats were the ones near the stage, on the sides, which allowed its wealthy occupants to be seen, though, due to their location, hindered the full enjoyment of the show.

Appia acknowledges that Wagner made great progress in this sense. First, he built, in Bayreuth, a theater adapted to his needs. The theater, rich and luxurious, brought changes in the arrangement of the auditorium. None of the seats had a hindered view of the stage. The seating area was no longer illuminated as before; when the play started, the audience was in the dark. The focus was now on the stage, not on the relations *between* the spectators.

The orchestra also changed, in order to make it less visible between the stage and the auditorium, distracting the audience's attention. The orchestra now was below the stage.

Adolphe Appia was, above all, an admirer of beauty. For him, the human body had a very special value: it was an instrument capable of making man reveal what was more elevated, more spiritual. According to Appia, art and beauty progressed hand in hand to elevate man to spirituality, by which he could become a better human being. The beauty of the artist lies not in physical grace, but in the effort to produce his/her art with a higher, uplifting purpose.

o homem à espiritualidade, na qual ele poderia transformar-se em um ser humano melhor. A beleza do artista não estaria na sua graça física, mas sim no seu esforço de produzir sua arte com uma finalidade maior, edificante.

O corpo humano é tridimensional. Partindo desse pressuposto, Appia conclui que um corpo tridimensional jamais poderá relacionar-se cenograficamente em cena com um objeto bidimensional, como são os telões pintados.

O próprio ator terá dificuldade em interpretar com um painel que não preenche, por exemplo, os contornos de seu corpo. Assim, o que Appia propõe é uma verdadeira revolução no espaço, na cena (interpretação) e na iluminação, que passa a ser sua maior aliada.

A luz é um dos elementos mais importantes para Appia porque molda/emoldura o corpo humano. A luz valoriza a tridimensionalidade do corpo, bem como, através das variações de cor, cria diferentes climas e sensações, sem conduzir o espectador pelas mãos, deixando seu imaginário fluir delicadamente na direção que o enredo/obra dramaturgica pede. Juntamente com a música, tem acesso a canais do inconsciente que a palavra falada não alcança – eis o porquê de sua predileção pela ópera.

Um exemplo muito inspirado do trabalho de Appia com a luz foi dado por ele na montagem de *Orpheus*, em 1913. O papel de Eros (Amor ou Cupido) era cantado. O cantor que fazia essa voz cantou nas coxias, enquanto *um único raio de luz forte* representava o deus na cena! A plateia ficou maravilhada com o efeito e com a encenação. Appia, dessa forma, deixava espaço para que a plateia criasse e imaginasse o seu deus do amor a partir de um raio de luz. Era o que ele dizia faltar nas encenações de Wagner.

Cento e cinco anos depois, o encenador brasileiro Márcio Aurélio⁴ reinvoça esses princípios poéticos da luz na criação de seus trabalhos de direção teatral: “Assisti à evolução da luz no teatro desde peças que eram iluminadas por gambiarras de lâmpadas soltas até o aparecimento dos refletores e das máquinas de resistência. A luz é material fundamental dentro da linguagem de um espetáculo, qualquer que seja. Meu princípio de trabalho entende a iluminação no sentido filosófico do termo, como o esclarecimento de uma ideia. Busco sempre esse ponto de partida para que meu trabalho não seja simples decoração. A força da luz é reveladora da poesia da obra, ela pode verdadeiramente estimular o espectador a descobrir sentidos que ele não veria. Às vezes, não é a luz no sujeito/ator que revela, mas no objeto, no detalhe. Isso pode revelar mais do sujeito através do uso da cor, da intensidade, do volume, das dimensões”.

Nos primórdios da iluminação elétrica – vale lembrar que a lâmpada de filamento de Edison foi inventada em 1879 – não se dispunha de muita variedade de lâmpadas e nem mesmo de controle sobre elas. Foi aí também que Appia introduziu a necessidade de se pensar em novos padrões cenográficos, que fossem mais simbólicos e reveladores do que óbvios e fora do contexto da encenação. Hoje, a tecnologia permite grande controle dos focos de luz, por exemplo, e sua relação com a cenografia e o todo do espetáculo passa a ser definitiva.

The human body is three-dimensional. Starting with this conjecture, Appia concluded that a three-dimensional body would never be able to relate scenographically in scene with a bidimensional object, like the painted screens.

The actor himself would find it difficult to act with a panel that does not fill, for example, the outlines of his body. Thus, what Appia proposes is a true revolution in space, in scene (interpretation) and in lighting, which then becomes his greater ally.

Light is one of the most important elements for Appia because it shapes/frames the human body. Light values the three dimensions of the body, as well as, through variations in color, creating different moods and sensations without leading the spectators by the hand, allowing their imagination to flow delicately towards what the plot/drama demands. Along with the music, it has access to channels of the unconscious that the spoken word does not reach; this is why he preferred opera.

One particularly inspired example of Appia's work with light is in the staging of *Orpheus*, in 1913. The role of Eros (Love or Cupid) was sung. The singer who provided the voice sang from the backstage area, while *a single beam of bright light* represented the god in that scene! The audience was astounded with the effect and with the staging. By doing that, Appia left room for the audience to create and imagine their own god of love out of a beam of light. This is what he said was lacking in Wagner's stagings.

One hundred and five years later, Brazilian theater director Márcio Aurélio⁴ reinvoques these poetic principles of light in his work as a theater director: “I witnessed the evolution of light in the theater, from plays that were illuminated by footlights with loose bulbs and even the appearance of floodlights and resistance controls. Light is a fundamental material in the language of any show, whatever it may be. My work principle understands lighting in the philosophical sense of the term, like the illumination of an idea. I always pursue this starting point so that my work does not become merely decoration. The power of light reveals the poetry in the work, it can truly stimulate the spectator to discover meanings he otherwise would not see. Sometimes, it is not the light on the subject/actor that is revealing, but rather on the object, on the detail. This may reveal more about the subject through the use of color, intensity, volume, dimensions.”

In the beginnings of electrical lighting – we must remember that Edison's filament bulb was invented in 1879 – there were few types of bulbs and little control over them. It was then that Appia introduced the need to imagine new patterns for the sets that were more symbolic and revealing than obvious and out of the context of the staging. Today, technology provides complete control over the light's focus, for instance, and its relation with scenography and the show as a whole has become definitive.

Cibele Forjaz, a lighting designer and director from São Paulo, states that “the relation of light and color also applies to the sets and the actors' costumes, resulting in a combination that goes beyond each isolated use. This is fundamental when you think of color: we must never consider the projected light by itself, but also the reflected light. We can make many effects, but the result is always the summation of all these lights in all the senses of the image, emotional, of relations



A plateia do Theatro Municipal de São Paulo: exemplo clássico da estrutura à italiana (FOTO Gal Oppido)/Municipal Theater of São Paulo with its horseshoe shape (FOTO Gal Oppido)



Marcelo Drummond, no espetáculo *As bacantes*, Teatro Oficina, 1997. Prêmio Shell de iluminação para Cibele Forjaz. (FOTO Lenise Pinheiro)/Cibele Forjaz's lighting awarded proposal for *As Bacantes*, Teatro Oficina, 1997 (FOTO Lenise Pinheiro)

Cibele Forjaz, iluminadora e diretora residente em São Paulo, afirma que “a relação da luz e da cor também passa pelo cenário e pelo figurino dos atores, se misturando num resultado além de cada uso isolado. Isso é fundamental quando se pensa em cor: nunca devemos considerar apenas a luz projetada, mas também a refletida. Podemos realizar muitos efeitos, mas o resultado é sempre o somatório dessas luzes todas em todos os sentidos da imagem, emocionais, de relações com o espaço, de contar histórias”. É justamente na relação entre os elementos do espetáculo que ela aposta firmemente: “A luz também é forma de organização do espaço, conta uma história, organiza o espaço no tempo. O trabalho com a luz me permitiu muitas trocas e encontros. Trabalhei no Teatro Oficina⁵ durante dez anos e aprendi que iluminar quer dizer muitas coisas. Lá, fiz direção de arte e até cenografia através da luz, foi um trabalho muito importante. A relação entre a encenação, o espaço/cenografia e a luz é um tripé criativo, uma coisa não existe sem as outras; o espaço que se transforma pela luz, a luz que conta uma história”.

with the space, of story-telling.” And she firmly believes in the relationship between these elements of the show: “Light is also a way to organize space, it tells a story, it organizes the space in time. Working with lighting has provided me many exchanges and encounters. I worked at Teatro Oficina⁵ for ten years and learned that lighting means many things. There, I did art direction and even scenography using light. This was very important work. The relationship between staging, the space/scenography and light is a creative tripod, one thing does not exist without the others; the space that is transformed through light, the light that tells a story.”

Scenography through lighting? Is that possible? Fatalists will retort at once: “They want scenography dead!”

Not at all. Nowadays, “we work with different types of light that do not mix. We also can't ignore technology. The aesthetic reference of light today is already incorporated into several means of communication. We have to continue experimenting with every possibility. The discovery of electrical light for a stage performance was a revolutionary achievement; it definitively changed the way we tell a story,

Cenografia através da luz? Mas será isso possível? Os fatalistas gritarão de imediato: “Estão pedindo a morte da cenografia!”.

Nada disso. Vivemos tempos em que “trabalhamos com diferentes tipos de luz que não se misturam. Também não podemos ignorar a tecnologia. O referencial estético da luz hoje já está assimilado pelas diversas mídias. Temos que continuar experimentando todas as possibilidades. A descoberta da luz elétrica dentro de um espetáculo foi um acontecimento revolucionário, mudou definitivamente a forma de contar a história, que passou a ser editada pelo movimento de acender e apagar a luz”, evidencia Forjaz.

Isso não faz, no entanto, o cenário desaparecer. Ele agora será um *cenário de luz*. Como a *nudez* será um *figurino*. Como a *ausência* de elementos cenográficos será um *cenário*. O *light designer* Guilherme Bonfanti, premiado por trabalhos realizados em espaços não convencionais, explica que “há o exemplo da peça *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro,⁶ que utiliza luz natural vinda das janelas, que varia conforme as atrizes se movimentam, mexem nas cortinas. O desenho da cena é determinado em relação à luz do sol, como ela incide, o que ela provoca”. Não existe uma luz teatral, nesse caso? Existe. Assim como a cenografia desse mesmo espetáculo existe, mesmo sendo encenada num salão vazio. Afinal, o que eram os bancos em que o público se sentava, mas era obrigado a participar, não estando mais distante do ator e da encenação? O que era o castiçal que baixava, o que era aquela sala vazia e enorme, que servia de palco para o desfile de tantas emoções? A escolha do espaço também se apresenta como cenografia.

Novos processos criativos continuam se desenvolvendo, bem como as formas mais tradicionais de se fazer teatro. O que se busca hoje, no entanto, é um maior envolvimento de todos os artistas da produção, um processo criativo que permita que cada um manifeste seus desejos e suas buscas a favor do espetáculo.

Nessa busca de um novo processo, rompe-se com o método tradicional de se dirigir um espetáculo, chamar um cenógrafo para desenhar cenários e figurinos e por fim, já no teatro, correr para o iluminador ter tempo de criar a sua luz. De preferência, em algumas horas.

Bonfanti, que atua em estéticas variadas, explica sua forma de trabalhar: “Não tenho uma ideia de luz antes de conversar com o diretor e o cenógrafo, de ter visto um desenho, uma maquete, um ensaio. A luz trabalha junto com a direção, a partir dela. Os processos, na verdade, dependem muito de onde se está inserido, quem é o diretor e qual sua proposta, o tipo de trabalho – existem processos de luz bem distintos. No Teatro da Vertigem,⁷ por exemplo, a pesquisa é realizada junto com a equipe. A trajetória da Trilogia⁸ é um processo de evolução contínua. O espaço e a cenografia são determinantes para os caminhos que vou tomar. Tirar partido do espaço, para mim, é um caminho. Realizamos lá parcerias em que às vezes não se identifica se o resultado é uma proposta de iluminação, de encenação ou de figurino. Encontramos juntos um caminho para executar as ideias”.

Seria finalmente uma ampliação do pensamento de Adolphe Appia. Não apenas um homem a serviço da criação teatral, mas todos os envolvidos,

which then started to be edited by the action of turning the lights on and off,” points out Forjaz.

That does not, however, make the set disappear. It is now a *set of light*. Just as *nudity* is a costume. Like the *absence* of scenographic elements is a set. Lighting designer Guilherme Bonfanti, whose works staged in unconventional spaces received several awards, explains that “there is the example of the play *Hysteria*, by Grupo XIX de Teatro⁶, which uses the natural light coming through the windows, which changes as the actresses move and arrange the drapes. The scene design is determined by the sunlight, the way it falls, what it provokes.” Is there no theater lighting in this case? Sure there is. Just like the set design of this same show exists, yet the performance takes place in an empty room. After all, what were the benches that the audience was sitting on, while being forced to participate, no longer distant from the actor and the performance? What was the candlestick that was lowered, what was that huge empty room that served as stage for a parade of so many emotions? The choice of space also represents scenography.

New creative processes continue to develop, as do the more traditional ways of staging plays. What we are searching for today, however, is a greater involvement of all the artists in the production, a creative process that allows every one to manifest their wishes and searches in favor of the show.

In this pursuit of a new process, we break the traditional method of directing a play, of hiring a scenographer to design the sets and costumes, and in the end, already at the theater, hurry so that the light designer has time finish the lighting. Preferably, in just a few hours.

Bonfanti, who works with several different aesthetics, explains his way of working: “I have no idea about the lighting before I talk to the director and the scenographer, before I see a sketch, a model, a rehearsal. The light works together with the direction, starting from it. In fact, the procedures depend a lot on where you are inserted, who the director is and what his/her proposal is, the type of work – there are quite distinct lighting processes. In Teatro da Vertigem,⁷ for instance, the research is done with the crew. The trajectory of the Trilogia⁸ is a constant process of evolution. The space and the set design determine the path I will follow. Taking advantage of the space is, for me, one path. There we have made joint works where maybe it is not possible to identify if the outcome is a proposal of the lighting, of the staging or of the costume design. Together, we find a path to put ideas into practice.”

It would finally be an extension of Adolphe Appia's thinking. Not just one man in the service of theatrical creation, but everyone involved, technicians and actors included, undertaking the creation of a work of art, aware of their roles and their social function. “For me,” explains Forjaz, “we must be together, experience the creation of the play together. I like to experiment. Light reveals mysteries, it can reveal things we had not thought of. I like to play with the actors, I make a kind of laboratory during rehearsals. I work with simplified lines of light of what will be the final design. I really enjoy experimenting with the movement of light; it is as important as the design, the unfolding of the text. It is the vehicle.”

When it comes to the relationships between the technicians, particularly the scenographer and the light

técnicos e atores inclusive, trabalhando na criação da obra de arte, conscientes de seu papel e sua função social. “Para mim”, explica Forjaz, “é necessário estar junto, vivenciar junto a criação do espetáculo. Eu gosto de experimentar. A luz revela mistérios, ela pode revelar coisas em que não havíamos pensado. Gosto de brincar junto com o ator, faço uma espécie de laboratório durante os ensaios. Trabalho com linhas simplificadas de luz do que será o desenho final. Gosto muito de experimentar o movimento da luz, ele é tão importante quanto o desenho, o desenrolar do texto. É a passagem.”

Sobre as relações entre os técnicos, mais especificamente o cenógrafo e o iluminador, Cibele Forjaz é categórica ao afirmar que são muito importantes. “Às vezes a luz surge de um espaço. Quanto mais casado e pensado junto o projeto, melhor é o resultado”, conclui. Sobre seu processo criativo, começou a criar cadernos para poder pintar luz e “para cada espetáculo, tenho um caderno que me inspira mais do que determina exatamente o desenho da luz; são minhas viagens de luz!”. E continua explicando que “o que se revela e se oculta está ligado ao conceito de *gestalt*.⁹ Vendo uma cena, devemos perceber o que salta e se revela e em que planos, ou seja, o que é forma e o que é fundo em cada movimento. A junção desses elementos é que cria o espetáculo, revelando o espaço e a história da peça. Meu trabalho no Teatro Oficina, onde o espaço é muito grande, uma pista enorme, muitos atores ao mesmo tempo, sempre foi o de organizar tudo isso, de editar o olhar, definir o que é fundo, o que é forma, e como levar a história principal sem deixar de perceber o que acontece no entorno. Lá, nunca deixamos a luz da plateia apagada! O que revela e oculta vai contando a história; é uma espécie de dramaturgia revelada e ocultada pela própria luz, que ultrapassa o texto”.

A iluminação tem a função de ressaltar a cenografia, ou ocultá-la em determinados momentos, em função das necessidades do espetáculo. Roberto Gill Camargo exemplifica a ideia no seu livro *A função estética da luz*: “A escadaria de um cenário é apenas um veículo de acesso ao andar superior se iluminada sob luz difusa. Porém, adquire uma importância visual e dramática quando captada de vários ângulos, diferenciando degrau, piso, espelho e corrimão, dando a conhecer toda sua estrutura, seu desenho e seus contrastes de claro e escuro. Sob luz difusa, torna-se passiva, confundindo-se com a profusão de outros elementos”.

Nessa busca, vale também todo tipo de material. “Os materiais alternativos abrem uma gama de possibilidades. Gosto de poder misturar uma vela com um *cyber light*”, explica Forjaz. “Todo material pode virar um refletor, um ponto de luz. A pesquisa de materiais alternativos é importante, mas a tecnologia também. O material vem da concepção da obra, o que determina se vou usar determinado tipo de luz e refletor é o tipo de trabalho e proposta”, complementa Bonfanti.

Gianni Ratto¹⁰, cenógrafo de longa data e diretor teatral, afirma que a cenografia é uma arte descartável, que só tem utilidade dentro daquele contexto em que é apresentada. Os que têm mais sorte entre os artistas de teatro são justamente os cenógrafos, que deixam registro de seu trabalho por meio dos desenhos. Mas o próprio Gianni reconhece que esses

designer, Cibele Forjaz positivamente afirma que both are very important. “Sometimes the light comes from a space. The more they are matched and thought out together, the better the result,” she concludes. Regarding her creative process, she started to create notebooks to be able to paint light and “for each production, I have a notebook which inspires me rather than determines exactly the light design; they are my light trips!” And she continues by explaining that “what is revealed and what is hidden is linked to the concept of *gestalt*⁹. When watching a scene we must realize what jumps out and reveals itself and at what levels, that is, what is shape and what is background in each movement. The combination of these elements is what creates the show, revealing the space and the story of the play. My work at Teatro Oficina, where the space is very big, a huge stage, many actors at the same time, has always been to organize all of that, to edit the eye, what is background and what is shape, and how to lead the main story and at the same time perceive what is happening in the surroundings. There, we never turn off the light in the house! What reveals and hides tells the story; it is a type of drama revealed and hidden by light itself, which transcends the text.”

The function of lighting is to accentuate the scenography, or conceal it at certain moments, according to the needs of the staging. Roberto Gill Camargo gives an example of the idea in his book *A Função Estética da Luz* (“The Aesthetic Function of Light”): “The stairway of a set is just a vehicle to access the upper floor if illuminated with a soft light. However, it acquires visual and dramatic weight when captured from different angles, differentiating step, floor, mirror and handrail, revealing all of its structures, its design and its clear/dark contrasts. Under a soft light it becomes passive, blending with the profusion of other elements.”

In this pursuit, any material goes. “Alternative materials open a wide array of possibilities. I like to be able to combine candles with a cyber light,” explains Forjaz. “Any material can become a reflector, a light spot. The research of alternative materials is important, and so is technology. The material comes from the work’s conception, but what determines if I will use this or that kind of light and reflector is the line of work and proposal,” adds Bonfanti.

Gianni Ratto,¹⁰ longtime scenographer and director, affirms that scenography is a disposable art, only useful inside the context in which it is presented. The most fortunate among theater artists are the scenographers themselves, who are able to leave a record of their work in their designs. But Gianni himself acknowledges that these designs, outside of the dramatic context, do not have much meaning and may be misinterpreted.

Could light be an element as disposable as scenography? Of course. But the acting, the music and the other elements of a performance are also disposable.

What is not disposable is the feeling that the combination of elements which interact in a theatrical performance provokes in human beings, the ultimate reason for the existence of the art of theater. Whether through the use of traditional or high-tech resources, an attuned form of communication attained through the show is above all

desenhos fora do contexto dramático da peça não fazem muito sentido e dão margem a muitas interpretações errôneas.

Seria então a luz um elemento tão descartável quanto a cenografia? Claro. Mas também são descartáveis a interpretação, a música e outros elementos de um espetáculo.

O que não se descarta é a sensação que o conjunto das obras que interagem no espetáculo teatral causa nos seres humanos, razão final da existência da arte teatral. Sejam utilizados recursos tradicionais ou de tecnologia avançada, a comunicação afinada através do espetáculo ultrapassa definições e explicações. Seu resultado se oferece ao espectador e dessa forma ganha significado.

O objetivo principal da arte é emocionar. Provocar mudanças. Pensar. Sem arte – e sem artistas dedicados à sua realização – não há luz no fim do túnel. Ainda que cenográfico.

- 1 Adolphe Appia – encenador e cenógrafo suíço, que viveu entre 1862 e 1928. Apesar de não ter produzido quase nenhuma encenação, seus escritos teóricos e seus estudos são de fundamental importância para o entendimento do teatro no século XX.
- 2 BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia—Artist and Visionary of the Modern Theatre*. London: Harwood Academic Publishers 1987, p.53.
- 3 *Obra de arte viva* é um conceito desenvolvido por Appia. O conceito de *obra de arte total* foi elaborado por Wagner.
- 4 Todas as citações aqui feitas são do projeto Cenografia em Debate, promovido pelo sesc Consolação/São Paulo, em parceria com o grupo Cenografiabrasil.
- 5 O Teatro Oficina, liderado pelo encenador José Celso Matinez Correa, é um marco do teatro brasileiro. O edifício, cuja última versão é assinada por Lina Bo Bardi e Edson Elito, traduz os conceitos da pesquisa da companhia, com uma pista rodeada de arquibancadas e a presença de elementos naturais (<teatrofocina.uol.com.br>).
- 6 Grupo teatral de São Paulo que realiza espetáculos em espaços históricos e abandonados.
- 7 O Teatro da Vertigem é um grupo paulistano criado em 1992, dirigido por Antônio Araújo, que realiza espetáculos em espaços não convencionais por meio de processos colaborativos de criação e pesquisa.
- 8 A Trilogia a que ele se refere são os três espetáculos do Teatro da Vertigem: *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000). Todos foram encenados em espaços alternativos. *O paraíso* na Igreja de Santa Efigênia, *O livro de Jó* no Hospital (desativado) Humberto Primo e *Apocalipse* no Presídio do Hipódromo, exigindo cenografia e iluminação especiais.
- 9 De acordo com o *Dicionário Aurélio*: Posicionamento que afirma estar a experiência estética relacionada às estruturas básicas, indivisíveis; o artista não imprime qualidades estéticas ou emocionais à obra de arte, uma vez que a forma preexiste à criação.
- 10 Gianni Ratto fundou o Piccolo Teatro de Milão. Foi vice-diretor técnico do Teatro Scala de Milão. Chegou ao Brasil em 1954 e foi um dos fundadores do grupo teatral Teatro dos Sete. Dirigiu no Teatro Brasileiro de Comédia. Fez mais de 80 direções, iluminação para mais de 90 peças e cenários para mais de 140 espetáculos, entre dramáticos, líricos e de balé.

definitions and explanations. Its outcome offers itself to the spectator, thus gaining meaning.

The utmost goal of art is to touch. To cause changes. To stir thinking. Without art – and artists dedicated to its creation – there is no light at the end of the tunnel. Even if it's a scenographic one.

- 1 Adolphe Appia – (1862–1928) Swiss stage designer and director. Whilst he hasn't actually staged much, his theories and studies are extremely valuable for the comprehension of theater in the 20th century.
- 2 BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia—Artist and Visionary of the Modern Theatre*. London: Harwood Academic Publishers 1987, p.53.
- 3 *Work of living art* is a concept created by Appia. The concept of *total work of art* was created by Wagner.
- 4 All quotes made here are from project *Cenografia em Debate*, held by sesc Consolação/São Paulo, in collaboration with group Cenografiabrasil.
- 5 Teatro Oficina, led by director José Celso Matinez Correa, is a mark in Brazilian theater. The building, whose latest version was projected by Lina Bo Bardi and Edson Elito, translates the company's research concepts, with a track surrounded by rows of seats and the presence of natural elements (<teatrofocina.uol.com.br>).
- 6 Theater group from São Paulo which stages performances in historical and abandoned places.
- 7 Teatro da Vertigem is a group from São Paulo created in 1992 and directed by Antônio Araújo. They perform in non-conventional spaces using collaborative processes of creation and research.
- 8 The Trilogy refers to the three theatrical performances of Teatro da Vertigem: *O paraíso perdido* (Lost Paradise – 1992), *O livro de Jó* (The Book of Job – 1995) e *Apocalipse 1,11* (Apocalypse 1,11 – 2000). All were staged in alternative spaces. *Paradise*, at the church of Saint Ephigenia; *The Book of Job* at the Humberto Primo Hospital (closed) and *Apocalypse* at the Hippodrome Prison, requiring special scenography and lighting.
- 9 According to *Dicionário Aurélio*: Concept affirming that the aesthetic experience is related to the basic, indivisible structures; the artist does not imprint aesthetic or emotional qualities to the work of art, once the form existed before the creation.
- 10 Gianni Ratto founded the Piccolo Teatro of Milan. He was the technical vice-director of Teatro Scala of Milan. He came to Brazil in 1954 and was one of the founders of theater group Teatro dos Sete. He was a director at Teatro Brasileiro de Comédia. He directed more than 80 plays and designed sets for over 140 shows, including plays, operas and ballet.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
 BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962.
 CAMARGO, R. G. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM, 2000.
 RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Senac, 1999.