

# ILUMINAÇÃO E ESPACIALIDADE

## EM ADOLPHE APPIA

*“Lighting and Spaciality in Adolphe Appia”*

José de Oliveira Júnior\*  
Escola de Música e Artes Cênicas  
Universidade Federal de Goiás

**RESUMO:** O presente trabalho intitulado: Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia se propõe fazer uma abordagem histórica e bibliográfica sobre as contribuições do referido teórico para a transformação do espaço cênico teatral a partir de uma reformulação cenográfica que tem como elementos formadores a iluminação e a espacialidade cênica. Contribuições estas inspiradas na encenação do drama Wagneriano e na Ginástica Rítmica. A pesquisa faz uma breve exposição histórica sobre as práticas teóricas de Richard Wagner e Jaques-Dalcroze, visto serem estas duas personagens de suma importância para o trabalho teórico desenvolvido por Appia. Feitas as correlações pertinentes entre os teóricos abordados, dedicou-se às proposituras teóricas de Adolphe Appia acerca da reformulação do espaço cenográfico teatral, expondo os elementos constituintes de sua proposta a partir da análise de sua obra: A Obra de Arte Viva; trazida à cena teatral no início do século XX.

**Palavras-Chave:** Appia, Iluminação, Espacialidade, Ginástica Rítmica, Obra de Arte Total.

**ABSTRACT:** The following work is entitled: Lighting and spatiality in Adolphe Appia. It aims to make a historical and bibliographical approach about the contributions of his work to the transformation of theatrical scenic scene. For that reason, the analyses here were done from a scenic makeover that has as forming elements the lighting and spatiality scenic. These contributions were inspired by Wagnerian's drama staging and Rhythmic Gymnastics. However, this research is a brief historical exhibition on the life and theoretical practices of Richard Wagner and JaquesDalcroze, once these two characters are crucial to the theoretical work of Appia. Therefore, after discussing the relevant correlations between the authors approaches I discuss the theoretical suggestions of Adolphe Appia about reshaping theatrical scenic space, exposing the elements of its proposal by analyzing his work: The Work of Living Art; brought to the theater scene in the early twentieth century.

**Keywords:** Appia, Lighting, Spaciality, Rhythmic Gymnastics, Total Art Work.

Toda área de conhecimento tem seus desafios, profundidades e seus marcos. Não poderia ser diferente com as Artes, em especial o teatro. A história do teatro apresenta-se dinâmica, sendo seu espaço, suas práticas e suas técnicas alterados com o tempo. Dentro desta perspectiva, o cenário e o repensar de vários elementos que o compõem foram, também, sofrendo modificações significativas, reais rupturas com os modos anteriormente adotados. Aqui, então, se situa Adolphe Appia e seus estudos inovadores; sendo relevante a discussão, o entendimento e aprofundamento em sua obra e pensamentos.

Seus estudos tratam sobre o espaço cênico de forma original e pioneira, e posiciona a iluminação e a cenografia como bases fundamentais para seu projeto de reformulação do espaço cenográfico teatral. Ele foi um teórico surgido na passagem do século XIX para XX com ideias sobre a reformulação do espaço cênico. Em contato com seu livro “A Obra de Arte Viva”, vi que suas ideias tinham na iluminação um elemento forte e preponderante no remodelamento da estética da caixa cênica. Discorria seu texto sobre uma importância ainda não dada à iluminação cênica, que era a de dar forma e espacialidade ao ambiente cenográfico no palco teatral.

As ideias de Appia, no que se refere à iluminação e espacialidade, partiram de algumas

questões: o marco de origem de seus estudos sobre o assunto e relações verificáveis e possíveis; a ginástica rítmica e o impacto trazido para suas ideias; a organização desses fatos no tempo, com seus sujeitos determinantes, que são Wagner e Dalcroze. Nesse sentido, de modo introdutório, tem-se que o espaço teatral do final do século XIX era um espaço cheio de elementos ornamentais sem importância ativa para as representações teatrais. Tinha-se nos telões pintados e elementos cenográficos realísticos uma ideia de ornamentação do espaço cênico, que para Appia não era um espaço cênico adequado para as representações do drama wagneriano.

Appia durante toda a sua pesquisa fez contundentes críticas a este pictorialismo cênico. Trouxe para a cena outra proposta de utilização da iluminação cênica, e propôs outro modelo desta se relacionar com a cenografia, trazendo para o palco uma nova estrutura de arquitetura cênica; blocos e planos em níveis diferentes para que o ator pudesse explorar toda a sua espacialidade. A iluminação trazida à cena não é mais um simples elemento iluminante, agora, em Appia, ela interfere no espaço criando sombras, claridade, formando um ambiente de sugestões simbólicas, juntamente com esta arquitetura cênica propõe outro modelo de utilização da espacialidade cênica, em contraponto com a vigente, livre da pintura de telões e ornamentos decorativos.

Contrário às práticas teatrais de seu tempo, reagiu de forma romântica e ativa ao procurar criar uma arte que fosse independente das lógicas realistas praticadas na sua época, transformando-a em uma inspiração artística independente das convenções sociais de então, tornando-a criativamente viva. Remodelou a estética cenográfica teatral, até então presa a fórmulas ultrapassadas, como os grandes telões de fundo dos pintores da época, com imagens realistas e rebuscadas, extremamente decorativas e desconectadas com o texto dramaturgic. Appia levou a representação cênica a um grau de elaboração inovador para sua época.

Os espaços rítmicos, criados por Appia, foi uma ruptura com a espacialidade cênica vigente, onde o cenário e a iluminação tinham que estar em cena para a exploração do ator. Os blocos de tamanhos diferentes, as escadas; tudo fornecia aos atores espaços para serem ocupados, diferentemente dos cenários pictóricos, onde eles não passavam de uma figura presa em uma cena estática.

No entanto, apesar de toda contribuição de Appia para o teatro, não podemos afirmar que ele tenha sido largamente conhecido fora do círculo especializado, talvez isto se deva pelo fato de Appia ter seus estudos cenográficos quase exclusivamente, senão exclusivamente, focados no drama Wagneriano. Entretanto, tal fato não impediu que outros grandes profissionais e pensadores

das artes cênicas, ao longo de seus trabalhos e dos anos, não experimentassem e/ou colocassem em prática as ideias de Adolphe Appia.

É bem verdade que Appia foi mais teórico do que prático. Suas realizações foram poucas, seus escritos teóricos não foram, de fato, postos em prática totalmente no seu tempo. Podemos dizer que o mais elevado momento de sua prática se deu nos anos de sua atuação junto a Jaques-Dalcroze, com quem teve grande aproximação. Aproximação esta que tornou possível a elaboração teórica de ambos, que era o desejo de reformulação das práticas artísticas e pedagógicas de suas épocas, tomasse corpo e evoluísse. No entanto, toda a inspiração para o pensamento de Adolphe Appia veio do seu contato com a obra de Richard Wagner. “Admiração na obra de Wagner, na qual vê, no plano poético como no musical, o futuro do teatro” (ROUBINE, 1998, P133). Contudo, em contrapartida, “foi sua admiração pela dramaturgia e pelas teses do compositor de Tristão sobre a arte que paradoxalmente levou Appia a contestar sua aplicação” (ROUBINE, 2000, p159-160). Era contrassenso para Appia confirmar que a obra idealizada por Wagner fosse avalizada por práticas estéticas presas a tradições vencidas. Práticas cenográficas ultrapassadas, presas a representações líricas do século XIX, entulhadas de cenários sem vida e desconectadas com as ambições teóricas da representação do drama Wagneriano.

Wagner contribuiu brilhantemente para as artes da cena de sua época, deixando traços importantes na história da evolução da técnica e estética teatral. Ele foi um compositor inquietante com seu ofício, buscou sempre aprofundar suas pesquisas sobre a arte de seu tempo. Insatisfeito com a forma industrial da produção artística de então, contestou duramente a técnica, a plástica e o conteúdo social inerente às óperas do Século XIX. Considerava a arte de seu tempo um produto de indústria cultural sem nenhum envolvimento com as relações da vida e as experiências do indivíduo. Sinalizava que a ópera estava banalizada, assim como o artista que se vendia facilmente aos desejos sociais.

A *GesamtKunstWerk* ou A Obra de Arte Total, como é normalmente traduzida, foi resultado de uma busca contínua por formular um novo conceito para arte operística que pudesse dar nova forma à estética de sua época. A Obra de Arte Total é um ideal Wagneriano de união das artes. Ele teoricamente afirmava que sua ópera era a grande junção das artes como a música, teatro, dança, iluminação e cenografia, em prol de uma só arte: o drama musical. “Para esta junção era necessário que cada uma destas artes se colocasse a mercê de uma ideia integradora, que transpasse a própria individualidade de cada uma destas artes” (PEREIRA *apud* PEREIRA, 2008, p 69).

PEREIRA apresenta em sua pesquisa que no estudo de Wagner podemos compreender que o músico considerava necessário rejeitar a melodia operística típica, que atrai a atenção por si mesma independentemente do texto, substituindo-a por outra que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama (2008).

Wagner acreditava que a arte grega poderia revitalizar a cultura estéril de seu tempo, levando as pessoas a compreenderem seu papel, no que diz respeito à revitalização cultural moderna. Essa revitalização implicaria na busca/encontro do sentido e função da arte na sociedade, ajudando também a clarear os objetivos da atividade cultural humana. Com isso, esperava mudar este estado de esterilidade de arte monumental, que se mantinha presa a um ciclo repetitivo e imitativo das realizações artísticas do passado. Buscou reformular a arte de seu tempo a partir da arte grega. “Não uma cópia ou uma releitura, mas uma criação inspirada, uma junção de todas as artes em uma só que a transformasse na arte nacional Alemã” (MACEDO *apud* PEREIRA, 2008 p104).

A maior realização arquitetural e cênica de Wagner, dentro da sua concepção de Arte Total, foi a realização do seu *Festspielhaus* de Bayreuth, e a construção do seu teatro, o teatro Bayreuth, inaugurado no ano de 1876, que depois de anos

de tentativa, só se concretizou com o mecenato do Rei Ludwig II da Baviera.

As propostas arquiteturas de Wagner para este projeto fazem parte dos estudos da Gesamtkunstwerk (Obra de Arte Total). O Teatro Bayreuth, pensado por Wagner, favorece o anfiteatro em detrimento ao modelo cênico italiano; dispõe a plateia frontalmente em relação ao palco em degraus subsequentes, de forma a deixar o público confortável visualmente; ultrapassa um pouco a linha da boca de cena possibilitando maior quantidade de poltronas e abandona os camarotes laterais, e estabelece divisão total entre plateia e palco.

O projeto deste teatro tinha sido idealizado sem os rebuscamentos decorativos normalmente usados nos teatros europeus. Principalmente nos teatros de ópera esses elementos ornamentais eram abundantes. O compositor deu preferência à retirada destes detalhes decorativos dando maior valorização às suas concepções para a arquitetura cênica. Wagner introduziu elementos diversos e pouco usuais para a época, que viraram marcas do teatro wagneriano. Uma dela foi o Abismo Místico como podemos ler a seguir:

A orquestra é retirada do palco, e se cria o vão para a orquestra entre ele e a plateia, abaixo e à frente do pros-cênio. A distância entre o palco e a plateia é aumentada. E com tudo isso o caráter ilusionista do espetáculo é

acentuado. A proposta é que se estabeleça urna relação mágica entre público e cena, que foi chamada de Golfo Místico ou Abismo Místico. Uma vez com a atenção direcionada só para o palco, o público é envolvido com o que está acontecendo: a ação e a atuação dos atores, a música, os cenários. (MANTOVANI, 1989, p 21).

Outra modificação trazida foi o desligamento da iluminação da plateia durante a apresentação do espetáculo. Na época, não se desligava a iluminação da plateia. Nas óperas, assim como nos espetáculos teatrais, a iluminação sobre o público permanecia durante todo o tempo da apresentação, com a inovação, Wagner fez com que o público se concentrasse na cena desenvolvida no palco.

No entanto, não foi somente em relação a procedimentos, como a iluminação arquitetural do teatro, que se definiram as modificações trazidas por Wagner. O Compositor trouxe também inovações com relação à iluminação cênica, como a introdução do sentido de *leitmotiv* utilizado na composição musical de Wagner, aplicado também na iluminação: “ele introduz certo estilo de iluminação simbólica onde uma determinada atmosfera do drama é simbolizada por uma iluminação específica, Wagner se utiliza da ideia do *leitmotiv* musical, onde uma determinada ideia musical acompanha um personagem durante a ópera inteira” (DUDEQUE, 2009, p.06).

Todas estas inovações trazidas por Wagner modificaram consideravelmente as relações entre o espetáculo e o público, transformando enormemente o contato dos espectadores com a cena teatral.

No entanto, como sinaliza Norton Dudeque, apesar das inovações apresentadas, podemos dizer que Richard Wagner continuou preso à realidade técnica da representação de seu tempo com modelos ultrapassados de que fazia uso, como os decorativos painéis realisticamente pintados. Suas produções iniciais são pesadamente decorativas e rebuscadas, com elementos fortemente ilustrativos como eram comumente empregados nas cenografias realistas do continente europeu do final de XIX (2009).

O convencionalismo do espaço cênico de Wagner torna-se insuficiente para dar conta de sua teoria musical. A grandiosidade das inovações de Wagner permaneceu presa a uma cena inerte, estanque. A extrema realidade pictórica das produções cenográficas corroborava com uma tradição espetacular da encenação sem dar ao espaço cênico um efeito maior que contribuísse para a dramatização. Foi exatamente neste ponto, no aparato cenográfico da cena Wagneriana, que Appia questionou a relação da pintura com o espaço cênico e o exercício do ator. Para ele, a pintura como era utilizada não dialogava com o espaço, a

luz e a movimentação do ator no ambiente cênico. Segundo Appia, este cenário não consegue dar vida à representação do drama Wagneriano. “Para as obras performativas não basta mudar os temas, as imagens ou a estruturação. Não basta mudar o texto sem alterar o aparato cênico. A obra nova de Wagner necessita de um novo espaço” (MOTA, 2012, p. 46). “O espaço de representação necessita ser reestruturado, levando em conta a constituição do espetáculo e sua realização” (MOTA, 2012, p. 47).

O primeiro encontro entre Appia e Jaques-Dalcroze se deu em 1906, por ocasião de uma demonstração da Rítmica, num Casino em Saint-Pierre. “Adolphe Appia acabou por compor a audiência da primeira demonstração pública da Ginástica Rítmica, um sistema revolucionário de educação musical. O criador do sistema, Émile Jaques-Dalcroze, encontrava-se ao piano” (MADUREIRA, 2008, p.89). Neste dia Appia ficou tão impressionado com a apresentação conduzida por Dalcroze e seu grupo que lhe enviou uma carta naquela mesma noite onde demonstrou grande apreciação pela experiência recebida.

A Ginástica Rítmica parece ter se revelado para Appia como elemento que melhor possibilitaria a profunda reformulação da espacialidade cênica pretendida por ele. Animado pelas ideias da Rítmica, Appia se vê diante de um sentimento

eufórico e de grande elaboração teórica do que viria a ser sua grande contribuição para o espaço teatral: a revitalização viva e musical da utilização da caixa cênica. “Tudo aquilo que ele havia sonhado para a arte dramática: um corpo vivo, expressivo, gracioso, consciente dos princípios orgânicos do movimento, enfim, uma humanidade corporal viva” (MADUREIRA, 2008, p.92).

A pesquisa sobre Dalcroze e sua Rítmica, fundamental para aprofundar o estudo do espaço cênico de Appia, a relação existente entre eles e o impacto do encontro é verificado na obra de ambos. Appia foi parceiro de Dalcroze desde os primórdios de seus estudos sobre a Ginástica Rítmica, participando de vários projetos do *FestspielhausHellerau*. A interferência de Dalcroze em Appia é inegável e precisa ser trazida para o presente trabalho, para que se tenha um bom resultado na análise do espaço cênico proposto por ele.

Segundo Ana Lucia Iara Gaborim Moreira, em seu trabalho acadêmico, Método de Dalcroze, Educação Musical para o Corpo e a Mente; o Método de Jaques-Dalcroze se divide em três partes: a Eurritmia, o Solfejo e a Improvisação. Os alunos que se desenvolvem nessas três áreas teriam condições de se tornarem bons músicos, o que para Dalcroze consiste em: possuir percepção auditiva, sensibilidade nervosa, sentido rítmico

que seriam os sentidos das relações existentes entre tempo e espaço, e faculdade de exteriorizar estas sensações. Essas qualidades poderiam se desenvolver de forma potencializada na própria prática, afirmando que a música está dentro do indivíduo, sendo parte de seu organismo (2008).

Dalcroze organizou um sistema de relações entre a música e a gestualidade, uma espécie de solfejo corporal, denominado como *Plástica Animada (Plastique Animée)*. O solfejo sempre ocupou um lugar preponderante na educação musical da criança como instrumento eficaz para fazê-la perceber a duração dos sons, os intervalos harmônicos, as escalas e tonalidades. Enquanto o solfejo tradicional educa os olhos e ouvidos numa leitura fluente, a *Plástica Animada*, ao incitar o corpo em sua inteireza, conduz à percepção física dos elementos constitutivos da arte musical, quais sejam o ritmo, a melodia e a harmonia. Ao serem realizados em grupo, os estudos de *Plástica Animada* poderiam traduzir toda complexidade de uma obra sinfônica, seus jogos de polifonia e contraponto. Cada componente musical encontra no corpo uma possibilidade de expressão (MADUREIRA, 2008, p. 71).

Dentro do Método de Dalcroze a Rítmica é formulada como um processo de aprendizagem musical a partir da percepção corporal, estimulando a percepção de tempos, movimentos e escalas rítmicas. “O corpo humano é a fonte de todas as ideias musicais e que o movimento afeta a percepção musical [...] enfatiza a importância de desenvolver a sensibilidade em primeiro lugar, para depois expressar os elementos da música” (MOREIRA, 2003, p.10).

Pode-se dizer que: “Dalcroze propôs e elaborou a exploração de vários modos de aprendizagem: auditivo, cinestésico e visual. Introduzia a leitura de partitura tardiamente e estimulava que fosse deixada de lado” (SILVA, 2008, p.40). Sabe-se ainda que: “A experiência sensorial deve preceder o pensamento intelectual, e da mesma forma a prática deve sempre anteceder a teoria, preceito oposto aos paradigmas da educação musical de sua época” (MOREIRA, 2010, p.10).

Assim sendo, para compreendermos o processo desenvolvido por Dalcroze com a Rítmica, necessitamos entender que o movimento corporal passa a ocupar um lugar de destaque, onde a música muda de elemento final para se tornar um meio a se chegar. No desenvolvimento da Rítmica aprende-se com música e movimento, fala e movimento, e também com o emprego de diversos objetos e materiais. Deste modo, é primordial o entendimento de que o aprendizado musical passa, na Rítmica, necessariamente, pela compreensão interiorizada da música no corpo, pelo “ouvido interior” (grifo meu), como denominou Dalcroze.

Apliquei-me em inventar exercícios destinados ao reconhecimento da altura dos sons, à mensuração dos intervalos, à investigação dos sons harmônicos, à individualização das diversas notas dos acordes, ao acompanhamento dos desenhos contrapontísticos das polifonias, à diferenciação das tonalidades, à análise das relações entre as sensações auditivas e as sensações

vocais, ao desenvolvimento das qualidades receptivas do ouvido e – graças a um novo tipo de ginástica que se destina ao sistema nervoso – à criação, entre o cérebro, o ouvido e a laringe, de correntes necessárias para fazer de todo o organismo aquilo que poderíamos denominar como ouvido interior (JAQUES-DALCROZE *apud* MADUREIRA, 2008, p.72).

Appia passa a desenvolver trabalhos em parceria com Dalcroze, que o pede para elaborar os projetos de construção da Escola de Rítmica, o Instituto de *Hellerau*, em Dresden. Todo o projeto do teatro de *Hellerau* foi acompanhado por Appia seguindo padrões inovadores para a época, visto que ele foi um dos primeiros a questionar a necessidade exclusiva da caixa cênica, da utilização exclusiva da cena italiana, da representação exclusivamente frontal.

Appia começa por recusar a arquitetura do teatro italiano, numa época em que tal questionamento não era nada corriqueiro. Ele não põe em causa - o teatro musical, aliás, não o admitiria - a relação frontal estática entre palco e plateia, mas o seu referencial é o espaço da Antiguidade, conforme testemunha o Instituto de *Hellerau*, construído em 1911 segundo suas concepções arquitetônicas. É que a estrutura à italiana é, para ele, responsável pelo desvio ilusionista em que se enfiou o espetáculo ocidental. A inadequação do ilusionismo salta aos olhos quando se trata de um universo mitológico, como o de Wagner. Seria difícil dizer qual das características do pseudo realismo. Com que se costuma disfarçar as encenações das óperas wagnerianas mereciam ser denunciadas em primeiro lugar: a sua ingenuidade ou a sua ineficiência. E o mais grave é que essa ausência de imaginação cenográfica condicionou o público a hábitos e gostos desastrosos

para a própria vida do espetáculo (ROUBINE, 1998, p.133-134).

Com a inauguração do teatro no instituto de *Hellerau*, projeto realizado por Jaques-Dalcroze, Appia pôde por em prática seus primeiros projetos cenográficos em parceria com Dalcroze, onde já se podia ver, e ou sentir, os traços das ideias proposta por ele em conjunção com as de Dalcroze: “As lições presididas por Dalcroze inspiraram em Appia uma profusão de escritos estético filosóficos sobre a relação da Rítmica com a arte dramática” (MADUREIRA, 2008, p. 94). Ele elaborava uma cenografia feita para que o ator a ocupasse de forma viva, onde pudesse se relacionar com os elementos ali dispostos de forma ativa e musicalmente. Livre de telões pintados, cortinas pesadas e elementos decorativos sem valor simbólico.

O pensamento de Appia para a reformulação do espaço cênico teve como base de elaboração primordial os ensinamentos de Dalcroze para música: a Ginástica Rítmica. Foi determinante que Appia se deparasse com a Rítmica de Dalcroze para, assim, tentar um modelo de representação cênica que reformulasse a estética da encenação Wagneriana. Foi a partir destes ensinamentos que ele criou os espaços rítmicos, que é a estrutura base de seu projeto para a criação de uma nova arquitetura cênica, para a constituição da *Obra de Arte Viva*. Afirmava, assim como Wagner, que

para uma arte dramática era preciso dos seguintes elementos: a obra literária poética ou dramática, o ator, a música, a arquitetura, a pintura e a iluminação, porém se distinguem na forma prática de aplicação do conceito. Para Appia era da combinação hierarquizada destes elementos que surgiria a nova obra de arte, *A Obra de Arte Viva*.

A obra de arte dramática para Appia deveria ser uma expressão em movimento no espaço, deveria exprimir-se por formas e mobilidade, sustentada por palavra e sons, alternando tempos e durações, isto é, por tempos/rítmicos musicais que determinariam a duração dos movimentos da cena: “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, 1921, p.31). A música seria o elemento que daria mobilidade à cena. Aliada com a palavra alteraria o ritmo e a duração da cena. Afirmava que, “quando a música atinge seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço” (APPIA, 1921, p. 63). Appia formulou a arte viva considerando a união orgânica de três elementos: ator-música-cena. Para termos melhor compreensão deste trinômio devemos entender o que era cena para Appia, pois grande parte da crítica, dos questionamentos de Appia vem do modelo aplicado a cena, questionando esta tendência à pintura, na qual a cena dramática

estava presa.

Segundo Appia, cena era um espaço a ser ocupado por um ator, portador de um texto, num cenário que o possibilitasse ocupá-lo de todas as formas e ângulos. O espaço cenográfico deveria ser um local que dialogasse com a tridimensionalidade do ator móvel, dando mobilidade a cena. Esta mobilidade seria estabelecida pela presença no espaço do tempo da musicalidade e a duração da palavra declamada (1921).

Assim, eram os espaços rítmicos, compostos por elementos com volumes horizontais e verticais, com escadas e planos inclinados, mapeados por zonas de iluminação e sombra, que deveriam dialogar com a vivacidade rítmica do ator. Deveria também proporcionar ao espectador uma sensação plástica de movimento visual e sugestões simbólicas. Desta forma, este espaço privilegiava “a cena flexível onde o drama pudesse desenvolver-se com todos os elementos integrantes do espetáculo seguindo o pensamento criador único transcendendo a própria representação” (URSSI, 2006, p.46). “O teatro deixou de ser apenas um texto a ser lido; por sua natureza tornou-se um espetáculo envolvente onde o encenador assumiu o papel polarizador de todas as ações e elementos do espetáculo em uma visão artística única” (CARLSON *apud* URSSI, 2006, p.46).

Adolphe Appia afirmava que o espaço cênico para se tornar rítmico deveria em primeiro lugar ter duas linhas; a horizontal, onde o corpo pudesse descansar e imprimir seu peso, repousando, conferindo-lhe gravidade; e outra linha vertical. Planos inclinados que lhe sugerisse movimento criando uma relação que correspondesse este estar do corpo com a oposição aos planos. Esta relação seria dada por esta junção de linhas horizontais e verticais, pois seria esta oposição que animaria o corpo no espaço, como os movimentos dos bailarinos que se soltam e se prendem no espaço. Afirmava que, “para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo [...] O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas” (APPIA, 1921, p. 33).

Deste modo, o corpo do ator neste espaço vivo se mede pelos movimentos combinados de seus membros e os objetos, se mede no sentido de sua ocupação e exploração cênica espacial. Este conjunto de movimentos, combinado no espaço, penetra-se um ao outro, e lhe confere mobilidade. Os planos dão a esta marcha obstáculos mais ou menos interrompidos. Estes obstáculos, criados por ângulos retos, e de superfícies sólidas e duras, inquietam o corpo, animando-o no espaço.

Segundo Appia, nossa vida cotidiana e o repouso do nosso corpo são combinados para

atenuar nosso contato com os materiais. Temos molas, almofadas, linhas curvas que se adaptam às nossas formas; arredondamos os ângulos, amolecemos as superfícies rígidas. Este contato amolecido nos torna estático. Assim era nas representações líricas. O corpo se perde nestes objetos, se torna totalmente corrompido por eles (1921).

Appia considerava que para a existência do espaço vivo, do espaço rítmico, o princípio da gravidade e a rigidez são fundamentais. São elas que criam as condições da matéria se apresentar na cena cenicamente e em oposição ao ator. Nesta arquitetura cênica, a expressão corporal não pode ser identificada senão pelo movimento, e daí resulta numa escolha de linhas para isto, que é interpretada no espaço por sua duração, duração que é impressa em cena pelos sons das palavras e da música, como dito anteriormente. Arquiteturalmente, estas linhas estarão sempre ao nosso alcance se realçarmos a gravidade dos materiais. É a imobilidade sólida em oposição ao corpo móvel que as criam. Esta composição, hierárquica, da arte viva estará sempre a mercê de nossa imaginação, criando as relações entre o espaço, o tempo e o corpo vivo e móvel do ator, assim como entre a música e as relações por ela interpretadas com a palavra. Todos os elementos da obra de arte, confiantes e conscientes, exprimem vivamente seus sentimentos interiores, tornando o espaço rítmico e vivo a cena (1921).

Acerca das considerações de Appia, a respeito da relação entre luz e cor, é bastante esclarecedor entendermos os questionamentos da tendência apresentada pelo teórico da iluminação ao pictorialismo:

Preocupava-se com o predomínio da cenografia pictórica até mesmo sobre o ator, fato que não pôde ser evitado quando grandes pintores da época, como Braque, Picasso, Matisse, Lautrec e Chirico foram requisitados para a pintura de cenários, impondo seus estilos. Fazia restrições ao telão pintado principalmente por tratar-se de imagem plana, bidimensional, que bem poderia ser substituído pela ilusão de espaço criado pela luz (CAMARGO, 2006, p. 51,52).

Em seu estudo, Appia afirma que a luz é no espaço uma expressão perfeita da realidade viva, assim como os sons são no tempo. A cor, no entanto, é um derivado da luz, que somente pela luz podemos ver a força simbólica da cor. Que a cor é dependente da luz em dois aspectos para a realidade cênica, que diferem enormemente. Uma que é a representação por meio da visibilidade projetada numa superfície que aparentemente se limita a realidade do objeto, a pictorialidade do objeto e da cor, e deste modo é uma realidade do objeto e ligada ao objeto, sem conexão externa que a torne viva fora desta representação pictórica, como é nos telões dos pintores. Ela só pode agir por reflexos e absorções provocadas pela luz. Assim a cor esta presa ao objeto e se se move o faz por causa do objeto e não por ela. E a outra, que é

a luz viva, passeia pelo espaço cênico restituindo-o móvel, permeia por toda a cena conferindo-lhe luminosidade ambiente, deste modo a cor participa da existência da luz. É um elemento vivo que está em contato direto com a cena. Esta luz viva participa do ambiente criando sombras, volumes, tornando-se parte integrante do espaço cênico, interagindo com os elementos presentes, gerando movimento da cena, conectando-se intimamente com o espaço, os objetos e o corpo do ator presente na cena. Sua vida, no entanto, não é fictícia, como nas pinturas, mas é realidade dependente (1921).

Ressaltava que à cor não se prestava a arte viva se se portasse como uma realidade pictórica, presa a uma dimensão plana. A arte dramática deveria se sacrificar em relação à pintura, pois a pintura tem por princípio a imobilidade, a cor não poderia fixar-se a este princípio. A cor deve tomar lugar de ação no espaço, deveria ser distribuída de forma efetiva, dando vida presente ao espaço. Renunciar a esta perfeição pictórica era necessário para a constituição da arte viva. “Porque não é só ao encanto da pintura que é preciso renunciar, mas, sobretudo a um número incalculável de objetos que só ela pode apresentar-nos. O empobrecimento é, assim, extraordinário e supõe uma compensação proporcional ao nosso sacrifício” (APPIA, 1921, p.111).

A pintura nas artes cênicas, como queria Appia, seriam as formas, a luz, a arquitetura, a sombra. Numa forma de expressão parenta do texto poético. Qualificada para assumir seu papel visível na orientação espacial simbólica. Seu papel será necessariamente presente na hierarquia dos elementos cênicos. A luz e a cor viva participarão da indicação cênica, em muitos casos, marcando sua expressão pela forma, pelo movimento de uma Sombra, ou a indicação de claridade e cor ambiente. Estas indicações são indispensáveis à justa realização da encenação, ao manejo dos fatores da representação. São a idealidade do lugar do símbolo visível, e o corpo vivo é arrastado por este símbolo. Os pormenores do espaço cênico, como as demarcações de luz e de cor ambiente, parcialmente obstruída, projetam sombras que fazem do espaço movimento vivo de sugestões simbólicas, nada têm de precisos, mas contribuem para a elaboração da vida em cena. Sempre com a condição de o corpo e as formas se agregar em partes ordenadas na arte cênica. O dramaturgo/encenador, assim, seria o pintor de uma paleta viva, livre do princípio da imobilidade da pintura.

Podemos perceber na obra de arte viva, modelo proposto por Adolphe Appia que para a reformulação da espacialidade cênica, tem na iluminação elemento bastante precioso. Sua pesquisa teórica tem no encadeamento harmonioso do trinômio ator-música-cena “uma compreensão

inovadora do conceito de “verdade” na cena, ao vislumbrar novas funções para a luz, exigindo uma diferente relação entre o corpo do ator e o dispositivo cenográfico” (TUDELA, 2013, p.567). Suas pesquisas relacionavam a luz para a cena, ressaltando a expressão da forma do corpo do ator para a mesma, tendo a música, de forma singular, como orientador do ator e da cena: “Expandir a compreensão do papel da luz na práxis cênica depois de Appia, por conseguinte, requer mais do que inferências meramente intuitivas, no que se refere às relações entre a música, as artes visuais e a luz” (TUDELA, 2013, p. 568).

Concluimos assim, que Adolphe Appia vislumbrava uma arte dramática viva, que tivesse nos elementos visuais, uniformemente orgânicos, parte constituinte de uma obra repleta de vivências cênicas que transformasse a arte dramática numa obra de arte de colaboração, hierárquica e plena de seus elementos. Uma vivência era a da musicalidade, que pela temporalidade rítmica e pela relação íntima com a palavra e em alto grau de atividade cênica se tornasse forma no espaço. Outra vivência era a atividade ator, portador do texto dramático, que por sua vivacidade tornasse o espaço cênico um exercício vivo e de exploração espacial, transformando a cena em um ambiente tridimensional, ativo e musical. E por fim, a vivência cênica, dada por uma arquitetura equilibrada e grave, com suas plataformas, escadas, planos e

linhas diversas, pintada por uma luz que invade o ambiente cênico, se relacionando com o corpo do ator, criando formas, sombras, claridades e dando cor ao ambiente aos objetos e ao espaço, transformando a cena em um lugar cheio de sugestões simbólicas prontas à investigação dos espectadores. Appia propunha a criação de um espaço livre da bi dimensionalidade e da imobilidade da pintura, uma estrutura plástica e escultural a serviço do ator. Foi um teórico aguerrido no exercício de livrar a arte dramática das ideias, por ele consideradas, ultrapassadas do século XIX. Muitos dos seus projetos não foram experimentados, postos em prática, isto é certo; porém, suas colaborações para os tempos seguintes foram importantes. Suas ideias foram pioneiras e por muitos consideradas extremamente relevantes para uma evolução efetiva do espaço cênico, de como este espaço iria ser remodelado a partir de então: “Appia abordava a excelência da expressão visual, na práxis cênica, com especial atenção para as relações entre a cenografia e a luz. Isso gerou um primeiro princípio plástico-crítico” (TUDELA, 2013, p.570).

Segundo Eduardo Tudela, a compreensão na totalidade da obra de Appia talvez sugira que o leitor esteja aberto, flexível, para se deixar levar pelas possibilidades e sugestões e para pensar e adentrar no íntimo visual da cena Appiana. Assim, haverá maiores chances de ter afinidades

com as formulações teóricas de Appia, evitando o encerramento de seus textos a estrutura rígida, em molduras de preconceito formal e se incorporar em uma leitura aberta dos processos de experimentações visuais, determinada por um grau de educação e de entendimento apreendidos pela experimentação (2013).

Por fim, para uma pesquisa histórica acerca das estéticas teatrais ao longo dos tempos, é de suma importância para uma boa documentação, que tenhamos uma reputação positiva deste historiador. É preciso não negligenciar Adolphe Appia, excluindo as contribuições históricas que ele teve para a prática teatral, dada relevância por elas alcançada. Mas ao contrário, “deixou espaço para a observação de sua obra como uma teoria abrangente” (TUDELA, 2013, p. 571). Appia foi um teórico pioneiro ao tratar a cena sob uma ótica determinadamente plástico/visual. Elaborou todo um arcabouço teórico para solucionar problemas estéticos da cena teatral e nos deixou textos teóricos de considerável importância estética e histórica.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Máira Lemes. *O Ritmo na Ação do Ator: um Fenômeno do Espaço*. 166f. Dissertação

(Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.pp.04-59.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Tr. Redondo Junior. Lisboa: Arcádia s/d (c1959) 190 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhauser em Paris*. Tradução Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 184 p.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função Estética de Luz*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.2012. pp.17-42.

CAVALCANTE, Anna Hartmann. *Fragmentsos dissonantes: o nascimento de Richard Wagner em Bayreuth*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 1, p.13-34, Jan./jun. 2010. ISSN 2179-344.

CAVALCANTE, Anna Hartmann. *Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura*. Psicanálise & Barroco em revista. v.9, n.2, p.101-116, dez.2011.

DUDEQUE, Norton. *O drama Wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas*. Revista Científica. /FAP. Curitiba. v.4, n.1 p.1-16, jan./jun. 2009.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos gregos*. Revista Kriterion, dez 2005, vol.46, no. 112, p.283-292. ISSN 0100-512X.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo:Annablume, 2006. pp.43-143.

MADUREIRA, José Rafael. *Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da Rítmica – uma exposição em 9 quadros inacabados*. 209 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP 2008. pp. 41-110.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática Editora, 1989. pp.19-39

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gobiram. *Método Dalcroze: uma educação para o corpo*. 23 f. Monografia (Pós-Graduação em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, 2003.

MOTA, Marcus. *Fontes para os estudos teatrais I: Contribuições de A. Appia e E. Piscator*. Revista Urdimento. Nº18 p.43-57. Março 2012.

PEREIRA, Miguel Serpa. *Cinema e Ópera: um encontro estético com Wagner*. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo, SP, 1995. pp. 51-64

PEREIRA, Silmara Cintra. *Gesamtkunstwerk, Um Encontro com Vênus*. Dissertação (Mestrado em Música, Cultura e Sociedade) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO. 2008. pp. 49-88.

PEREIRA, Silmara Cintra; NORONHA, Márcio Pizarro. *Concepções de arte na obra-pensamento de Richard Wagner*. Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(77\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(77).pdf).

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2000. pp. 158-169.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1998. pp. 105-125.

SILVA, A. Carlos. *Vozes, Músicas, Ação: Dalcroze em Cena. Conexões entre Rítmica e Encenação*. 138 f. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas e Prática Teatral) - Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008. pp. 49-101.

TUDELA, Eduardo Augusto da Silva. *Práxis Cênica Como Articulação de Visualidades: A Luz na Gênese do Espetáculo*. 609 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2013. pp. 554-604.

URSSI, Nelson José. *A Linguagem Cenográfica*. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006. pp. 35-47.

RAMOS, Talitha. *Desenhos que Revolucionaram a Cena Teatral*. Revista Eletrônica de Arquitetura e Urbanismo, São Judas Tadeu, n 10, p.153-167, jul. /dez. 2013. ISSN 1984-5766.

---

\* JOSÉ DE OLIVEIRA JÚNIOR é Bacharel em Direção de Arte pela Universidade Federal de Goiás, com Especialização em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Brasileira de Educação e Cultura - FABEC (GO). Iluminador e Cenotécnico com registro profissional / DRT nº 1095/96. Possui experiência profissional em trabalhos de pré e pós produção de eventos artístico e corporativo, elaboração e execução de projetos de iluminação. Atualmente é coordenador técnico operacional do Teatro Rio Vermelho, em Goiânia/GO.