

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**ILUMINAÇÃO E ESPACIALIDADE EM ADOLPHE APPIA.**

**JOSE DE OLIVEIRA JUNIOR**

GOIÂNIA

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**ILUMINAÇÃO E ESPACIALIDADE EM ADOLPHE APPIA.**

**JOSE DE OLIVEIRA JUNIOR**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado  
como pré-requisito para obtenção do título de  
bacharel em Direção de Arte pela Escola de Música e  
Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

Orientador: Prof. Mestre Kleber Damaso.

GOIÂNIA

2016

**JOSE DE OLIVEIRA JUNIOR**

**ILUMINAÇÃO E ESPACIALIDADE EM ADOLPHE APPIA.**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado como pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Direção de Arte pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Goiânia, 29 de fevereiro de 2016

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Mestre Kleber Damaso Bueno.

---

Prof. Mestre Peterson Soares Pessoa.

---

Prof. Doutor Wolney Alfredo Unes.

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, postumamente, ao meu amigo Shell Junior (Carlos Dias de Medeiros Junior), a quem agradeço cordialmente por ter compartilhado comigo uma pátria de conhecimento e beleza.

## **AGRADECIMENTOS**

A Realização deste trabalho só foi possível graças a ajuda de amigos queridos que acreditaram e me apoiaram a todo momento.

Era no seu próprio corpo que devia reconhecê-los; e o dom recíproco só era possível, para ele, numa ficção dramática, numa aplicação especial da arte viva...

Adolphe Appia.

## RESUMO

O presente trabalho intitulado: Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia, se propõe a 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 a vida e 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 Jaques-Dalcroze, 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, spatiality, Rhythmic Gymnastics, Total Art Work.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
WAGNER O INICIO E A INSPIRAÇÃO .....	12
O TEATRO BAYREUTH.....	16
JAQUES-DALCROZE .....	22
O MÉTODO .....	26
DALCROZE E APPIA.....	28
ADOLPHE APPIA.....	32
OS ELEMENTOS DA ARTE VIVA.....	34
PROJETOS CENOGRÁFICOS.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ARTE VIVA .....	48
REFERÊNCIAS.....	50

## INTRODUÇÃO

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, alteradas 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, entendimento e aprofundamento em sua obra e pensamentos.

Durante meu estudo na universidade, no curso de Direção de Arte, me deparei com Adolphe Appia. O estudo de Appia trata sobre o espaço cênico de forma original e pioneira, e posiciona a iluminação e a cenografia como duas bases fundamentais para seu projeto de reformulação do espaço cenográfico teatral. É importante dizer, neste ponto, que estes são temas discutidos cada vez mais; vide a produção acadêmica atual.

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 espaço cenográfico do palco teatral. Devo dizer que estes elementos, a saber Iluminação e espacialidade, que Appia escolheu para dar vida a estrutura cênica me despertou atenção e desejo de estudá-lo a fim de conhecer melhor o trabalho realizado por ele. Ademais, houve também a necessidade de ampliar a pesquisa no tema proposto diante da experiência profissional vivida por mim ao longo de vinte anos em iluminação cênica e cenotecnia.

Durante esse tempo tenho exercido essas duas atividades, elaborando planos de iluminação e executando projetos cenográficos para produção de artes cênicas e musicais. Dessa forma, a presente pesquisa encontra motivação em sua relevância científica, mas também pessoal, diante da minha vivência prática e afinidade com o assunto, onde a espacialidade e iluminação em Adolphe Appia em muito se justifica.

No entanto, os últimos anos tenho me dedicado mais à área da iluminação cênica, estudando seus conceitos teóricos e históricos, assunto que tem me chamado bastante atenção. Trabalhando como Iluminador em Goiás tive uma formação mais prática do que teórica, ou seja, aprendendo diretamente com alguém que praticava a atividade, assimilando a profissão através da prática e da observação, com erros e acertos. Em oposição ao início de minha atividade profissional, e em contato com o exercício do estudo teórico orientado dentro da universidade, fase na qual me vejo hoje, no curso de Direção de Arte (ainda novo na universidade), fui despertado para o estudo desse tema, dada sua relevância, aqui já apresentada, na esfera científica e pessoal.

Para o fim de apresentar as ideias centrais de Appia no que se refere à iluminação e espacialidade, e vislumbrar sua importância, partiu-se de algumas questões: o marco de origem de seus estudos sobre o assunto e relações verificáveis possíveis; a ginástica rítmica e o impacto trazido para suas ideias; e a organização desses fatos no tempo, com seus sujeitos determinantes, que se imaginava serem Wagner e Dalcroze. Obtendo-se as respostas cabíveis, pretendeu-se, então, apresentar a importância e inovação da proposta de Appia, principalmente com relação à iluminação e a espacialidade.

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. Appia durante toda a sua pesquisa fez uma contundente crítica a este pictorialismo cênico.

Trouxe para a cena uma outra forma de utilização da iluminação cênica e propôs um outro modelo desta se relacionar com a cenografia, formatando o palco com outra arquitetura cênica em contraponto com a vigente; 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 imprime outro modelo para a espacialidade da cena teatral, completamente livre da pintura de telões e ornamentos decorativos.

Os espaços rítmicos de Appia foram a ruptura com a espacialidade cênica

vigente. O cenário e a iluminação tinham que se apresentar à 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.

O presente trabalho segue o método dedutivo e baseou-se em uma pesquisa com abordagem histórica e essencialmente bibliográfica. Parte-se da concepção de que a cena teatral atual é resultado de mudanças e práticas verificadas ao longo do tempo, onde Appia tem sua importância.

Justifica-se tal opção em razão da enorme influência que a *Obra de Arte Viva* teve sobre a sua geração e as futuras, bem como em razão das mudanças que provocou no ambiente teatral no decorrer das décadas seguintes. Orientados pelas questões tomadas como norteadoras, organizamos o trabalho ordenando no tempo os fatos que tiveram ligação direta para a elaboração teórica de Adolphe Appia. Assim, partimos de Richard Wagner, com quem Appia teve influência diretamente inspiradora. O drama wagneriano e suas contribuições para o teatro foram a base da elaboração teórica de Appia. Em seguida, situamos Jaques-Dalcroze que teve, também, grande influência em nossa pesquisa dado a parceria de longos anos estabelecida entre os dois teóricos. O trabalho de Dalcroze para o ensino da música e a criação da Ginástica Rítmica foram preponderantes para Appia formatar o que ele denominou de Espaços Rítmicos.

Por fim, Appia é colocado em cena para que possamos abordar seus estudos sobre iluminação e espacialidade para a cena teatral. Fizemos uma investigação a partir do livro *A Obra de Arte Viva* de Appia, perquirindo os conceitos básicos, os elementos formadores da reestruturação da cena teatral: a arte viva, pretendida por ele. Essa obra foi a fonte base para toda a exposição abordada neste trabalho. É a partir do referido livro que levantamos os elementos da reformulação do espaço cenográfico proposto pelo autor, sobre a iluminação e espacialidade, que são apontadas aqui.

As obras de Appia sobre a *Arte Viva* são ao todo três, e não estão todas traduzidas e editadas para o português. No entanto, o livro aqui tomado como referência fornece informações suficientes para exposição da pesquisa de forma clara e consciente sobre o projeto de Appia para a reforma do espaço cênico. Nesse momento, a abordagem foi mais focada na obra especificamente, visitando-a em seu

interior na tentativa de saber como Appia queria o espaço e quais eram suas propostas para a cena a partir da iluminação e a cenografia, para a reformulação do espaço cênico. Ainda, como necessário para pesquisa, identificados Wagner e Dalcroze, respectivamente, como o ponto de partida para seus estudos e propostas e o ponto de implementação de mudanças. Para isso, recorreremos a uma vasta bibliografia.

A pesquisa foi levantada a partir de livros sobre teoria e história teatral, assim como textos acadêmicos: monografias, dissertações e teses, além de artigos publicados em revistas científicas. Cabe ressaltar a relevância dos estudos acadêmicos que explanam sobre a interface, relação e contribuição verificada entre Appia e os outros dois estudiosos. Foi imprescindível recorrer a trabalhos acadêmicos, principalmente com relação a Jaques-Dalcroze, diante da inexistência de literatura traduzida para o português, embora muito se produza sobre o Dalcroze em sede de pós-graduação.

## **RICHARD WAGNER - O INÍCIO E A INSPIRAÇÃO**

A ideia de arte proposta por Richard Wagner (1813-1883), a *Obra de Arte Total*, é o elemento fundamental a partir da qual Adolphe Appia desenvolve seu trabalho. Wagner contribuiu brilhantemente para as artes da cena de sua época, deixando traços importantes na história da evolução da técnica e estética teatral, como aponta Cavalcanti:

Wagner concentrou seus esforços na construção do teatro de Bayreuth, criando um mundo operístico alternativo, que permitiria, pela primeira vez, a encenação plena de suas obras [...] Bayreuth era um verdadeiro teatro experimental: a arquitetura do edifício, a plateia em plano inclinado, a dissimulação da orquestra, que dava a impressão que a música nascia do silêncio, contribuía para criar uma atmosfera de recolhimento próxima a um ritual sagrado (CAVALCANTE. 2011, p 105).

Wagner 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.

Para entender esta crítica de Wagner devemos lembrar que a ópera, em parte do século XIX, era a principal diversão das pessoas da sociedade. Ela funcionava como uma espécie de divertimento e local para a ocorrência de encontros sociais e negociais. Para a sociedade da época, ter um mínimo de conhecimento operístico e frequentar tais eventos era requisito importante para uma boa apresentação pessoal.

Wagner era um visionário e tinha um projeto para recuperar essa arte banal, que seria parcialmente concretizado com a construção do teatro idealizado por ele e nominado de teatro *Bayreuth*. Ele 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. Para ele, essa revitalização implicaria a busca/encontro do sentido e função da arte na sociedade, ajudando também a clarear os objetivos da atividade cultural humana. Com isso, ele esperava mudar este estado de esterilidade de arte monumental, que se mantinha presa a um ciclo repetitivo e imitativo das realizações artísticas do passado.

O projeto artístico de Bayreuth testemunha a profunda insatisfação com as instituições modernas, a partir da qual nasce a luta “ contra o poder, a lei e toda a ordem estabelecida [...] Os participantes do festival não são, desse modo, meros espectadores da nova arte, mas através dela vivem a experiência de ruptura em relação à época moderna. Bayreuth é descrito como um teatro fundamentalmente distinto do teatro moderno, capaz de despertar o que Nietzsche chama de “sensação autêntica” (NIETZSCHE apud CAVALCANTI, 2011, p 110).

Wagner buscou reformular a arte de seu tempo a partir da arte grega, porém, com um pensamento nacionalista. “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).

Ainda, podemos acrescentar que:

O nacionalismo de Wagner enquadra-se no padrão encontrado entre compositores russos e tchecos, pelo qual a ideia servia como um meio de ajudar uma cultura musical nacional a competir em melhores termos

com poderosos idiomas cosmopolitas. O nacionalismo wagneriano estava estritamente ligado também da crítica do compositor a cultura musical (MILLINGTON apud PEREIRA 2008, p 68).

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, que ele considerava, de certa forma, ultrapassada.

A Obra de Arte Total é um ideal wagneriano de união das artes. Ele teoricamente afirmava que sua ópera era a grande junção de 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 uma outra que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama (2008).

PEREIRA, cita que Bruno Kiefer<sup>1</sup> afirmara que, ao contrário da ópera convencional, o modelo proposto por Wagner dava tanto importância a arte dramática quanto à música. Na divisão de recitativo, ária e dueto, elementos da ópera-bel-canto, o cantor tem uma primazia absoluta e o desempenho da orquestra se caracteriza na função de sustentáculo para dar ritmo e criar clima para a ópera tradicional, caracterizando, assim, que as óperas wagnerianas não são óperas, mas sim dramas musicais (2008).

Outra inovação no drama wagneriano foi o *Leitmotiv*, ou motivo condutor, criava uma teia melódica que dava ordem e desenvolvimentos para os diálogos das óperas de Wagner. Este recurso utilizado pelo músico foi uma tentativa de dar união e clareza no desenrolar das ações da ópera, criando elos de relação e continuidade.

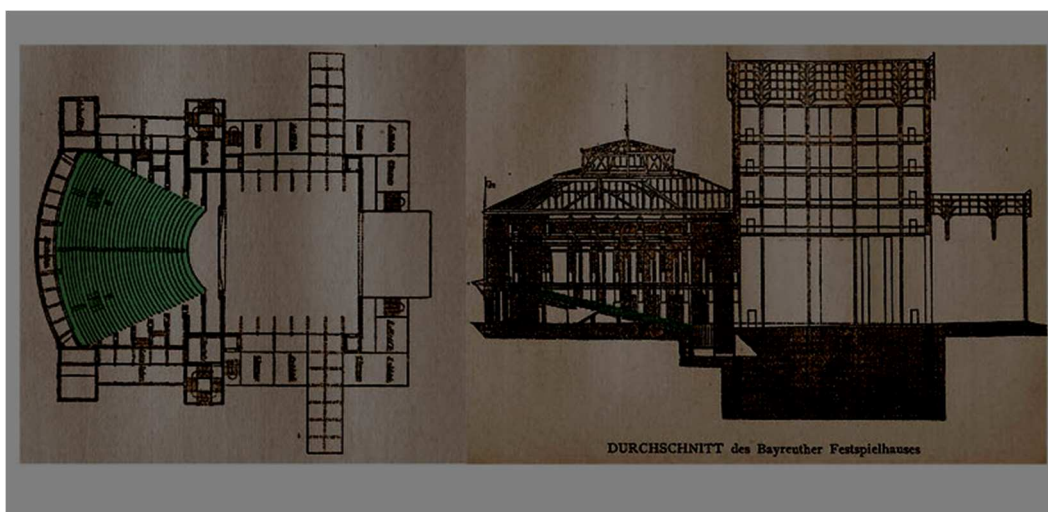
---

<sup>1</sup> Bruno Kiefer (1923-1989) foi professor, compositor, musicólogo e crítico musical. Nascido em Baden-Baden na Alemanha, imigrou para o Brasil – Rio Grande do Sul quando criança fugindo da segunda grande guerra. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno\\_Kiefer](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Kiefer), acesso 11/02/2016

Um *leitmotiv* é um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama. A associação é criada mediante a exposição do *leitmotiv* momento da primeira aparição ou referência ao objetivo ou tema em apreço e mediante a sua repetição a cada ulterior aparição ou referência (GROUT; PALISCA apud PEREIRA, 2008, p 72).

Wagner foi um compositor/autor, ou seja, ele produzia seus próprios libretos. Participava ativamente de todo o processo de produção de suas obras. Foi um compositor/autor total, parafraseando sua concepção de obra de arte. Ele rompe com a ópera lírica e poética e passa a trabalhar com o modelo romântico de composição. Inspirado pelo grande interesse que tinha de escrever sobre as lendas e mitos medievais germânicos, cria, arduamente, seus dramas. Cavalcanti explica este interesse da seguinte forma:

Wagner entra em contato com a filosofia de Schopenhauer passando a compreender de forma mais profunda o universo do mito e sua própria criação artística, especialmente a relação entre o drama e a música, o que o leva à reformulação de sua concepção da obra de arte total. Inspirado na filosofia de Schopenhauer, ele coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte, considerando-a o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria poesia, dado que a música é um modo imediato de expressão (WAGNER apud CAVALCANTE, 2001, p 104).



**Figura 01:** Projeto do Teatro Bayreuth - fonte: <http://tresiyo.com/blog/2012/04/18/evolucion-historica-del-teatro/bayreuth/> acesso 15/10/2015 as 17:12h

## O TEATRO BAYREUTH

A maior realização arquitetural e cênica de Wagner, dentro da sua concepção de Arte Total, foi a realização do seu *Festspielhaus de Bayreuth*<sup>2</sup> e a construção do seu Teatro *Bayreuth*, inaugurado no ano de 1876. Foi resultado de anos de tentativas frustradas por falta de recursos, só se concretizando com o mecenato do *Rei Ludwig II da Baviera*. As propostas arquiteturais 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 do 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; abandona os camarotes laterais e frontais e estabelece divisão total entre plateia e palco, como sinaliza Norton Dudeque:

Para Wagner era importante assegurar a separação total entre o mundo do ideal cênico do mundo real representado pelo espectador, era necessário que não houvesse qualquer obstáculo entre o espectador e o drama, que o universo dramático aparecesse claramente e que o público pudesse concentrar toda sua atenção somente no espetáculo. Para alcançar este objetivo Wagner renuncia ao espaço cênico italiano e favorece a construção de um grande anfiteatro, originalmente com 1460 lugares e um palco com 32 metros de largura e 23 metros de profundidade, para onde a atenção visual do espectador é voltada diretamente sem sofrer com perturbações vindas das laterais do teatro, sendo que as galerias e camarotes são rejeitados. Ainda a iluminação foi retirada da plateia, deixando-a no escuro, fazendo com que o espectador perca, pelo menos parcialmente, o contato com a realidade cotidiana e tenha sua atenção concentrada no palco (NEW GROVE, apud DUDEQUE, 2009, p5-6).

O projeto deste teatro tinha sido idealizado sem os rebuscamentos decorativos normalmente usados nos teatros europeus. Principalmente nos teatros de ópera esses elementos ornamentais perturbadores 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

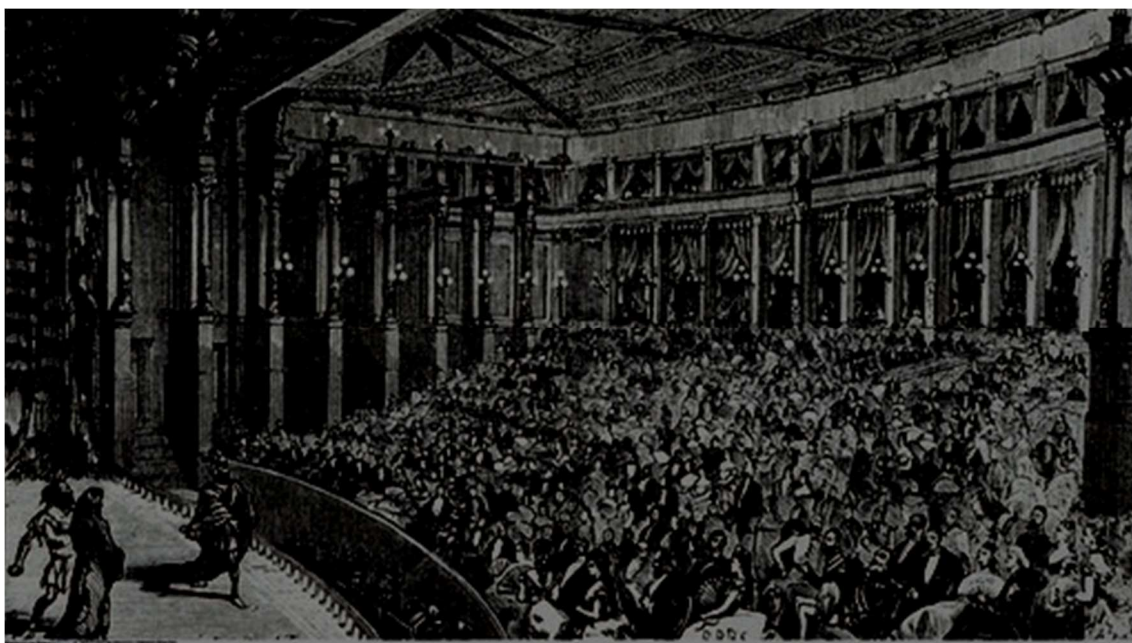
---

<sup>2</sup> A Bayreuth Festspielhaus (Teatro do Festival de Bayreuth) ou Richard-Wagner-Festspielhaus é uma casa de ópera situada no norte de Bayreuth, Alemanha, usada principalmente para apresentações de óperas do compositor alemão Richard Wagner. É a sede do Festival de Bayreuth e a meca dos wagnerianos. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth\\_Festspielhaus](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus). Acesso em 20/01/2016

usuais para a época, que viraram marcas do teatro wagneriano. Uma delas foi o Abismo Místico como podemos ver 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 prosccênio. 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 uma 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).

O referido Abismo Místico podemos perceber na ilustração abaixo, logo após ao final do palco tem-se um fosso onde os músicos estão reservados e invisíveis ao público.



**Figura 02** - Teatro Bayreuth. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayreuth-Rheingold-1876.jpg> (acesso 15/10/2015 as 17:24h)

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, pois, como foi dito, as

apresentações eram acontecimentos sociais e negociais. 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 a iluminação cênica, como a introdução do sentido de *Leitmotiv* utilizado na composição musical de Wagner, aplicado também na iluminação, como podemos verificar:

Não se contentando com uma iluminação que reproduzisse os fenômenos naturais, ele introduz um certo estilo de iluminação simbólica onde uma determinada atmosfera do drama é simbolizada por uma iluminação específica. Além disso, Wagner se utiliza da ideia do *leitmotiv* musical, onde uma determinada ideia musical acompanha um personagem durante a ópera inteira. Assim, transpondo esta ideia para a iluminação, determinados personagens são identificados com um certo tipo de iluminação (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. Um exemplo claro, já apresentado, é a criação do *Leitmotiv*, assim como efeitos ilusionistas e dramáticos propostos no drama operístico.

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.

Como expõe Mota, as críticas tecidas por Appia a respeito da limitação da evolução cenográfica verificada na obra de Wagner tem-se que:

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. O alargamento das

dimensões imaginativas proporcionados pela dramaturgia musical de Wagner reivindica uma correlata extensão representacional. Foi o que Appia viu. A emergência do encenador está diretamente relacionada com a mudança de nossas concepções de obra de arte, sempre associadas com a literatura, com a escrita. O efetivo modo de ser da encenação ilumina o além-texto, a presença irrefutável de um contexto de produção de sentido. A faticidade do que não é só linguagem e estados mentais torna-se determinante. A dramaturgia defronta-se com esse intervalo entre obra e realização. A materialidade e suas irremediáveis contingências saltam aos olhos não só como dificuldades e apêndices à ideia artística (MOTA, 2012, p 46).

Desse modo, Appia, motivado por esta descontinuidade identificada entre texto e espaço cenográfico no drama wagneriano, tenta reorganizar as especificidades estética e de representação cênica, questionando as relações entre o drama musical de Wagner, vivo e vibrante, e sua conexão com o espaço cênico bidimensional e estanque, como apresenta Mota:

Com a crise do espaço de representação baseado no chamado palco italiano, que preconizaria uma relação frontal, unidirecional, estática e apassivadora entre palco e plateia em um lugar fechado, todo o processo de se conceber e fazer espetáculos entra em crise [...] O espaço de representação necessita ser reestruturado, levando em conta a constituição do espetáculo e sua realização. A pluralidade de formas de representação é correlativa à diversidade de espaços de exibição (MOTA, 2012, P 47).

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.

A Ilustração a seguir nos dá uma noção sobre o questionamento de Appia acerca da cenografia utilizada por Wagner em sua obra. A imagem é a cenografia de Parsifal – 1882, com um telão pintado ao fundo. Segundo Appia, este cenário não consegue dar vida à representação do drama Wagneriano.



**Figura 3:** Cenografia de Paul von Joukovski, pintura de telão de fundo. Aquarela executada pelos irmãos Brückner. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548> - acesso em 12/01/2016

Acerca do modelo cenográfico utilizado por Wagner; Appia aponta que:

O corpo não é apenas móvel: é plástico também. Essa plasticidade coloca-o em relação direta com a arquitetura e aproxima-o da forma escultural, sem poder, no entanto, identificar-se com ela, porque é móvel. Por outro lado, o modo de existência da pintura não pode convir-lhe. A um objeto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efetivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as. Que restará então, da pintura, uma vez que, apesar de tudo, parece que ela pretende a sua parte na arte integral? A cor, provavelmente. Mas a cor não é apanágio exclusivo da pintura; poderia mesmo afirmar-se que, na pintura, a própria cor é fictícia, na medida em que lhe compete imobilizar um instante de luz, sem poder seguir o seu raio nem a sua sombra no seu curso (APPIA, 1921, p 33).

Os questionamentos que Appia fez sobre a obra de Wagner são da ordem da relação que ela estabelece com a cenografia e o espaço da representação cênica. Esses questionamentos são os tópicos que Appia irá contrapor duramente em todos os seus estudos teóricos sobre o drama wagneriano.

Podemos afirmar que para Adolphe Appia somente quando suas ideias fossem postas em prática a grandiosidade de fato da encenação do Drama Wagneriano se confirmaria. No entanto, essas ideias só iriam tomar corpo real alguns anos após sua morte pelas mãos do neto de Wagner, Wieland Wagner<sup>3</sup>, admirador declarado das ideias de Appia.

Esperou-se por meio século para que estas novas ideias fossem implantadas por Vilar, na França, e Wieland Wagner, quando livrou o palco do teatro de *Bayreuth* dos velhos cenários e incorporasse os novos conceitos de luz e espaço que os reformadores simbolistas do palco haviam planejados [...] A contribuição de Wieland, a partir da obra de Appia, foi fazer da encenação lírica uma totalidade significativa, um sistema coerente. Articulava a representação do cantor, da arquitetura cênica, a própria essência dos elementos constituintes, dos gestos, dos figurinos, da iluminação. O conjunto cênico tirava sua força de uma interpretação holística da obra (URSSI, 2006, p44).

Cosima Wagner (1837-1930)<sup>4</sup>, após a morte de Wagner em 1883, passou a dirigir o teatro Bayreuth até 1930. Durante o período que dirigiu o Teatro manteve a ópera de Wagner intocada nas questões de práticas estéticas renovadoras. As representações das óperas eram uma espécie de rito religioso, as encenações eram produzidas nos mesmos moldes e padrões estéticos que foram deixados por Wagner. Essa arte estática produzida por Cosina era, com certeza, radicalmente contra as práticas e as teorias de Wagner em vida.

Esta postura de Cosima Wagner criou um impedimento a mais para que as teorias de Appia, sobre a encenação do drama wagneriano, não se realizassem em vida, privando-o de ver seus estudos serem colocados em prática. Somente depois da morte de Cosima em 1930, e quando assumiu a administração do teatro *Bayreuth*,

---

<sup>3</sup> Wieland Wagner (51917 - 1966) foi um diretor de ópera alemão. Dirigiu o Teatro Bayreuth após a morte de Cosina Wagner, juntamente com seu irmão Wolfgang Wagner. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Wieland\\_Wagner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wieland_Wagner) - acesso dia 26/01/2016.

<sup>4</sup> Cosima Francesca Gaetana Wagner – Bellagio - província de Como- Itália. 24 de dezembro de 1837 — Bayreuth - Alemanha 1 de abril de 1930, foi a segunda esposa do compositor alemão Richard Wagner, filha do pianista húngaro Franz Liszt com a Condessa Marie d'Agoult, (Marie de Flavigny). Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosima\\_Wagner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosima_Wagner). - acesso dia 21/01/2016.

que Wieland Wagner pode colocar em prática grande parte das ideias de Appia para as encenações das obras de Richard Wagner.

## ÉMILE JAQUES-DALCROZE



**Figura 4:** Fonte: Tese de Doutorado - Émile Jaques-Dalcroze: Sobre a Experiência Poética da Rítmica - Uma Exposição em 9 Quadros Inacabados – Jose Rafael Madureira, Campinas SP 2008.

Émile Henri Jaques (Jaques-Dalcroze<sup>5</sup>) foi um músico, ator e pedagogo, nascido na Áustria no ano de 1865 e falecido em Genebra no ano de 1950. Mudou-se para Genebra na Suíça quando tinha apenas 6 anos, pois seus pais eram de origem suíça. Em Genebra “Dalcroze frequentou o colégio, o ginásio e logo ingressou no curso de Letras da Universidade de Genebra. Ao mesmo tempo em que estudava

---

<sup>5</sup> Raymond Valcroze, um colega francês dos tempos de colégio, de quem emprestou o sobrenome, alterando a primeira consoante. A criação de um nome artístico foi necessária por exigência de uma editora francesa interessada em publicar as suas canções pois já havia em Paris outro Jaques compositor. A partir desse momento, Émile Henri Jaques passou a se chamar Émile Jaques-Dalcroze. (MADUREIRA, 2008, p 48)

literatura, entrou no Conservatório de Música de Genebra, onde estudou piano” (ANDRADE, 2005, p21).

Dalcroze teve duas grandes vocações que foram a arte dramática e a música. Sua mãe era professora de música e desde muito cedo, dentro do seio familiar, Dalcroze teve contato diariamente com a música. Sob a orientação de sua mãe revelou um talento especial para o piano. No ano de 1883 fez a opção de estudar direção e arte dramática, e no ano seguinte, 1884, iniciou seus estudos. No mesmo ano, vai para Paris onde estuda técnicas de atuação com os integrantes da Comédia Francesa. “Notamos que de uma forma ou de outra, estas duas tendências artísticas permaneceram durante todo o percurso do seu trabalho como exemplo na parceria perfeita feita com Adolphe Appia” (ANDRADE, 2005, p21).

No trabalho de Dalcroze uma questão conflituosa se apresentará ao longo dos anos de sua pesquisa, que é a relação entre a música e as artes cênicas. “E este paralelismo entre ritmos musicais e os ritmos corporais estará sendo posto em cheque a todo momento, por vezes encontrando os pontos de convergência, por outras apontando as especificidades de cada um” (ANDRADE, 2005, p22).

Após sua formação em arte dramática Dalcroze retorna para Genebra e volta a dedicar-se novamente aos estudos sobre música. Inicia em 1887 estudos sobre composição, órgão e piano. Ao fim dos anos de aprendizagem, e em pleno domínio de seus estudos em piano, atuação, direção, canto, composição e poesia, Dalcroze retorna à Suíça após uma breve passagem pela Argélia, onde a convite do compositor Ernest Adler, dirigiu a orquestra de um teatro local<sup>6</sup>. Neste período ele teve contato com a música Árabe, com seus ritmos irregulares e diversos. “Ele mais tarde escreveu que foi durante a sua breve carreira de diretor (referindo-se ao cargo na Argélia) onde descobriu que o gesto e a música devem estar integrados” (ANDRADE, 2005, p 24).

De volta à Suíça, Dalcroze “assume, após o falecimento de Hugo von Senger<sup>7</sup> o cargo de professor de harmonia do Conservatório de Genebra” (ANDRADE, 2005, p 24). Neste período em que professa harmonia no Conservatório de Genebra percebe em seus alunos uma deficiência na aprendizagem da música. A partir de

---

<sup>6</sup> Nas pesquisas textuais levantadas não encontrei o nome do teatro nem o nome da orquestra, na qual Dalcroze teria trabalhado neste período na Argélia. Vários textos consultados citam a passagem por este teatro na Argélia, mas nenhum cita o nome do referido teatro. A pesquisa feita exclusivamente em textos acadêmicos deixa sem informações alguns pontos como este.

<sup>7</sup> Franz Ludwig Hugo de Senger – 1835 a 1892 – foi um compositor, maestro e músico-pedagogo Alemão. Foi fundador da Orquestra de Genebra. ([https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_de\\_Senger](https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_de_Senger) - acesso as 15:12 do dia 18/01/2016)

então, começa a elaborar um método de ensino que mais tarde denominará de Ginástica Rítmica.

No período que decorre entre os anos de 1903 e 1910 Dalcroze cria a Ginástica Rítmica ou simplesmente Rítmica – como encontramos denominada em diversos estudos -, objetivando uma educação musical para a juventude. Porém, tratava-se de um sistema musical de ensino inovador e, em decorrência disto, o maestro sofre a resistência de uma ala conservadora do Conservatório (ANDRADE, 2005, p24).

Esta resistência ao Método de Dalcroze foi duramente aplicada pela ala mais conservadora da escola de Genebra e pela sociedade local, como podemos ver:

Os pés descalços, os braços descobertos e sobretudo a nudez das axilas provocavam interjeições de espanto e repulsa, e quase conduziram Dalcroze para o banco dos réus se não fosse um documento assinado por 35 pessoas influentes, entre artistas, médicos, professores e psicólogos, que atestava a salubridade das lições de Rítmica. Os estudos expressivos do corpo puderam seguir adiante, mas sob a supervisão das autoridades eclesiásticas, o que provocou sentimentos de cólera em sua irmã (MADUREIRA, 2008, p54).

Depois de sua saída do Conservatório, Dalcroze dedica-se a desenvolver seus estudos com um grupo de jovens estudantes voluntários. Passou então a divulgar seu método por várias cidades e Países. Estes estudantes/discípulos de Dalcroze tiveram êxito em conferências e demonstrações do Método em várias cidades da Alemanha:

Em outubro de 1909 Dalcroze faz uma demonstração, com alguns alunos treinados por ele em Eurritimia<sup>8</sup>, em Dresden. Nesta plateia havia um homem de 32 anos, rico e bem-sucedido, chamado Wolf Dohrn. Este homem, que havia estudado economia, era o secretário geral de uma organização dedicada a desenvolver e promover as artes de iluminação para as indústrias alemãs. Encantado com o trabalho de Dalcroze [...] conectando-se intimamente à filosofia da Rítmica, Dohrn faz um convite para que Jaques-Dalcroze viesse a dirigir um centro de Rítmica em Hellerau (ANDRADE, 2005, p25).

Dalcroze muda-se para Hellerau, um vilarejo pertencente a cidade de Dresden – Alemanha. Funda o Instituto de Ginástica Rítmica de Hellerau. O instituto tem grande atividade até o seu fechamento repentino em 1917 em decorrência da primeira grande guerra.

---

<sup>8</sup> Método criado por Jaques-Dalcroze Palavra contrária a arritmia, apresentada por Dalcroze para explicar seu método de ensino musical, conhecido como Ginástica Rítmica ou Rítmica. Que consiste em um sistema de ensino da música a partir da percepção corporal de sons, tempos, movimentos e expressões rítmicas

Jose Rafael Madureira, em sua dissertação *Émile Jaques-Dalcroze: Sobre a Experiência Poética da Rítmica*, discorre sobre a importância da Rítmica na dança. Alerta para a inexistência de tradução dos textos originais de Dalcroze, apesar da intensa evocação em teses acadêmicas no Brasil. Isso, certamente, é um elemento de dificuldade para a pesquisa, pois, como se lê: (2008)

A referência à sua pessoa e à sua obra limita-se ao formato enciclopédico – notas de rodapé – que em nada contribuem para o entendimento estético-filosófico de seu pensamento. Se não bastasse a insuficiência de dados concretos, as citações apresentam-se num conjunto de informações vagas e contraditórias (MADUREIRA, 2008, p3).

Dessa forma, a pesquisa sobre Dalcroze e sua Rítmica, fundamental para aprofundar o estudo do espaço cênico de Appia - objeto central deste trabalho - foi possível apenas através de textos acadêmicos, afirmando-se um exercício bastante dificultoso. Entre estes textos, a tese de Madureira se mostrou de suma importância para obter informações sobre a relação existente entre eles e o impacto do encontro 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 *Festspielhaus Hellerau*<sup>10</sup>.

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 pelo último.

Diante desta difícil tarefa, fez-se necessário expor uma breve notação histórica sobre Jaques-Dalcroze, como fizemos, a fim de melhor identificá-lo e situá-lo historicamente; e, posteriormente, se tratando especificamente da presente pesquisa, facilitar a apresentação de seu método de ensino musical, a Rítmica, possibilitando a verificação das relações estabelecidas entre seu método e os estudos elaborados por Adolphe Appia sobre os espaços rítmicos.

---

<sup>10</sup> Casa dos Festivais de Hellerau, cidade-jardim de Hellerau, situada em Dresden (Alemanha), foi construído o Centro de Formação para Música e Ritmo Jaques-Dalcroze, um instituto inteiramente destinado à pesquisa da Rítmica. (MADUREIRA, 2008, p 57).

## O MÉTODO

Segundo Ana Lúcia 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 Euritmia, 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 a faculdade de exteriorizar estas as 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).

No curso de suas investigações, 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, p71).

No entanto, neste trabalho não abordaremos sobre Solfejo e Improvisação, somente sobre a Rítmica, que é a parte que nos implica quanto ao trabalho realizado por Adolphe Appia.

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. “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, p10).

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, p72).

Dalcroze afirmava que toda compreensão do aprendizado musical poderia ser realizada através de estímulos ou de uma representação corporal, tais como: altura, intensidade, movimento, acorde, tonalidade, harmonia, estruturas musicais como frases, períodos, etc. Todos esses conceitos poderiam ser constituídos através de estímulos e intenções dados aos movimentos, tanto em sentidos horizontais como verticais, tanto isolado como em grupos, tanto introspectivos como expandidos. A junção da memória auditiva e da expressão corporal, por meio de movimentos coreográficos simples e exercícios rítmicos, pode formular os meios de desenvolver e aprender os conceitos elementares da música.

“Dalcroze propôs e elaborou a exploração de vários modos de aprendizagem: auditivo, cenestésico e visual. Introduzia a leitura de partitura tardiamente e estimulava que fosse deixada de lado” (SILVA, 2008, p40). “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, p10).

Os sentidos e as percepções incorporadas nos alunos por meio dos exercícios rítmicos corporais poderiam fazer com que o aluno desenvolvesse melhor sua aprendizagem da música. Suas aulas de Rítmica eram elaboradas em grupos, faziam movimentos corporais, caminhavam em linhas retas ou em círculos, em direções opostas ou similares, alternando tempos e espaços. “O movimento corporal é o fator essencial para o desenvolvimento rítmico do ser humano e a execução de ritmos corporais contribui para o desenvolvimento da musicalidade. Na prática, é pelo movimento corporal que se toma consciência do valor plástico do ritmo” (SILVA, 2008, p39)

Portanto, 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, mas é primordial o entendimento de que o aprendizado musical passa, na Rítmica, necessariamente, pela compreensão interiorizada da música no corpo, pelo “ouvido interno” (grifo meu), como denominou Dalcroze.

## **DALCROZE E APPIA**

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, p92).

O primeiro encontro entre os dois 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, p89). 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. Abaixo exponho um trecho da carta recebida por Dalcroze:

*Genebra, maio de 1906*

*Senhor E. Jaques-Dalcroze,*

*Depois da demonstração que dirigistes na noite de sábado, eu gostaria de ter me sentido em condições de me aproximar de vós. Apesar dessa falta, permita-me escrever estas despreten-siosas linhas.*

*A exteriorização da música (quer dizer, antes de mais nada, recuperar o seu vigor!) é, há longos anos, a ideia central de minhas investigações. Cada um possui um ponto de partida particular e faculdades especiais; as vossas faculdades permitiram a vós conquistar a perfeição da ideia e a condução plena de sua realização através da via pedagógica; e tudo isso concebido com a tenacidade indispensável e a graça... igualmente indispensável. É impossível que vós não sintais (deixemos o sucesso à parte) o alcance quase imensurável de vossa influência. Censurando minha emoção eu vos segui até o Cassino, dizendo para mim mesmo, sem cessar: Será que ele é capaz de pressentir aquilo que faz?*

*Vós compreendereis melhor este entusiasmo se eu submeter à vossa apreciação as minhas considerações: a Música, ao desenvolver sem moderação os seus recursos técnicos enquanto o objeto de sua expressão permanece estacionado, mostra-se tal como um vício solitário. Nada poderá salvá-la desta suntuosa decadência a não ser através de sua exteriorização; é preciso esparramá-la no espaço, com todas as salutares limitações que isso acarreta para ela. Por outro lado, a vitalidade do corpo tende à anarquia e, portanto, à degradação; e é a música que deverá desprendê-lo desses grilhões, impondo-lhe a disciplina que lhe é peculiar[...]*

*O reconhecimento está a caminho e logo o encontrareis;  
o meu reconhecimento, no entanto, já conquistastes inteiramente.  
Com meus mais calorosos votos,  
Adolphe Appia<sup>11</sup>.*

Dalcroze em seguida responde a carta recebida, agradecendo as palavras ditas por Appia, demonstrando grande apreço pela atitude cordial daquele que seria seu grande parceiro intelectual.

Ainda, sobre o encontro dos dois, Madureira diz bem:

Não seria possível discutir a vida e a obra de Émile Jaques-Dalcroze sem evocar a figura de Adolphe Appia. A amizade entre os dois artistas impulsionou o gênio criativo de cada um. Appia surgiu para Dalcroze como um sopro providencial num momento em que este se encontrava sufocado pela animosidade de uma burguesia calvinista, tão bem representada pelos diretores do Conservatório de Música de Genebra, indiferentes aos seus esforços em fazer da música uma experiência de plenitude. Dalcroze, por sua vez, conduziu o amigo numa verdadeira experiência estética que inspirou em Appia um grande desejo de auto expressão. Se Adolphe Appia não houvesse encontrado Jaques-Dalcroze, em suas palavras um “homem de ação”, a noção de uma “obra de arte viva” talvez estivesse condenada à mera especulação filosófica, não conquistando os seus contornos. Se Dalcroze fosse privado da sensibilidade e da perspicácia do amigo que esteve sempre ao seu lado, a encenação de Orfeu e Eurídice de Gluck não teria marcado a história do espetáculo (MADUREIRA, 2008, p89).

---

<sup>11</sup> Trecho de uma carta enviada a Dalcroze por Adolphe Appia logo após seu primeiro contato com a Ginástica Rítmica. Extraída da tese de doutorado em Educação de Jose Rafael Madureira. (In MADUREIRA, 2008, p 90).

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 um 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 denunciada 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, p133-134).



**Figura 5:** Instituto de *Hellerau* – Dresden Alemanha. Fonte: -[http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=2155](http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub_image.cfm?image_id=2155). Acesso 21/01/16 – 15:30h

Com a inauguração do teatro no instituto de *Hellerau*, Appia pôde pôr 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, p94). Ele elaborava uma cenografia feita para que o ator a ocupasse de forma viva, onde ele 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.

Atendendo ao pedido de Dalcroze, Appia criou uma série de cenários que valorizavam o corpo humano e sua relação com a música, incorporando a euritmia. Essa relação com Dalcroze foi fundamental para sua criatividade, influenciando-o a desenvolver, a partir de 1909 e empregando a dança e o ritmo, uma série de desenhos denominados “espaços rítmicos”. Trabalhava o conceito musical e o corpo do ator, demonstrando uma ideia de “espaço vivo”, baseado em plataformas, rampas, esteiras, cortinas e pilares de diferentes alturas, que possibilitavam ao ator maior variabilidade nos movimentos (RAMOS, 2013, p161).

Segundo MADUREIRA, Após a inauguração do Instituto de *Hellerau*, Appia e Dalcroze continuaram com intensos debates sobre os projetos que realizavam juntos. No entanto, Appia quase nunca era visto no Instituto, seu contato com Dalcroze era exclusivamente por meio de cartas trocadas por ambos. De seu escritório, Appia participou ativamente de todos os projetos cênicos de *Hellerau* como a montagem da sala de apresentações, os planos de luz, a cenografia e até mesmo os figurinos a serem utilizados pelos *rythmiciens* (2008).

Apesar de estar distante do instituto de *Hellerau*, onde era raramente visto, o que era bastante questionado por Dalcroze, Appia parecia ter completo entendimento do projeto que estavam elaborando. “Dalcroze não dava um passo sem recorrer aos conselhos do amigo, embora nem sempre estivesse disposto a segui-los. Appia, no entanto, jamais permitiu que se alterasse uma linha de seus projetos” (MADUREIRA, 2008, p 95). Ele se declarava totalmente consciente de seu entendimento sobre como empregar as ideias de Dalcroze à arte dramática, tinha compreendido o sentido de como aplicá-las à cena.

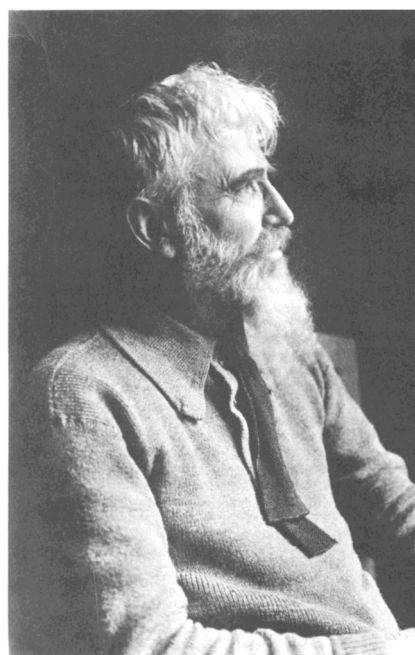
Ainda que Dalcroze não tenha inicialmente consentido com as imposições de Appia, ele foi obrigado a se render diante da genialidade do amigo que, em todas as situações, tinha sempre razão. As provas que Appia realizou em

*Hellerau*, sobretudo a encenação de Orfeu e Eurídice, foram de importância capital para a estruturação dos conceitos-chave presentes em sua obra prima intitulada “A Obra de Arte Viva” (*OEuvre d’Art Vivant*), publicada em 1921, e dedicada a Émile Jaques-Dalcroze, “amigo fiel ao qual eu devo ter uma pátria estética”. O título da obra refere-se precisamente ao corpo, matéria poética do fazer dramático (MADUREIA, 2008, p 95-96).

## ADOLPHE APPIA



**Figura 6:** Foto de Adolphe Appia c. 1890<sup>12</sup>



**Figura 7:** Foto de Adolphe Appia c. 1928<sup>12</sup>

Adolphe Appia (1862 – 1928) foi um dos maiores teóricos da cenografia teatral do século XX. Ele deixou contribuições de grande importância que repercutem até os dias de hoje. Foi um dos primeiros teóricos do teatro moderno, escreveu artigos, ensaios e três obras completas sobre suas ideias acerca do que podemos chamar de revitalização do espaço cênico. Seus principais escritos foram: *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* - A Encenação do Drama Wagneriano (1895), *La Musique et la*

<sup>12</sup> Imagens retiradas do livro: A Obra de Arte Viva de Adolphe Appia. Autora Luiza Marques. Editora Eugênia Vasques. Amadora. Portugal, 1ª Edição. 2002. Versão digital, feita a partir de A Obra de Arte Viva, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s/d (c. 1959), da edição original L’Oeuvre d’art vivant, Genève, Atar, s/a, 1921, e de The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things, tradução e edição de Barnard Hewitt, Florida, University of Miami Press, 1997

*Mise-en-Scène – A Música e a Encenação* (1897), *La Gymnastique Rythmique et le Théâtre* (1912), *L'Oeuvre d'art Vivant - A Obra de Arte Viva* (1921) (ROUBINE, 1998, p 133).

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 a sua época, transformando-a em uma inspiração artística independente das convenções sociais de então, tornando-a criativamente viva. Reinventou 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 dramático. Appia desejou levar a representação a um grau de elaboração inovador, à frente de sua época. “Encenadores tais como Copeau<sup>13</sup>, ou Gémier<sup>14</sup> saudaram Appia como um dos teóricos mais importantes do teatro moderno” (ROUBINE, 1998, p 132). 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, 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 em sua época. 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, tornando 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,

---

<sup>13</sup> Jacques Copeau 1879-1949 – Foi diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Fundador do importante théâtre du Vieux-Colombier em Paris. Fonte ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Copeau](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau), acesso dia 22/01/2016 as 14:55.)

<sup>14</sup> Firmin Gémier 1869-1933 ator e diretor francês, foi diretor de um Teatro Popular de Trocadéro. (<http://ciaminhanossa.blogspot.com.br/2011/01/linguagem-da-encenacao-teatral-cap-vi.html>, acesso dia 21/01/2016 as 15:00)

no plano poético como no musical, o futuro do teatro” (ROUBINE, 1998, P133). No entanto, 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. Nas palavras de Appia temos:

Richard Wagner só operou uma única reforma essencial. Por meio da música, pôde conceber uma ação dramática de que todo o peso – centro de gravidade- repousava no interior das personagens e que, contudo, pôde ser completamente exprimido para o auditor e isto não apenas por palavras e gestos indicadores, mas por um desenvolvimento plástico que esgotava, sem reservas, o conteúdo passional dessa ação. Quis, então leva-la à cena, isto é, oferecê-la aos nossos olhos; e foi aí que fracassou! Dotado, como ninguém antes dele, de uma potência absolutamente incomensurável no que diz respeito à técnica dramática fora da representação, Wagner julgou que a encenação resultaria automaticamente; não imaginava uma técnica decorativa diferente da dos seus contemporâneos. Maior cuidado e maior luxo pareciam-lhes suficientes. Sem dúvida, os atores, como portadores da nova acção, foram objeto de uma atenção especial. Mas – coisa verdadeiramente estranha se fixava minuciosamente a sua representação e purificava, assim as nossas tristes convenções de ópera, achava natural, em seguida, colocar em torna e atrás deles telões verticais e pintados, cuja contrassenso reduzia a nada qualquer esforço para a harmonia e a verdade estética do seu drama representado. Teve consciência disto? Será difícil afirma-lo, ainda que, num opúsculo em 1882 (alguns meses antes da sua morte) tenha escrito que sentia que a sua arte dramática representada estava ainda na infância (APPIA, 1921, P 212-213).

## **OS ELEMENTOS DA ARTE VIVA**

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.

Ele considerava que a arte dramática não encontrava lugar entre as outras artes. Que era preciso repensar esta arte, pois ela encontrava refúgio somente na técnica do dramaturgo, e esta técnica precisava ser repensada, reformulada. Appia apontava, talvez sem a completa consciência que temos hoje, a necessidade do surgimento de um outro personagem na arte dramática: o encenador. O dramaturgo parecia não ter técnica suficiente para o exercício da representação

Adolphe Appia queria que o espaço da encenação da arte dramática fosse repensado, que segundo suas concepções, necessitava de um espaço reformulado para poder se tornar uma obra de arte nova, musicalmente viva. Para isto, era necessário reunir um conjunto de elementos a fim de constituir este novo espaço; era preciso que esta transformação comunicasse com o ator e este novo lugar deveria ser posto à exploração do ator.

Ele afirmava que para uma arte dramática viva era preciso dos seguintes elementos: a obra literária poética ou dramática, o ator, a música, a arquitetura, a pintura e a iluminação. Segundo ele era da combinação hierarquizada destes elementos que surgiria a nova obra de arte, a obra de arte viva.

A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto (com ou sem música); é a sua parte de literatura (e de música). Esse texto é confiado a seres vivos que o recitam ou o cantam, representando a vida em cena, [...]. Enfim, a arquitetura pode ser também mais ou menos evocada em torno do ator, tanto como em torno do espectador, porque a sala faz parte da arte dramática, pelas suas exigências ópticas e acústicas. No entanto, neste caso, a arquitetura é absolutamente subordinada a fins precisos, que só indiretamente lhe dizem respeito. A arte dramática parece, pois, ir buscar às outras artes alguns elementos [...] A arte dramática dirige-se, como todas as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento em suma, à nossa presença integral (APPIA, 1921, p 20 e21).

Assim, como podemos ver, para Appia a obra de arte busca ter um sentido de valor essencial.

A obra de arte tem por objetivo manifestar qualquer carácter essencial e saliente, portanto qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o fazem os objetos reais. Consegue-o empregando um conjunto de partes ligadas cujas relações ela modifica sistematicamente. A própria arte é, pois, uma modificação dos valores naturais (APPIA, 1921, p 77).

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, p31). A música seria o elemento que daria mobilidade à cena. Aliada com a palavra alteraria o ritmo e a duração da cena. Afirma que, “quando a música atinge seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço” (APPA, 1921, p 63).

Appia formulou seu pensamento sobre uma 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 à cena, questionando esta tendência à pintura, na qual a cena dramática estava presa. Appia tinha uma definição sobre cena que era:

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objetos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço [da cena] não está, portanto, de qualquer maneira, mas em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição (APPIA, 1921, p 32).

Deste modo, a 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. No pensamento de Appia estes 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, p46). “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, p46).

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 junção de linhas horizontais e verticais, esta oposição 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, p33).

Appia afirma também que 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 (1921), 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. E este contato amolecido nos torna estáticos. Assim era nas representações líricas. O corpo se perde nestes objetos, se torna totalmente corrompido por eles, como podemos ler:

O primeiro princípio, talvez mesmo o único de que todos os outros derivam em seguida, automaticamente, será, então, para a arte viva, que as formas que não são as do corpo procuram pôr-se em oposição com estas últimas, nunca se harmonizando com elas. Se se apresentam, porém, casos em que a leveza de uma linha seja desejável para atenuar momentaneamente a

expressão de um movimento ou de uma atitude, o simples facto desta afirmação excepcional será, em si mesmo, um objeto de expressão. Mas, se isto se prolonga, a presença efetiva do corpo será cada vez mais aniquilada até a sua completa supressão: o corpo será presente, mas sem efeito corporal: os seus movimentos tornar-se-ão supérfluos e, portanto, ridículos, ou reduzir-se-ão a índices; recairemos, então, na vida quotidiana e no Teatro de costumes. Da mesma maneira, em arquitetura, já vemos que a gravidade é a condição sine qua non da expressão corporal. A gravidade e não o peso! A gravidade é um princípio; é por ela que a matéria se afirma (APPIA, 1921, p 86).

Assim, entendemos que 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, 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. Arquiteturalmente, estas linhas estarão sempre ao nosso alcance se realçarmos a gravidade dos materiais, gravidade não na forma de peso, mas de presença cênica. 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 (APPIA, 1921).

Segundo afirma Camargo, 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).

Camargo em seus escritos constatou que Adolphe Appia afirmava 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. É dependente dela sob 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, e deste modo a cor é uma realidade do objeto e ligada ao objeto, sem conexão externa que a torne viva fora da representação pictórica, como é nos telões dos pintores. Ela só pode agir por reflexos e absorções, está 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 à cena, conectando-se intimamente com o espaço, os objetos e o corpo do ator presentes na cena. Sua vida, no entanto, não é fictícia, como nas pinturas, mas é realidade dependente (APPIA, 1921).

Appia ressaltava que a cor não se prestava à arte viva se se portasse como uma realidade pictórica, presa a uma dimensão plana. A arte dramática deve 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. Podemos perceber esta tentativa de Appia de sacrificar a arte cênica em detrimento à pintura na citação abaixo:

O sacrifício, quase completo, que a arte cênica deve fazer da pintura é um dos mais sensíveis e, para alguns, dos mais duros que exigirá a nossa economia. Pede-nos uma profunda transposição das nossas noções habituais e dos nossos desejos; e os argumentos mais sérios são bastante fortes para nos convencerem. Analisando o carácter próprio da pintura, vimos que não tem nada de comum com o espaço e a duração vivos. Convém, portanto, distinguir inteiramente a ideia da pintura agrupamentos fictícios de cores e a ideia da cor em si própria [...]. 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. A menor concessão do artista criador recusar-nos-ia a vida da arte; a sua revelação seria ilusória; limitar-se-ia a cobrir de ouropéis as nossas muralhas, em vez de penetrá-las de luz (APPIA, 1921, p 111).

A pintura na arte cênica, como queria Appia, seriam as formas, a luz, entre outras. Numa forma de expressão parente 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 obstruídas, 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 agregarem, sendo partes ordenadas na espacialidade cênica. O dramaturgo/encenador, assim, seria o pintor de uma paleta viva, livre do princípio da imobilidade da pintura (APPIA, 1921).

Appia mais uma vez afirma a necessidade da ocupação do espaço de forma a criar vida, onde a iluminação seja elemento indispensável para substituir esta noção pictórica ultrapassada do espaço cênico, como podemos ler:

O actor guia a sua mão na escolha das cores vivas, na sua mistura, na sua disposição; depois, penetra ele próprio nessa luz e realiza, em duração, o que o pintor só teria podido conceber no espaço. Renunciando ao seu papel fictício na pintura, a cor obtém vida no espaço; mas torna-se, então, dependente da luz e das formas plásticas que determinam a importância variável. A sua realidade viva priva-a dos objetos que representaria ficticiamente numa tela; não será a ela que deverá recorrer-se para a representação dos objetos em cena (APPIA, 1921, p 120).

Entretanto, podemos perceber na obra de arte viva, modelo proposto por Adolphe Appia para a reformulação da espacialidade cênica, a iluminação como 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 a 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).

## **PROJETOS CENOGRÁFICOS DE APPIA<sup>15</sup>**

Trago neste momento algumas imagens de projetos elaborados por Adolphe Appia, que acredito serem de grande importância para que possamos ter, de forma clara, o que eram as propostas da Arte Viva trazidas pelo referido teórico. Nas imagens a seguir podemos identificar os elementos que Appia formulou para a cena viva. Nos projetos vemos, se detivermos o olhar atentamente, a forma arquitetural e a iluminação empregadas pelo cenógrafo respaldando toda a argumentação, do mesmo, acerca dos elementos que fazem com que a cena tenha ritmo e plasticidade a serviço da tridimensionalidade do ator.

Nas imagens podemos identificar os espaços rítmicos propostos por Appia, ao percebermos os planos em níveis diferentes, escadas, as linhas marcadas no espaço pelos objetos e a iluminação empregados à cena, revelando toda condição que o espaço possui para possibilitar a exploração do ator, como era idealizada por ele. Os planos e escadas são perspectivados, o que cria pontos de fuga em diversos ângulos. Este formato cenográfico transforma a cena em um espaço cíclico e exposto à exploração do ator durante a representação.

A iluminação é tratada de forma a invadir a cena modelando-a. Podemos ver o quanto a iluminação está presente nas imagens dos projetos de modo que não se pode pensá-las em separado da formatação espacial idealizada. No entanto ela ocupa a cena de forma equilibrada, deixando pequenos espaços desenhados com sombras fortes e suaves criando profundidade à cena. A Iluminação não parece ser um elemento colocado para o simples enxergar, mas sim, um elemento modelador do

---

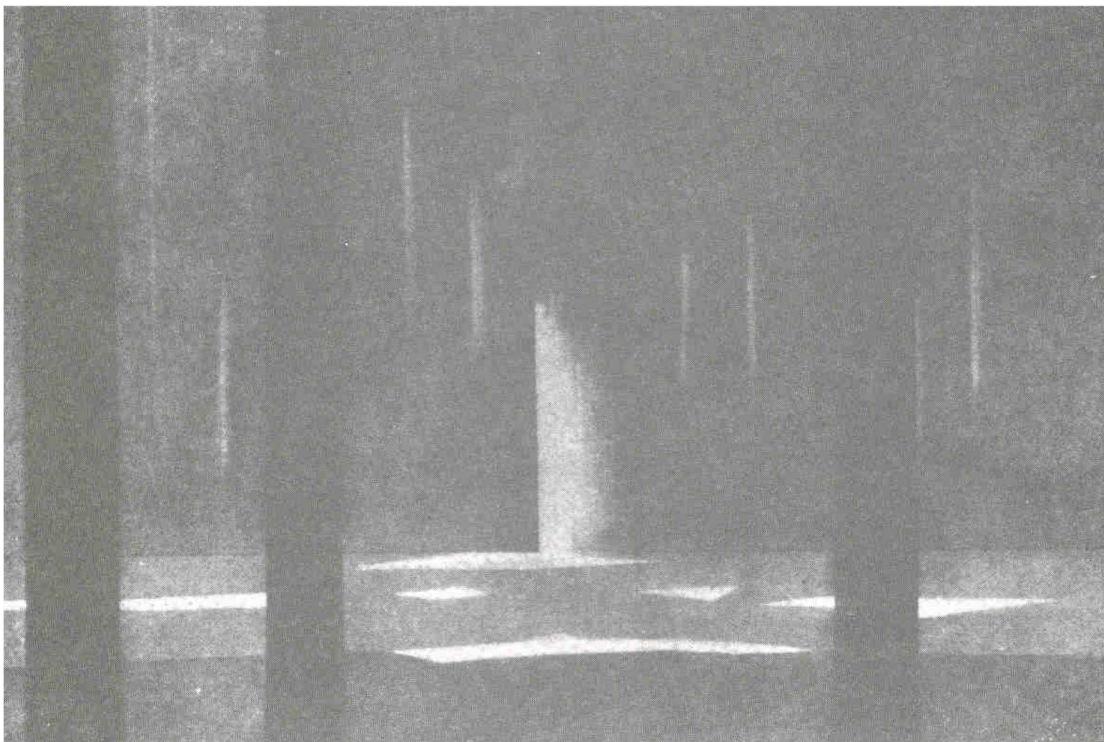
<sup>15</sup> Imagens retiradas do A Obra de Arte Viva de Adolphe Appia. Autora Luiza Marques. Editora Eugênia Vasques. Amadora. Portugal, 1ª Edição. 2002. Versão digital, feita a partir de A Obra de Arte Viva, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Lisboa, Arcádia, s/d (c. 1959), da edição original L'Oeuvre d'art vivant, Genève, Atar, s/a, 1921, e de The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things, tradução e edição de Barnard Hewitt, Florida, University of Miami Press, 1997

espaço. Appia explora, como ninguém, o poder sugestivo da iluminação não revelando o espaço completamente, criando zona de claro/escuro deixando-o aberto ao imaginário.

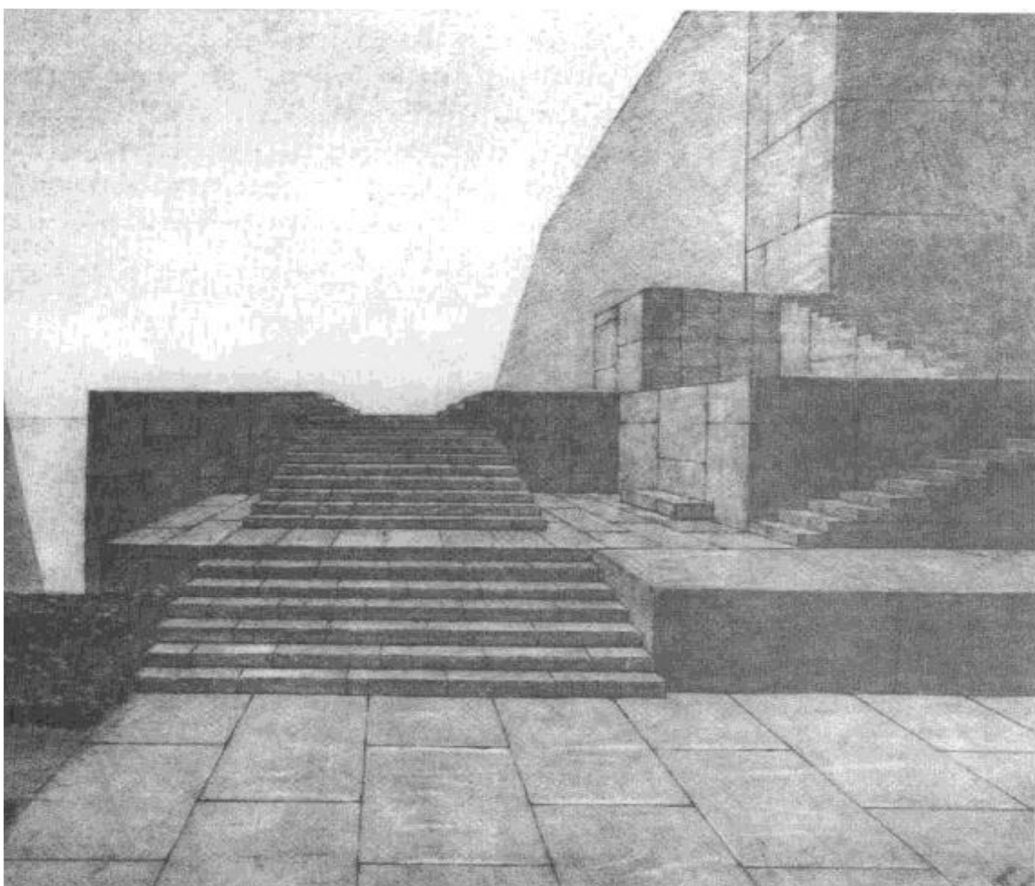
Nos projetos de Appia vemos a total ruptura que ele fez com a cena pictórica do drama wagneriano. Como pretendeu em todos os seus textos teóricos, vemos claramente os elementos da Obra de Arte Viva defendidos por ele nas imagens dos projetos que expomos a seguir. A iluminação e o modelo da espacialidade nos trabalhos são cuidadosamente elaboradas a fim de proporcionar à cena a vitalidade pretendida.



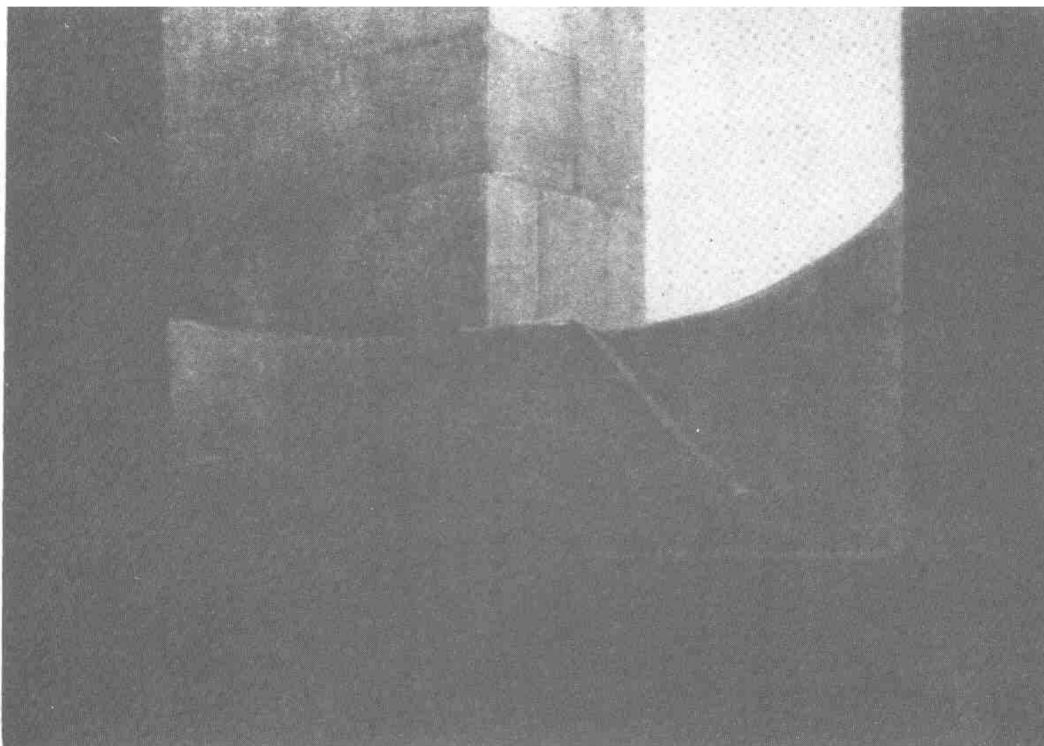
**Figura 8** – Cenário para Orpheus de Glück



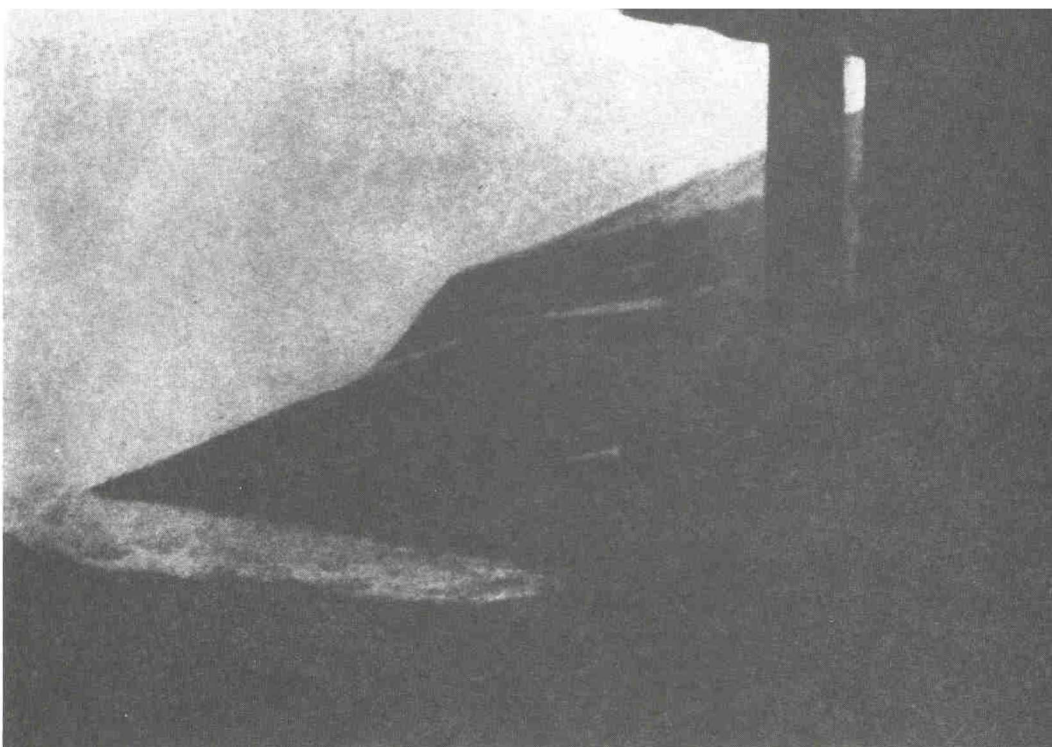
**Figura 9** – Cenário sintético, exemplo de luz filtrada através de cartão recortado



**Figura 10** - Cenário para Parsifal de Wagner, acto 1, c. 1896- 1906



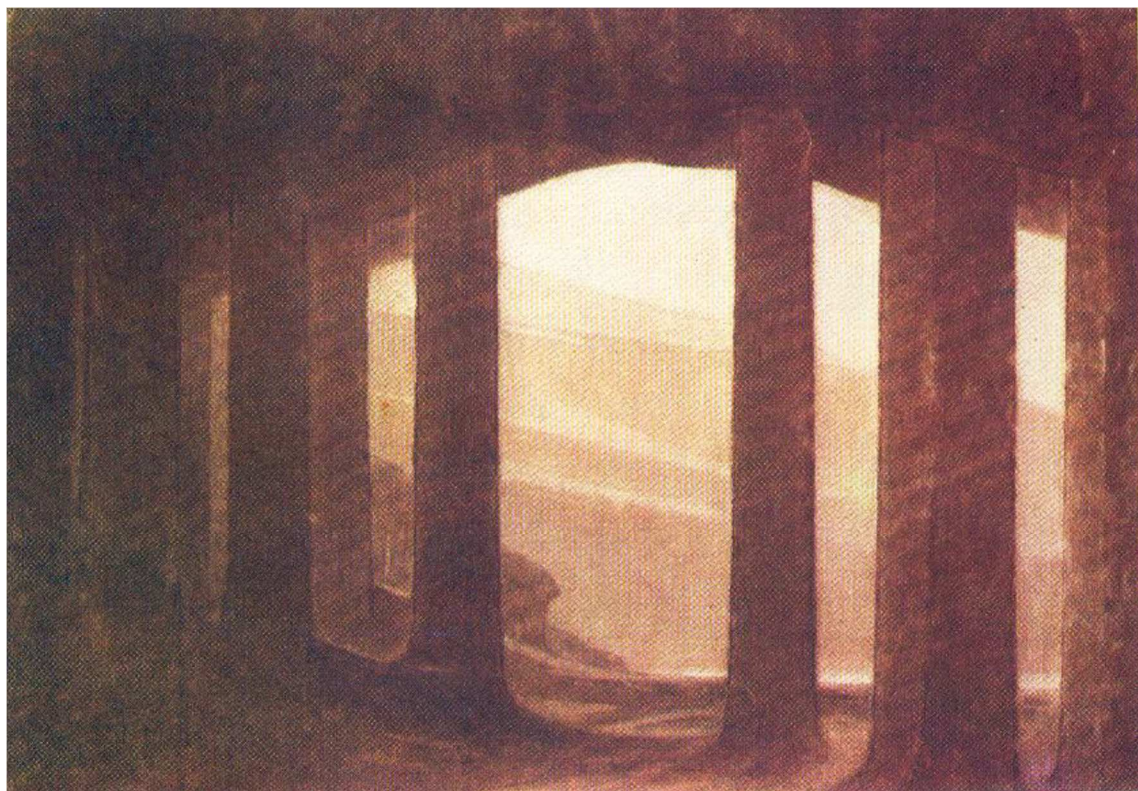
**Figura 11** – Cenário para Parsifal de Wagner, ato 2, c. 1896- 1906



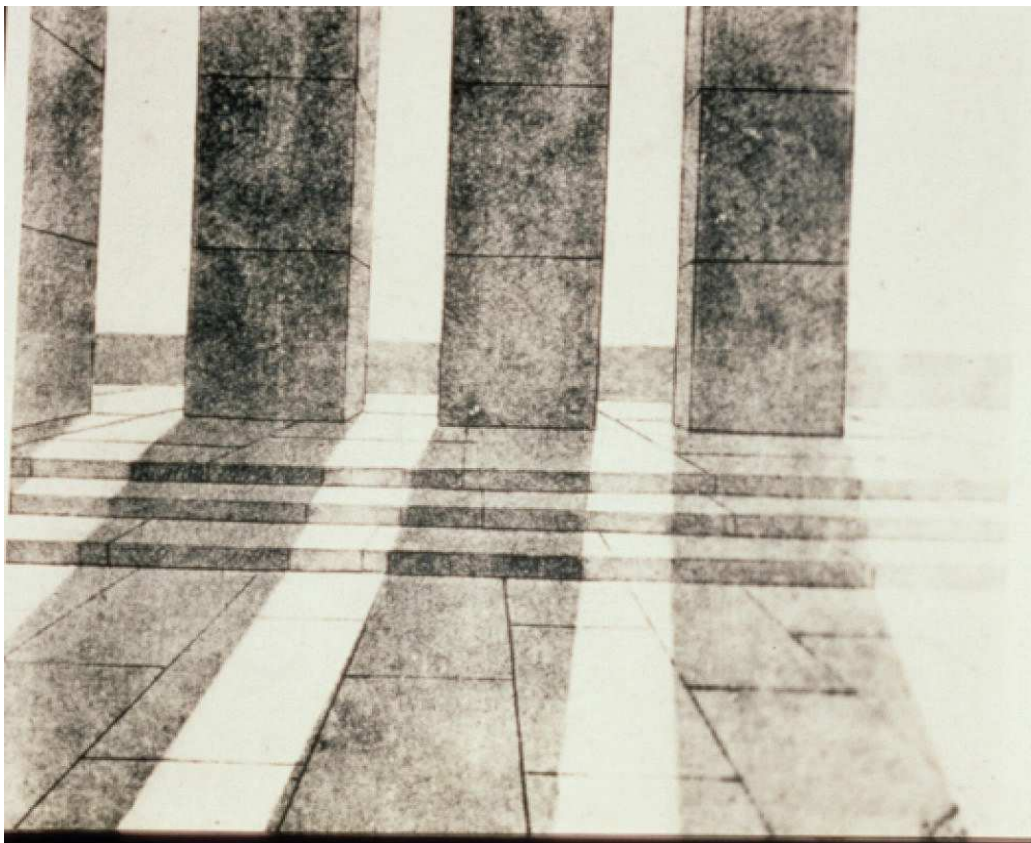
**Figura 12** – Cenário para Parsifal de Wagner, ato 3, c. 1896- 1906



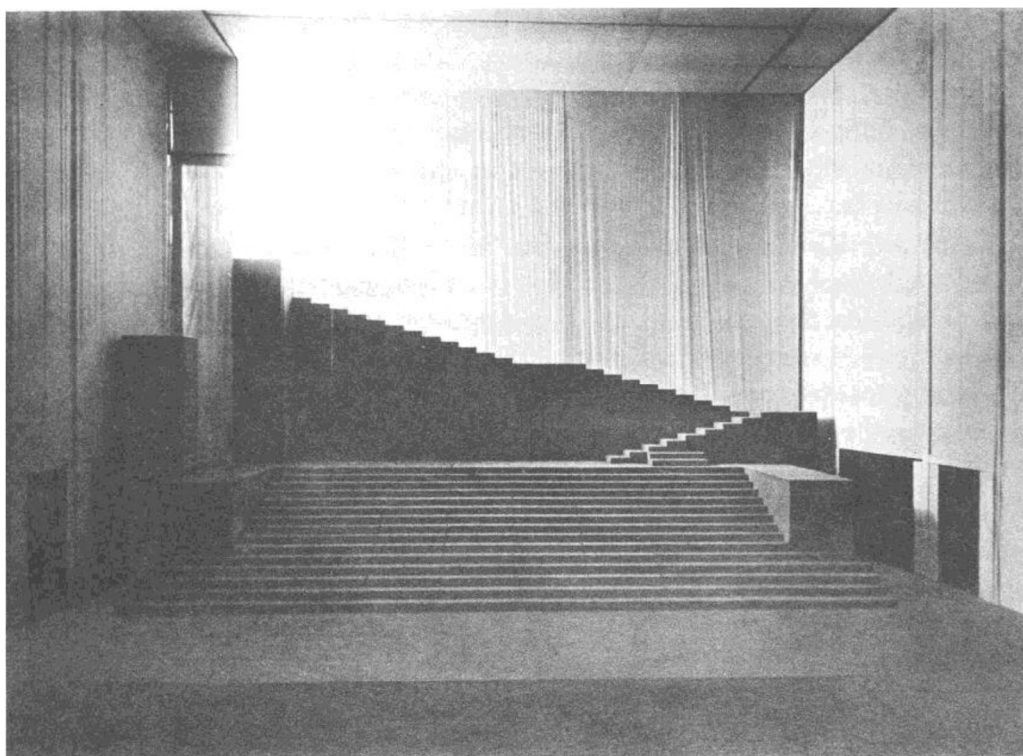
**Figura 13** – Desenho para cenário de Prometheus, ato 1 Instituto Dalcroze 1910



**Figura 14** - Espaços rítmicos, Instituto Dalcroze, 1909



**Figura 15** – Espaços rítmicos, Instituto Dalcroze, 1909



**Figura 16** – Cenário para Orpheus und Euridice de Gluck, 1912



**Figura 17** – Cenário para Orpheus und Euridice de Gluck, 1912



**Figura 18** – Espectáculo La Fête de Juin, 1914, enc. F. Gémier, música de Dalcroze

## CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ARTE VIVA.

Portanto, podemos concluir 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, 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 bidimensionalidade 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, p570). Como podemos ler:

Hoje, o ressurgimento do corpo como um meio de expressão essencial para a nossa cultura estética, é um conceito que se apossa de muitas mentes, anima a imaginação, e dá origem a diversos experimentos, não de igual valor, sem dúvida, mas todos voltados para a mesma reforma (APPIA apud TUDELA, 2013, p 570).

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 o íntimo visual da cena Appiana. Assim, haverá maiores chances de ter afinidades com as formulações teóricas de Appia, evitando o enceramento de seus textos numa 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 (TUDELA, 2013).

Por fim, para uma pesquisa histórica acerca das estéticas teatrais ao longo dos tempos, é de suma importância para uma boa documentação a presença do trabalho teórico de Adolphe Appia, para 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 aguerrido em estudar, pesquisar e propor a cena cênica sob uma ótica plástico/visual. Elaborou todo um arcabouço teórico para solucionar problemas estéticos da cena teatral, por ele considerado ultrapassados, e nos deixou textos teóricos de considerável importância histórica.

## REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Maíra Lemes. **O Ritmo na Ação do Ator: um Fenômeno do Espaço**. 166 f. 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 (c 1959) 190 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tanhauser em Paris**, Tr. 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. **Fragmentos dissonantes: o nascimento de Richard Wagner em Bayreuth**. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 1, p.13-34, jan./jun. 2010. ISSN 2179-344.

\_\_\_\_\_. **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 CIENTIFICA. /FAP. Curitiba. v.4, n.1 p.1-16, jan./jun. 2009.

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

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

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**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo, SP, 1995. pp. 51-64

PEREIRA, Silmara Cintra. **GesamtkunstWerk, Um Encontro com Vênus**, 130 f. Dissertação (Mestrado em Música, Cultura e Sociedade) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO. 2008. pp. 49-88

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.

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

\_\_\_\_\_. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tr. 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.