



# As relações entre espaço cênico e Iluminação na virada do século XIX para o XX: A performatividade no espaço rítmico de Appia

Elaine Cristina Maia Nascimento

## Para citar este artigo:

NASCIMENTO, E. M. C. As relações entre espaço cênico e Iluminação na virada do século XIX para o XX: A performatividade no espaço rítmico de Appia. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210205>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## As relações entre espaço cênico e Iluminação na virada do século XIX para o XX: A performatividade no espaço rítmico de Appia

Elaine Cristina Maia Nascimento<sup>1</sup>

### Resumo

As proposições estéticas da virada do século XIX para o XX em torno da explosão do espaço cênico, vão nortear o trabalho de encenadores modernos que, questionando a estrutura cênica à italiana, investem nos estudos sobre a espacialidade descoberta pela iluminação. Nesse contexto, desenvolvo uma reflexão inicial tanto sobre o conceito de teatralidade trazido à cenografia, quanto sobre seus traços de performatividade, inaugurados pelas experimentações de Adolphe Appia, principalmente no que diz respeito à criação do que o encenador vai chamar de “Espaços Rítmicos”, resultante de seu contato com os estudos sobre rítmica de Émile Jacques Dalcroze.

**Palavras-chave:** Espaço cênico. Iluminação. Cenografia. Appia.

## The relations between Scenic Space and Lighting at the turn of the 19th to the 20th century: The performativity in Appia's rhythmic space

### Abstract

The aesthetic proposals of the turn of the 19th to the 20th century around the explosion of scenic space, will guide the work of modern stage directors who, questioning the Italian scenic structure, invest in studies on the spatiality discovered by lighting. In this context, I develop an initial reflection about the concept of theatricality brought to the scenography and on its performativity traits, inaugurated by the experiments of Adolphe Appia, mainly with regard to the creation of what the director will call “Rhythmic Spaces”, resulting from his contact with the studies on rhythmic by Émile Jacques Dalcroze.

**Keywords:** Scenic Space. Stage lighting. Scenography. Appia.

---

<sup>1</sup> Cenógrafa, performer e diretora de arte. É Mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo PosArq/UFSC e em Artes Cênicas pelo PPGT UFBA. Atualmente é doutoranda no PosArq/UFSC, e professora substituta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Foi professora do percurso de cenografia da Escola Porto Iracema das Artes (CE) e do curso de Design da faculdade Fanor Devry (CE). ✉ [elainemaianascimento88@gmail.com](mailto:elainemaianascimento88@gmail.com)

📍 <http://lattes.cnpq.br/8088070852465658> | <https://orcid.org/0000-0002-8228-0047>



## Las relaciones entre el espacio escénico y la iluminación en el cambio del siglo XIX al XX: la performatividad en el espacio rítmico de Appia

### Resumen

Las propuestas estéticas de finales del siglo XIX al XX en torno de la explosión del espacio escénico, guiarán el trabajo de los directores de escena modernos que, cuestionando la estructura escénica italiana, invierten en estudios sobre la espacialidad descubierta por la iluminación. En este contexto, desarrollo una reflexión inicial tanto sobre el concepto de teatralidad aportado a la escenografía, como sobre sus rastros de performatividad, inaugurados por los experimentos de Adolphe Appia, principalmente en lo que respecta a la creación de lo que el director llamará “Espacios Rítmicos”, fruto de su contacto con los estudios rítmicos de Émile Jacques Dalcroze.

**Palabras-clave:** Espacio escénico. Iluminación. Escenografía. Appia.



## Contextualização das reflexões

O espaço cênico teatral ocidental tradicional, entendido aqui como o espaço delimitado dentro do edifício teatral, composto pelo espaço da ação cênica e pelos elementos técnicos, ou seja, a caixa cênica composta pelo palco, coxias e urdimento e demais componentes, assim como do espaço teatral, entendido aqui como a junção entre a caixa cênica e o espaço ocupado pelo público. Estes são diretamente influenciados pela reflexão e teorização sobre a prática do atuante, assim como pelas condições políticas, econômicas e sociais que contextualizam essa prática. No fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, há um contexto histórico envolto em revoluções tecnológicas, assim como de percepção da própria condição humana em relação ao mundo. O progresso científico que permite tais reestruturações no nível técnico-científico ressoa no contexto social, assim como no filosófico. Tendo como pano de fundo histórico o positivismo, as práticas teatrais chamadas modernas, começam a se delinear e a esboçar mudanças importantes, não só no que diz respeito à prática do atuante, ou da dramaturgia, mas também sobre o espaço cênico, a arquitetura teatral e as relações de trabalho dentro dessas práticas. O artista aqui se assume como intelectual: não só reflete sobre sua prática como compartilha tal reflexão, entendendo a arte como uma forma de conhecimento.

Outro fator importante para a configuração do terreno onde o Teatro Moderno se desenvolve é o surgimento da iluminação elétrica, revelando um espaço cênico que vai muito além da ribalta na qual os grandes atores e atrizes recitavam seus textos a contento dos autores e escritores. O painel ao fundo, que ilustrava a ação com artifícios para enganar o olho do espectador através da perspectiva, a clássica técnica do *trompe l'oil*, passa a mostrar suas imperfeições e disparidades frente à tridimensionalidade do corpo do atuante, revelado pelo espaço cênico modulado e esculpido pela iluminação. Surge aí uma figura que, ao mesmo tempo em que teoriza sobre seu entendimento do que é teatro, passa a ver o mesmo como uma prática artística com características e poéticas próprias, como um complexo artístico que deve ser entendido e operado em suas particularidades, composto de elementos diversos que devem buscar algum tipo de unidade em sua concepção. O autor Jean-Jacques Roubine (1998) utiliza o termo “explosão” em capítulo dedicado ao tema do espaço cênico e teatral moderno. E sobre ele, gostaria de fazer uma breve reflexão.



Transcrevo aqui uma das definições da palavra “explosão” encontrada no dicionário: “arrebentação súbita, violenta e ruidosa provocada pela libertação de um gás ou pela expansão repentina de um corpo sólido, que, no processo, se faz em pedaços”<sup>2</sup>. Sobre essa definição, chamo atenção para informação sobre a expansão de um corpo e o processo de se fazer em pedaços. Quando refletimos sobre a palavra, uma das significações visuais possíveis é imaginar algo que é uno sendo fragmentado. Fazendo um paralelo com o Teatro Moderno, período discutido por Roubine, proponho pensar na explosão ocorrida em três instâncias: do espaço cênico, do espaço teatral, e da própria ação teatral.

Sobre o primeiro, delimitado pela fronteira física do palco ou da boca de cena, vislumbro a explosão dessa fronteira. Com Meyerhold teremos as primeiras faíscas, quando na fase conhecida como “Convenção Consciente” há a quebra da quarta parede levantada por Antoine no Naturalismo: o atuante volta a se direcionar diretamente ao público. Essa fronteira não é dissolvida de início no Teatro Moderno, mas a compressão ocorrida para o rompimento já é elaborada nas primeiras décadas do século XX, estando diretamente relacionada aos acontecimentos da virada do século e as questões que vão ressoar posteriormente: a reflexão sobre o que é teatro e sobre o conceito de teatralidade.

No que diz respeito ao espaço teatral, se ele é implodido por Brecht ao romper a fronteira do espaço cênico, considerando todo o espaço teatral para a ação, incluído o espaço destinado ao público, que tem a luz da plateia acesa, como uma das providencias tomadas em prol da renúncia de todo e qualquer elemento da ilusão teatral perpetuada pelo Naturalismo, é com Grotowski que ele realmente explode, encontrando outros espaços para a realização da ação cênica que não a arquitetura teatral tradicional.

E por último temos a explosão do que podemos chamar das fundações, dos pilares que sustentavam a prática clássica: a explosão da ação cênica. O texto deixa de ser a unidade condutora, tornando-se mais um dos fragmentos dessa explosão. A ação cênica passa a ser entendida em sua complexidade, onde este fragmento, sendo eles os elementos constituintes da ação: texto, atuação, cenografia, iluminação, figurino, maquiagem e demais elementos, vai passar cada vez mais a ser compreendido em sua particularidade. O posto daquele responsável

---

<sup>2</sup> In: Dicionário On-line da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/explosao/>, acesso em 28 de março de 2021.



por combinar e redistribuir tais fragmentos em torno da ação cênica, vai ser ocupado justamente pelo encenador, que surge como o responsável por pensar na unidade da cena a partir de seus vários componentes. Nesse processo, o texto passa a ser mais um desses elementos, perdendo seu posto de principal e inquestionável material de criação. A figura do autor é, gradativamente, questionada pela figura desse outro profissional, que se ocupa não apenas para marcar gestos e deslocamentos do atuante em cena, mas para pensar o chamado *mise-en-scène* (ROUBINE, 1998). Podemos então entender o encenador como aquele que pensa não apenas em função do texto ou do que o autor quer falar, mas como o responsável pela recriação desse texto para a cena através de todos os elementos que a compõem.

A partir desse contexto, nas páginas que seguem, pretendo desenvolver uma reflexão no que diz ao espaço no trabalho do diretor e cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928), assim como sobre os traços de performatividade desse espaço. Antes de me ater de forma específica ao trabalho de Appia, faço outro destaque no que diz respeito às proposições teóricas e práticas que traziam questionamentos ao espaço teatral. O palco italiano passa a ser entendido como algo “relativo e revogável” (ROUBINE, 1998, p.81), não fala do teatro em si, mas de uma dentre as várias possibilidades de sua prática. Com isso, a estrutura à italiana passa a ser questionada, tanto no que diz respeito à sua capacidade técnica, quanto da relação que se estabelece entre público e ação cênica. Essa última questão só será levantada de forma mais efetiva posteriormente, pois tanto naturalismo quanto simbolismo, as principais correntes surgidas no fim do século XIX a partir das revoluções técnicas e estruturais aqui postas, necessitavam da relação frontal e da estrutura técnica da caixa cênica para o desenvolvimento de suas propostas. Nesse primeiro momento, havia ainda a mudança de comportamento do próprio público em relação ao evento teatral: se antes se ia ao teatro como forma de efetivação das relações sociais (para ver e ser visto), e para ouvir um texto declamado por um/uma grande ator/atriz, agora a plateia em penumbra assistia a um conjunto de elementos articulados em torno desse texto, um *mise-en-scène* (ROUBINE, 1998).

Há também a incidência de questões econômicas e até mesmo culturais sobre uma mudança mais efetiva da estrutura da arquitetura teatral: a maioria dos teatros da época datava de construções do século XVIII, e eram símbolos de poder para os seus governantes. Suas arquiteturas correspondiam aos usos da época (inclusive às hegemonias desses usos, como



acontece até hoje), usos esses relacionados às práticas e conceitos estéticos. Inclusive, os experimentos de Appia aqui analisados e que trazem de forma mais efetiva tais traços de performatividade para o espaço através da cenografia e iluminação, de certo só foram possíveis com a oportunidade de construção de outro espaço teatral, no qual ele pode estar presente desde sua concepção projetual: o Instituto de Hellerau, em Dresden.

## O simbolismo e as experimentações visuais e cenográficas

O cenário naturalista tinha a missão de reproduzir o fragmento do real posto em cena, onde tudo deveria espacializar o espectador sobre o lugar onde os personagens viviam, assim como suas características, personalidades e ações durante a peça. Isso resultava em cenários carregados de objetos específicos, frutos de uma pesquisa de caráter antropológico e social. E esse é um debate que vai rodear o Teatro Moderno: “à medida que se ampliava o gosto pelo científico, pelo documentário, certo teatro rejeitava o documento bruto, remetendo-o a outras bases, e reclamava o direito à teatralidade” (ASLAN, 1994, p.89). Havia em si certa teatralidade nas ambiências Naturalistas construídas com os cenários carregados de objetos e na iluminação que tentava reproduzir um clima de realidade que, segundo Roubine, estava muito mais relacionada ao efeito do real em cena. Segundo Aslan, as experimentações do Teatro Moderno que se seguem, vão surgir todas como uma reação ao Naturalismo. Assim, a teatralidade inerente ao que é a arte teatral, será explorada de diversas formas, sendo para os simbolistas através da abstração das formas, da criação de uma ambiência espacial relacionada aos sonhos e ao abstrato: “apaixonados pelo idealismo e pela especulação intelectual, sonharam com um teatro invisível, de poesia pura, em que a alma seria enaltecida e os corpos esquecidos” (ASLAN, 1994, p.92).

À princípio é importante frisar que naturalismo e simbolismo não foram movimentos estéticos subsequentes, pelo contrário, ambos respondem aos mesmos estímulos históricos: a revolução tecnológica operada pela luz em cena, e o surgimento da figura do encenador (ROUBINE, 1998). Enquanto os naturalistas investigavam a possibilidade de reprodução da realidade, os simbolistas viam nas possibilidades cênicas trazidas pela luz elétrica, a oportunidade de investigação sobre aquilo que faz parte da essência do ser humano. Sendo um movimento



formado por poetas e pintores, o simbolismo envolve o pintor moderno e sua obra nessas investigações, passando a explodir a pintura para o espaço cênico descoberto pela iluminação.

O investimento nas formas, nos jogos de sombras, o movimento gerado a partir da tridimensionalidade das formas no espaço e da interação com o corpo do atuante, este em alguns casos, devendo ter sua movimentação reduzida ao máximo, até o ponto de nem mais existir como preconizado por Gordon Craig, são alguns dos elementos investigados pelos simbolistas. O painel ao fundo cede espaço para o abstrato e para o ciclorama: pano branco que permitia o rebatimento da luz e a exploração de composições de cores. Tudo que as novas tecnologias permitiam à prática cênica.

Para os poetas simbolistas, o texto tinha o objetivo de revelar os “mistérios da alma”, porém sem os excessos que julgavam ser cometidos pelos naturalistas, e sem o exagero que os atores e as atrizes da época faziam ao declamar os autores. A dramaturgia ia para campos mais abstratos, colocando a liberdade do poeta em revelar os segredos da alma humana em suas palavras, assim como as formas postas em cena o faziam. Era o investimento em um espaço onírico, não realista, sugestivo, mais centrado na criação de atmosferas cênicas através das formas e da luz. Sob esse espaço cênico descoberto, visível aos olhos do espectador, contratava o espaço do espectador, imerso na penumbra que agora o espaço da plateia mergulhava, possibilitando adentrar na experiência teatral.

Tanto Appia quanto Craig usaram da iluminação como possibilidade de composição estética do espaço cênico. A cenografia agora entendida como espacialidade, assim como o entendimento da expressividade da iluminação, foram as grandes chaves que moveram as experimentações dos dois encenadores e cenógrafos. Craig foi mais longe, propondo até mesmo um teatro onde não existiriam atores, pois os “exageros” realizados por eles desvirtuavam a composição plástica criada, propondo assim o que chamou de “supermarionete”<sup>3</sup>. Appia foi o primeiro a dispensar os fundos pintados, investindo em formas e volumes acentuados pela iluminação. Pregava justamente que a cenografia bidimensional dos painéis, após a instauração da iluminação elétrica, contrastava com a tridimensionalidade do corpo do atuante em cena (ROUBINE, 1998). Trabalhou com formas geométricas e arquitetônicas, e com a verticalidade e

---

<sup>3</sup> Propunha que os gestos do atuante em cena deveriam ter o máximo de controle, chegando ao ponto de sugerir que, em vez de atores e atrizes, se usassem bonecos gigantes em cena.



horizontalidade do espaço. Porém, um dado importante de sua trajetória o diferencia da imobilidade ao atuante preconizada de forma geral pelos simbolistas e por Craig: seu contato com o trabalho de Jacques Dalcroze e a criação do que ele vai chamar de Espaços Rítmicos.

## Os Espaços Rítmicos

Segundo Appia, a iluminação era a música do teatro (MONTEIRO, 2017, p.96). Todo o seu trabalho resulta tanto do investimento nas possibilidades trazidas pela luz elétrica, quanto da redescoberta do espaço cênico como materialidade tridimensional, e da sua relação com os estudos de música a partir, inicialmente das óperas de Wagner e, posteriormente, do contato com Jacques Dalcroze (1856-1950). Appia cedia um espaço de importância ao movimento do atuante em cena, colocando-o em primeiro lugar em uma escala de importância dos elementos que constituem a ação cênica, seguida pelo espaço e, depois dele, pela iluminação. Isso se reflete em seu trabalho, quando imagina que as formas arquitetônicas postas em cena, moduladas pela incidência da luz e pela criação de sombras, interagem diretamente com o movimento do atuante. Segundo ele, o movimento da cena era resultante do movimento gerado pela composição e sucessão das formas e da temporalidade expressa no espaço através das palavras.

No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento. O movimento, a mobilidade, eis o princípio director 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.11).

Voltando-se para a prática do atuante, e pelo movimento atrelado a referência da rítmica, Appia utiliza a cenografia como possibilidade de espacialização da ação, assim como a iluminação como expressão dramática e rítmica desse espaço. Cabia ao atuante, através de sua movimentação, interagir com as formas propostas, sempre pensadas como possibilidades de movimentar e abrir possibilidades para sua movimentação.

Nesta nova proposta, o corpo do ator adquire outra visibilidade, movendo-se livremente, inscrevendo novas trajetórias, através de experimentações de luz,



estimuladas pela música. Elegendo o ator como centro de sua pesquisa, interessa a Appia pesquisar as escalas espaciais, referentes à organização de elementos que garantam a plasticidade da cena e que estejam diretamente ligadas à interpretação do ator (MONTEIRO, 2017, p.97).

A partir dos estudos que Dalcroze fazia em relação à Ginástica Rítmica, auxiliando estudantes que tinham dificuldade em percepção rítmica através de experimentos que buscavam unir ritmos interiores e movimentos corporais, Appia une seus estudos sobre o espaço e a iluminação, criando os Espaços Rítmicos: cenografias compostas por elementos arquitetônicos, como escadas e volumes móveis que, unidos à iluminação e ao movimento do corpo, traziam o movimento rítmico para o espaço. Eram propostas espaciais que tinham como objetivo conceder ao atuante um espaço que ele pudesse ocupar de forma viva e livre, através da movimentação e da musicalidade propostas por Jacques Dalcroze.

Em 1909, Dalcroze convida Appia a acompanhá-lo na instalação de seu instituto, em Hellerau. Em colaboração com Alexander Von Salzmann (1870- 1933) e Heinrich Tessenow (1876-1950), Appia cria o auditório da escola, o palco e o sistema de iluminação. Foi o primeiro teatro na modernidade a ser criado sem o proscênio, o que resultou em um espaço cênico completamente aberto, integrando palco e plateia. Em 1912, Appia e Dalcroze trabalham na montagem de “Orpheu e Eurídice”, de Glück. Appia decide unir a experimentação da arquitetura à iluminação e projeta uma cena que, esteticamente, modifica a concepção de movimento no teatro (MONTEIRO, 2017, p. 98).

Esses estudos só são possíveis no contexto do Instituto de *Hellerau*, e da construção da Escola de Rítmica, quando Dalcroze convida Appia para acompanhar o projeto, assim como para colaborar com a construção do espaço do teatro. Tendo muitos estudos teóricos sobre suas observações a montagem de *Orfeu e Eurídice*, munida da estrutura viabilizada por Dalcroze, apresenta-se como uma oportunidade para Appia materializar suas reflexões. Ao mesmo tempo em que o espaço para ele era funcional em relação ao drama e ao atuante, era extremamente expressivo, ou como se refere Jacques Dalcroze, emotivo: essa expressão e emotividade existiam, pois Appia,

...anima o espaço segundo uma luz móvel e mutante e, ao mesmo tempo, dota-o de uma vida própria (...). Mas Appia não para por aí, de formas simplificadas passa a formas padronizadas: cubos, tramas, degraus, telas... aqui está um dispositivo básico do Instituto Jacques-Dalcroze de Hellerau, um dispositivo que, ali ainda combinando com a luz, carrega praticamente em si todas as sugestões, todos os meios para reforçar



a expressividade do corpo humano. Impossível ainda falar em "decoreação": somos capazes de configurar dispositivos simples sob demanda usando um verdadeiro "jogo de construção". Ao mesmo tempo em que o teatro recupera a sua virtude lúdica, volta às formas originais, as mais simples, as mais "clássicas", como todas as artes da época, e que entra na era da variabilidade, da transformabilidade<sup>4</sup> (BABLET, 1981, p.13).

Tornava-se então inconciliável a noção decorativa que a cenografia detinha herdada do teatro grego e romano, contestada pelas possibilidades trazidas à cena a partir do entendimento da mesma como espaço, e da sua conciliação com os recursos de iluminação. As ambiências construídas por Appia resultavam de um *des-cobrimento* do espaço cênico, animado pela relação entre iluminação e cenografia, aliadas ao movimento do corpo do atuante. Os espaços eram rítmicos, pois o espaço em si ganhava ritmo, virava expressão. A iluminação modulava sombras e imagens, fazendo um paralelo com o que mais tarde e até os dias de hoje, inclusive com os *videomappings*, as projeções fariam. Dessa forma ele adaptava a imobilidade do espaço cênico à fluidez musical, criando assim um palco cinético<sup>5</sup> Bablet (1981, p.13). Appia já operava a aproximação entre público e palco, propondo para o teatro em *Hellerau* de Jacques Dalcroze, um palco livre de coxias e proscênio, configurando o primeiro questionamento sobre a estrutura teatral italiana e da cena exclusivamente frontal, já iniciando uma busca pela consciência da plateia acerca de estar em uma representação assim como de uma aproximação entre atuante e espectador.

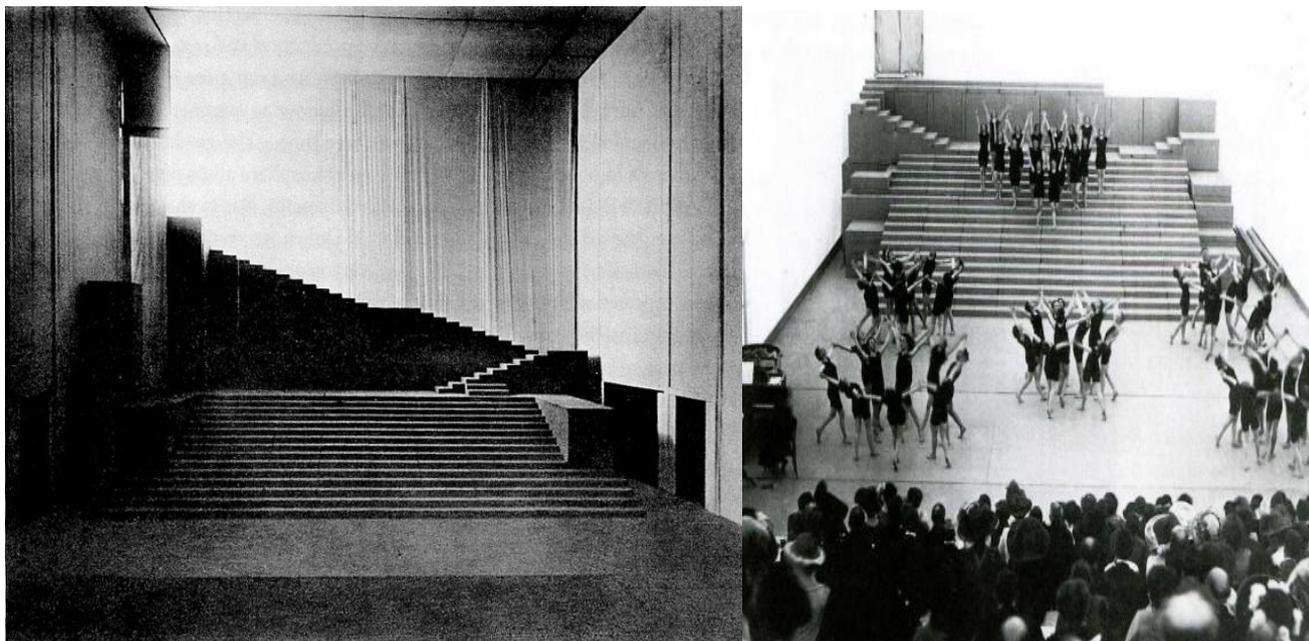
---

<sup>4</sup> Mais Appia ne s'arrete pas là, des formes simplifiées il passe aux formes standardisées: cubes, plots, marches, paravents... voilà un appareillage de base pour l'institut Jacques-Dalcroze de Hellerau, un appareillage qui, se combinant là encore avec la lumière, porte virtuellement en lui-meme toutes les suggestions, tous les moyens de renforcer l'expressivité du corps humain. Impossible de parler encore de "décor": nous voilà capables de dresser à la demande des dispositifs simples à l'aide d'un véritable "jeu de construction". Par la meme le théâtre retrouve sa vertu ludique en meme temps qu'il en revient aux formes originelles, les plus simples, les plus "classiques", comme tous les arts de l'époque, et qu'il entre dans l'ère de la variabilité, de la transformabilité" (Tradução nossa)

<sup>5</sup> Sobre isso, Denis e Marie-Louise Bablet colocam: "Mais Appia va plus loin: il brise résolument l'immobilité de l'espace scénique en adaptant la mobilité des éléments (tentures de *Lohengrin*) à la fluidité musicale; il supprime ainsi les ruptures entre tableaux, il garanti tau frame son unité temporelle et, à travers sa metamorfoses, sa continuité spatiale. Cinétique scénique moins radicale que celle d'un Craig ou d'un Svoboda, mais qui n'en occupe pas moins une place déterminante dans l'histoire du théâtre et de l'art au vingtième siècle". Mas Appia vai além: rompe resolutamente a quietude do espaço cênico adaptando a mobilidade dos elementos (cortinas de *Lohengrin*) à fluidez musical; elimina assim as rupturas entre mudanças de cenário, garante ao quadro a sua unidade temporal e, através da sua metamorfose, a sua continuidade espacial. Cinética do palco menos radical que a de Craig ou um Svoboda, mas que, no entanto, ocupa um lugar decisivo na história do teatro e da arte no século XX. (tradução nossa)



Figura 01 - Imagens da proposta de Appia para o espetáculo "Orfeo e Euridice" no Teatro de Hellerau, 1912



Fonte: <<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/>>, acesso em 29 de março de 2021

As experimentações de Appia com a cenografia e a iluminação, parecem-me esboçar a ideia de teatralidade do espaço, entendendo tanto a própria cenografia quanto a iluminação enquanto ação teatral do/no espaço, onde “é através da ideia de teatralidade que se constrói uma dinâmica de tensões entre o que se vê e o que se intui do observado; entre o visto e a materialização do que é visto” (SOUZA, 2016, p.342). Jogo que podemos ver na proposta de Appia para o primeiro ato da ópera de Wagner *Siegfried*: em *A Floresta de Parsifal*, sua preocupação em como representar uma floresta, o levou a pensar na construção de uma atmosfera que falasse dessa floresta, muito mais do que retratá-la de forma real, que envolvesse tanto atores quanto público. Nesse sentido, a ideia de teatralidade explorada ao longo do Teatro Moderno, cara a constituição do espaço cênico pois vai atuar de forma direta em sua concepção, ganha potência na sua relação com o espaço da ação, explorando o signo como construção espacial. Nesse jogo, ganha relevância também a comunicação com o público, tornando-se o conjunto da cenografia, iluminação, sonorização, figurino e demais elementos, “dispositivos artísticos que são explorados para o estabelecimento de um diálogo entre a recepção e a ação, valorizando a presentificação daquela” (RODRIGUES, 2013, p.229).



Ao mesmo tempo em que as experimentações de Appia, assim como de diversos encenadores da época, põe em jogo a discussão sobre a teatralidade, vejo no que diz respeito aos espaços rítmicos, vestígios do que discutimos na contemporaneidade: sobre conceito de performatividade, entendendo-se que em toda ação há um pouco das duas instâncias, tanto de teatralidade quanto de performatividade<sup>6</sup>.

Por mais clássica que uma obra cênica possa ser, ela possui em sua execução aspectos de teatralidade e de performatividade. Até mesmo obras que se encaixem em estéticas mais conservadoras, como o naturalismo, carregam na sua execução tais aspectos. Nestes contextos, há uma ação sendo executada por pessoas que “são, fazem e mostram o que fazem” diante de outras, mas, ocorre que, não há evidência deste ato de fazer. Ainda há o aspecto performativo da execução e apresentação de algo, mas o olhar do espectador não é encaminhado para esta característica e sim para a representação, para o que a ação significa (SOUZA, 2016, p.343).

Quando Appia propõe um espaço rítmico, através da concepção de formas arquitetônicas (escadas, planos e volumes) e da expressividade da iluminação como agente que desenha o espaço, aliada a sua transformabilidade e, principalmente, a relação com o movimento do atuante, certa performatividade do espaço é evocada. Appia operava uma *espacial/iz/ação* da ação e da música, guiado pela rítmica, e potencializada pelas formas reais compostas em cena. O espaço era em sua existência ao mesmo tempo em que possibilitava a criação de outro espaço ficcional, relacionado à obra. O jogo entre algo que é representado (e aqui podemos falar também da ideia de um espaço dramático como aquele pertencente ao ficcional) e que, ao mesmo tempo, se mostra como sendo em sua realidade, desvela uma aparente característica performativa das suas formas rítmicas. E inserindo aqui a dimensão dramática do espaço, segundo Mostaço:

O espaço dramático é fruto de uma performatividade incessante, pois, por nos ser revelado aos poucos, à medida da progressão da narrativa ou desdobramentos dos episódios, ele pede nossa contínua atualização e reorganização. Tal inserção corporal do leitor/espectador vale tanto para o texto quanto para o espetáculo (MOSTAÇO, 2016, p. 110).

---

<sup>6</sup> O conceito de teatralidade e performatividade aqui adotados partem das considerações feitas por Josette Féral a partir dos estudos da performance em aproximação à prática teatral. Nesse contexto teórico, a performatividade versa sobre a impregnação do teatro pela performance, com elementos que remetem às narrativas em múltiplas formas: “o teatro aspira a produzir eventos, acontecimentos”. Já o termo teatralidade remete às características estruturais do drama, onde a estrutura narrativa, ficção e a ilusão cênica, são aspectos relevantes (FÉRAL, 2008, p. 209).



A potência das formas (que são ao mesmo tempo abstratas e reais em sua materialidade, assim como da iluminação) propostas em seus experimentos com Jacques Dalcroze, podem evidenciar a necessidade de atualização e reorganização do que a cenografia provoca, tanto enquanto espaço esculpido pelas formas e desenhado pela iluminação, quanto como espaço real da ação, como é amplamente abordada na contemporaneidade. A performatividade dos espaços rítmicos de Appia está justamente nesse processo de atualização que a materialidade real das formas desenhadas em cena pela iluminação, também abordada em sua expressividade, traz ao espectador, assim como se relaciona com ele. Em sua obra, na relação com o espaço que a iluminação revela sua potência de gerar acontecimentos.

Essa análise se propõe como uma reflexão posterior, não entendendo como algo já pensado por Appia na concepção de suas propostas. Outras problemáticas se apresentavam a época, sendo suas construções cenográficas fruto de reflexões acerca delas, principalmente no que diz respeito à estrutura à italiana do espaço cênico e aos novos recursos tecnológicos que se apresentavam. Porém, pensar na potência do que foi proposto, inclusive relacionando com problemáticas contemporâneas, serve não somente como exercício, mas também como possibilidade de encontro com outras perspectivas de encontro entre práticas e teoria.

## Referências

APPYA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Lisboa: Arcádia, 1921.

ASLAN, Odette. **O Ator no século XX: evolução da técnica, problema da estética**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. **Adolphe Appia. 1862-1928. Acteur-espace-lumière**. (Catálogo da exposição). Lausanne, Pro Helvetia Et Editions L'âge D'Homme, 1981.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta**. São Paulo, v.8, p.197-210, 2008.

JUNIOR, José de Oliveira. **Iluminação e Espacialidade em Adolphe Appia. Arte da Cena**. Goiânia, v.2, n.3, p.188-202, jul/dez, 2016.



MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético*. **Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v.8, n.2, p.95-107, 2017.

MOSTAÇO, Edelcio. *Espaço e Performatividade*. **Percevejo**. Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.103-111, jun/jul, 2016.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. ***Cenografia: um outro modo de experimentar e praticar***. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. ***A Linguagem da Encenação Teatral***. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SOUZA, Henrique Bezerra. *Em busca de choques estéticos: a influência do controle na anestesia afetiva do espectador*. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p.339-349, 2016.

Recebido em: 30/03/2021  
Aprovado em: 07/07/ 2021

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