



Desenhos que revolucionaram a cena teatral

Designs that revolutionized theater scene

Talitha Ramos*, orientador: Fernando Guillermo Vázquez Ramos**

*Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade São Judas Tadeu (2005). Pós-Graduada em História da Arte, também pela Universidade São Judas Tadeu (2011). cursando mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição, com término previsto para Março de 2014.

**Arquiteto (UNBA, 1979); Técnico em Urbanismo (INAP, 1988); Master em Estética y Teoría de las Artes (IETA, 1990); Doutor em Arquitetura (ETSAM-UPM, 1992). Desde 2010, é professor responsável no curso de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-graduação da USJT. Desde 2011, é coeditor da revista eletrônica arq.urb.

Resumo

Quando pensamos em desenhos que revolucionaram a cenografia teatral europeia, dois nomes vêm instantaneamente à cabeça, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, grandes responsáveis por trazerem o novo conceito da espacialidade moderna, através da tridimensionalidade cenográfica e da nova maneira de trabalhar a iluminação elétrica, geradas pela sensibilidade simbolista, muito mais abstrata do que naturalista. Com certeza foi a partir das ideias desses dois grandes teóricos e cenógrafos, que aconteceram as maiores transformações na cena teatral que vemos hoje e, que infelizmente não puderam ser concretizadas por falta de recursos tecnológicos da época em que viveram.

Palavras-chave: teatro, cenografia, desenhos.

Abstract

When we think about drawings that had revolutionized the European theatrical scenography, two names come instantaneously to the head, Adolphe Appia and Edward Gordon Craig, great responsible for bringing the new concept of the modern spatiality, through the scenographic tridimensionality and the new way to work the electric illumination, generated for symbolist sensitivity, much more abstract than naturalistic. With certainty from the ideas of these two great theoreticians and theatrical designers, who had happened the biggest transformations in the theatrical scene that we see today and, that unfortunately they could not have been materialized by the lack of technological resources of the time where they had lived.

Keywords: theater, scenography, drawings.

A palavra cenografia, do grego *skenenographie* (*skènè-graphèins*), o que na tradução literal seria “desenho da cena”, teve origem e reconhecimento na antiga Grécia, embora se acredite que o teatro tenha suas origens no período primitivo e que a cenografia tenha surgido com as representações teatrais. Cyro Del Nero (2009, p. 9) sobre isso ressalta:

A cenografia, no Ocidente, é uma arte nascida para os palcos construídos a céu aberto em que a antiguidade grega viu florescer textos teatrais que questionavam a ação humana e sua interação com os deuses, e que eram encenados em festivais religiosos.

No século VI a.C, criou-se um espaço fechado, em homenagem ao deus Dionísio, denominado Teatro de Dionísio (Figuras 1 e 2). A partir de então, todas as cerimônias religiosas que deviam realizar-se fora da cidade, passaram a acontecer

ali e em outros espaços semelhantes implantados mais tarde. Ele foi o primeiro espaço teatral grego construído em pedra.



Figura 1: Teatro de Dionísio – Grécia - Século VI a.C. Fonte: <http://www.biografia.inf.br/esquilo-dramaturgo>. Acesso em: 25 nov. 2012

No teatro grego, a cena, que correspondia a *skènè*, era constituída por uma parede ou às vezes até grandes panos que separavam a cena dos bastidores. Nesse momento, o cenário pas-

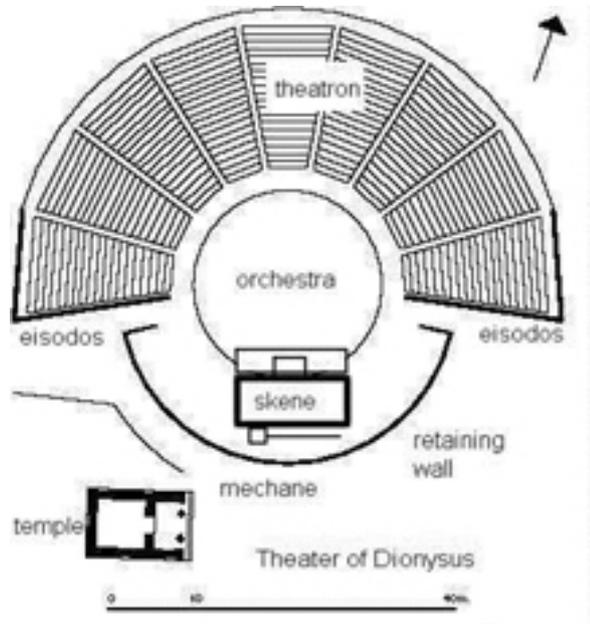


Figura 2: Desenho esquemático do Teatro de Dionísio. Fonte: <http://www.logosphera.com/courses/materials/tragedia/trag.html>. Acesso em: 25 nov. 2012

1. Nome aportuguesado de Marcus Vitruvius Pollio, que viveu nos tempos do imperador Augusto, no século I a.C. Arquiteto romano, ensina na capital do Império. No campo da técnica, inventa máquinas de guerra, constrói aquedutos e muitos monumentos. Suas obras não sobreviveram, mas dele nos chegou o tratado Os

dez livros de arquitetura (De Architectura), fundamental para quem se interessa pelo tema (RATTO, 1999, p. 177). Perdido durante séculos, foi redescoberto no século XV, tendo sua influência se prolongado até o século XIX. Em meados do século XX passou a ser somente uma referência historiográfica.

sou a ser reconhecido, pois foram criadas novas formas e estilos decorativos, como grandes painéis pintados à mão, que passaram a complementar não somente a cena, mas a fazerem parte da própria encenação. A partir deste processo surgiu a importância de um cenário que auxiliasse no desenvolvimento da ação teatral, e consequentemente da cenografia.

Em seu livro, *Cenografia*, Anna Mantovani (1989, p.14), comenta sobre a relação entre o teatro e a cenografia:

A cenografia existe desde que existe o espetáculo teatral na Grécia Antiga, mas em cada época teve um significado diferente, dependendo da proposta do espetáculo teatral. O teatro é, como toda arte, intimamente relacionado com o meio social onde surge, e será definido conforme o pensamento de cada época. Assim, o teatro e a cenografia da Grécia Antiga são diferentes dos de Roma, da Idade Média, do Renascimento e do Barroco.

Desde que a cenografia surgiu, na Grécia, nada de novo relacionado a ela aconteceu até o período Renascentista, em específico o italiano. Tudo o que os romanos fizeram foram adaptações das cenas gregas. Durante o Império Bizantino, os teatros permaneceram fechados por quase mil anos, embora houvesse com pequena intensidade, representações nos pátios dos palácios ou em mosteiros. Já, na Idade Média, o teatro ficou

sob o domínio da Igreja e as representações teatrais aconteciam a favor dela, sendo, portanto restritas a manifestações religiosas.

O período renascentista italiano conhecido por Quattrocento caracterizou-se por um grande avanço dos humanistas e o enaltecimento da razão. Abandonando definitivamente as formas expressivas da Idade Média, o Renascimento abriu as portas não somente para o teatro, mas também para as artes em geral e a arquitetura em especial. A perspectiva foi um grande invento desse período, possibilitando a abertura de novos horizontes no campo das artes.

No seu tratado *De Architectura*, o arquiteto romano Vitruvius¹ (século I a.C), explicou como deveria ser a cena teatral. Esse tratado foi essencial para unir palco e arquitetura, seguindo os modelos da antiguidade. O formato de um teatro, explicou Vitruvius (2006, p.188):

Deverá ser elaborado, de modo que, determinando o perímetro da base, se trace uma linha circular a partir do centro e se inscrevam nela quatro triângulos de lados iguais que toquem a intervalos a linha de extremidade do círculo, como se faz na astrologia dos doze signos celestes, segundo a harmonia musical dos astros. Destes triângulos, aquele cujo lado estiver mais próximo da cena determinará aí, na linha que intersecta a curvatura do círculo, o lugar da frente da cena, sendo traçada pelo centro do círculo

uma linha paralela a esta que fará a separação entre o estrado do proscênio e a zona da orquestra.



Figura 3: Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1584). Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os deuses.

Foi seguindo esta prescrição que o arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580), projetou o Teatro Olímpico de Vicenza (Figuras 3 e 4), em 1580, um marco não somente para a arquitetura, mas para a história do teatro e da cenografia. Palladio foi estritamente fiel ao que mencionou Vitruvius, no que diz respeito à construção de um teatro, mas acabou falecendo antes que o teatro fosse terminado, fato que ocorreu somente em 1584. Com o falecimento de Palladio, quem assume o término do projeto para o teatro é o seu discípulo Vincenzo Scamozzi (1548-1616), que foi além ao que mencionou Vitruvius, relacionado às questões da perspectiva, transformando as vistas pintadas do projeto original em vielas praticáveis (Figuras 5 e 6), com as quais con-

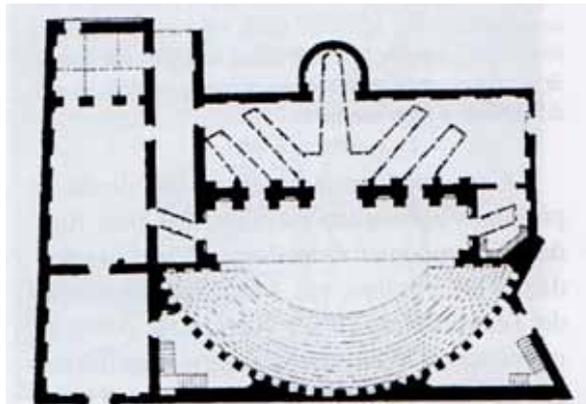


Figura 4: Planta do Teatro Olímpico de Vicenza. Fonte: MOUSSINAC, Leon. História do Teatro.



Figura 5: Teatro Olímpico de Vicenza. Sala, proscênio e a cena com a decoração construída por Scamozzi. Fonte: Moussinac, Leon. História do Teatro.

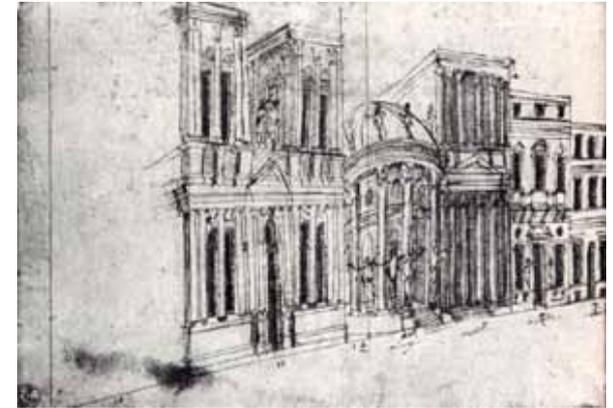


Figura 6: Desenho de Scamozzi para uma das três ruas em perspectiva no mesmo teatro. Fonte: Moussinac, Leon. História do Teatro.

O Teatro Olímpico de Vicenza se tornou o exemplo mais perfeito de como um teatro Renascentista deveria ser.

Havia três tipos de cenários, que se estabeleceram de acordo com os diferentes tipos de encenação da época:

Para a tragédia (Figura 7), criou-se uma arquitetura de palácio que remetia à arquitetura clássica, sendo, portanto, mais refinada. O clássico era o modelo para todas as artes: música, poesia (incluindo o teatro), arquitetura, artes plásticas.

Para a comédia (Figura 8), reservou-se a vista de uma rua com a representação da arquitetura gótica, mais popular. O gótico era considerado um estilo “bárbaro do norte”, menos sofisticado e, certamente, mais vulgar.

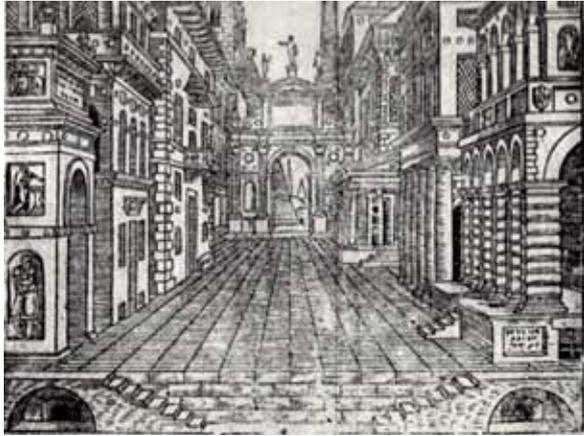


Figura 7: Cenário trágico. Fonte: Moussinac, Leon. História do Teatro.



Figura 8: Cenário cômico. Fonte: Moussinac, Leon. História do Teatro.

Para as peças pastorais (Figura 9), ficou assinada uma paisagem arborizada apontando para o lado pitoresco. Quem os moldou foi Sebastiano Serlio (1475-1554), grande teórico e arquiteto, interpretando o que escreveu Vitrúvio sobre a decoração das cenas trágicas, cômicas e satíricas:



Figura 9: Cenário satírico. Fonte: Moussinac, Leon. História do Teatro.

As ideias de Vitrúvio foram seguidas por quase todas as partes e, juntamente com a aplicação da perspectiva nos cenários pintados, permitiu uma ilusão perfeita da realidade para quem os via.

Tudo o que surgiu na cenografia até o Barroco foram diversas formas de trabalhar com a perspectiva, como, por exemplo, as propostas da família Galli Bibiena (Ferdinando, Francesco, Giuseppe, Antonio e Carlo), que ficou famosa por seus cenários, desenhos e, também, pela maneira com que trabalhava as vistas em perspectiva.

Por volta de 1700, Ferdinando Galli Bibiena introduziu em seus projetos a perspectiva angular, com dois pontos de fuga (Figura 10), traço de distinção em relação à etapa de criação anterior, na qual se utilizava um único ponto de fuga. Seus cenários dividiram-se em duas partes: uma área de representação e um background pintado, que dava uma visão de infinito, separando o palco em um primeiro plano, para os atores, e um fundo, para os objetos distantes (a perspectiva era pintada nos painéis de fundo do palco – Figura 11).

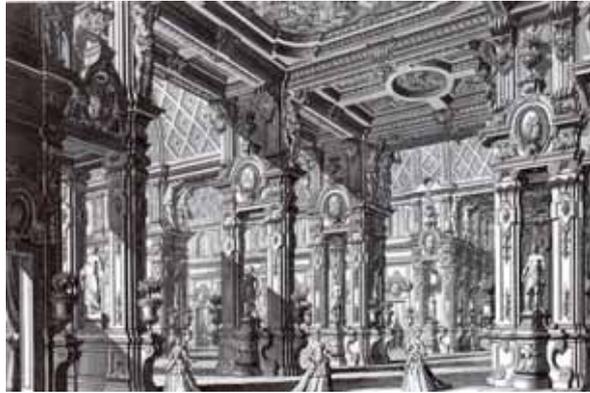


Figura 10: Cenografia com a aplicação de dois pontos de fuga. Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.



Figura 11: Cenário barroco. Perspectiva desenhada em um painel. Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.

A influência de seus estilos nos projetos de cenografia manteve-se até o século XIX, mais precisamente até o surgimento de Richard Wagner (1813-1883), diretor e compositor de óperas que inaugurou a prática de ser o autor e diretor cenográfico de suas próprias obras, desde a concepção até sua realização no palco.

Wagner referia-se ao homem e sua imagem da natureza, a seu drama e seu destino. Por isso, todas as suas obras tinham características de uma arte homogênea, coletiva e universal. Para atingir seu objetivo, utilizaria vários recursos cênicos. Apesar de a música sempre representar um papel importante, ele entendia que seus dramas eram a fusão de música, poesia, dança, cenografia, pintura, iluminação e arquitetura, reunidos sob um conceito único, que ele denominou “obra de arte total”. Acreditava que, para haver um sentido real no drama representado pelos atores, deveria ocorrer a fusão de todos os elementos, e só assim o drama existiria de verdade.

Partindo desse princípio, Wagner igualmente inovou na arquitetura, com a construção do Teatro de Bayreuth (Figuras 12 e 13), projetado, em 1876, pelo arquiteto Otto Brückwald (1841-1917). Esta foi considerada a maior realização de Wagner na arquitetura, sempre apontando para a renovação cênica (DUDEQUE, 2009).

Para atingir esse objetivo, ele abriu mão do espaço cênico italiano, predominante desde sua criação, no século XVII, rejeitando até mesmo gale-

rias e camarotes, a fim de quebrar as barreiras com o espectador.



Figura 12: Teatro de Bayreuth (1876). Fonte: <http://camino-demusica.com/opera/bayreuth-el-teatro-de-wagner>. Acesso em: 25 nov. 2012.

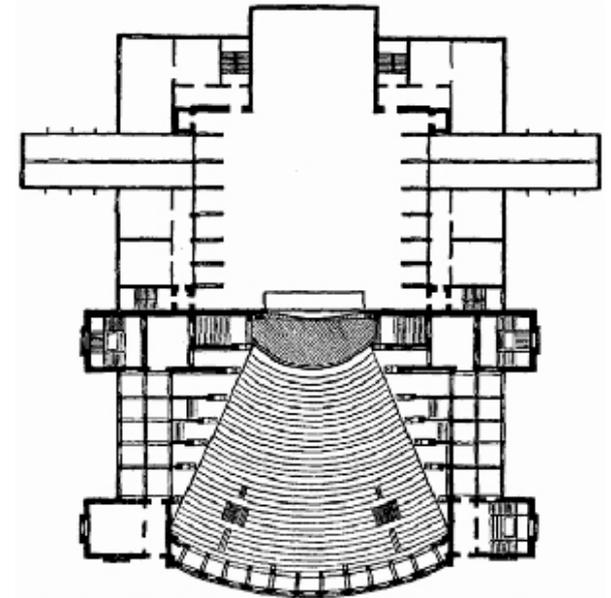


Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth (Arch. Brückwald).

Figura 13: Planta do Teatro de Bayreuth. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:L-Bayreuthertheater.png>. Acesso em: 25 nov. 2012

Criou ainda um fosso para a orquestra em frente ao palco, que ele denominou “abismo místico” (Figura 14), por ser um espaço rebaixado, escondendo os músicos da visão do espectador para que a atenção se fixasse totalmente no palco, enquanto a música fluía por todo o ambiente. Para ele, era fundamental a concentração do espectador somente no espetáculo, retirando de cena todo e qualquer objeto que pudesse tirar o foco do público. No espaço da plateia, ele retirou a luz direta, deixando tudo escuro, e fazendo com que o espectador perdesse, pelo menos parcialmente, seu contato com o cotidiano e dirigisse todo o seu interesse para o palco.

No palco ele utilizou a ideia do Leitmotiv musical, por meio do qual um determinado tema musical acompanhava um personagem durante toda a duração do espetáculo, e transpôs o mesmo conceito para a iluminação, fazendo com que alguns personagens fossem identificados o tempo todo por um tipo de iluminação específica (DUDEQUE, 2009).

No entanto, muitas de suas produções apresentavam certa divergência de seu pensamento, como, por exemplo, os telões de fundo, pintados muitas vezes de forma realista. Tal foi o caso da cenografia criada por ele para o Parsifal em 1882 (Figura 15), longe dos ideais místicos e simbólicos que ele mesmo defendia.

Figura 14: Vista do “abismo místico”. Fonte: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm-slides/deck/753827>. Acesso em: 25 nov. 2012



Figura 15: Cenografia para Parsifal, produção de 1882. Pintura de telão de fundo executada pelos irmãos Bruckner. Aquarela de Max Bruckner. Fonte: <http://www.omm.de/feuilleton/wer-ist-der-gral.html>. Acesso em: 25 nov. 2012

Observando atentamente todas as propostas de Wagner, e trabalhando sobre os mesmos conceitos propostos pelo compositor, o teórico e cenógrafo suíço, Adolphe Appia (1862-1928), iniciou um trabalho de grande revolução no desenho da cena, que até então só tinha acontecido com a descoberta da perspectiva no século XVI.

Adolphe Appia propôs uma nova cenografia para ópera de Wagner, o Parsifal (Figura 16), em 1896, e foi a partir dessa cenografia que ficou conhecido por revolucionar conceitualmente e fisicamente o espaço do palco e da cena no teatro.

Aproveitando-se da frase do personagem Gurnemanz, um dos principais cavaleiros do Graal, da obra de Wagner, que, no final do Primeiro Ato, à frente da magnificência do reino do Santo Graal, mencionava ter ali o “tempo se transformado em espaço”, Appia idealizaria um arranjo tridimensional no palco em que o ator, de forma natural, pudesse expressar-se, transformando a força dramática temporal do canto em expressão espacial da cena (na cenografia originalmente proposta por Wagner, o cenário era quase sempre uma floresta).

As propostas do suíço surgiram como renovação do drama wagneriano, dando oportunidade a que esse magnífico cenógrafo pudesse desempenhar um papel fundamental na criação do palco moderno, reformando profundamente a arte da cena. Além disso, as cenografias recriadas para

óperas de Wagner (Figura 17) representaram uma solução para o problema do realismo no teatro.

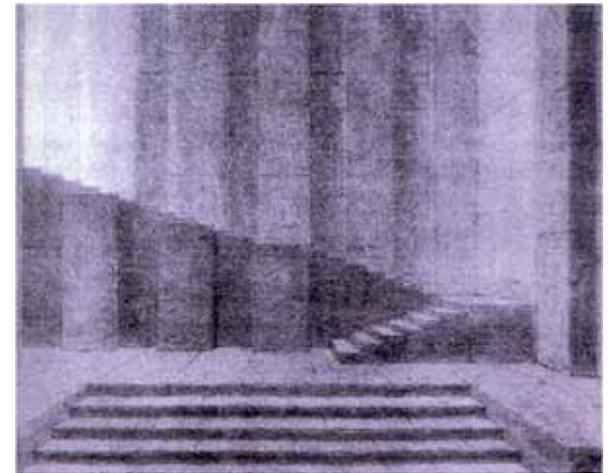


Figura 17: Desenho do cenário de Appia para Richard Wagner propondo o espaço tridimensional. Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.

Appia fazia parte do movimento simbolista, que preconizava um abandono total do naturalismo. Foi ele quem levou isso para o palco. Tudo girava em torno do ator e do que este era capaz de fazer com seu corpo, essa era a única realidade que deveria ser levada em conta. Para Appia, o ator era o portador de toda a ação dramática, era dele que vinha a expressão procurada pelo espectador, e era também pelo seu trabalho que a plateia identificava-se com a expressividade teatral.

Para livrar-se da caixa italiana, ele propõe uma nova hierarquia dos elementos teatrais, situando em primeiro lugar o ator, depois vindo a cenografia e, só então, a iluminação.

Figura 16: Desenho de Appia para o primeiro ato de Parsifal de Richard Wagner, produção de 1896. Fonte: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/HistDrama2/SymbolImage.html>. Acesso em: 25 nov. 2012



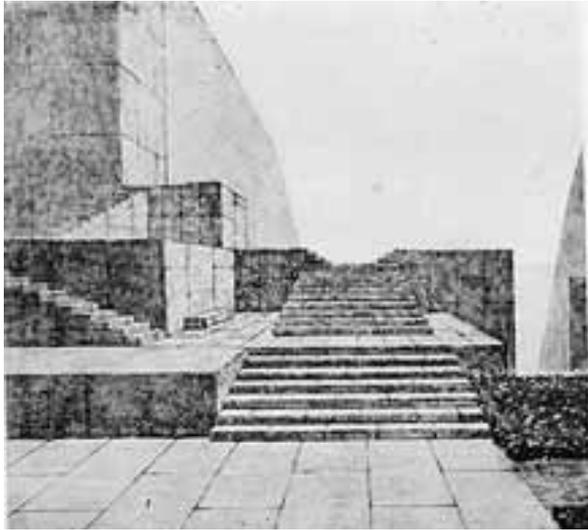


Figura 18: Adolphe Appia: Espaços Rítmicos (1909-1910)
 Fonte: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/HistDrama2/SymbolImage.html>. Acesso em: 25 nov. 2012

O conceito a orientar essa postura definia que a atenção do espectador deveria estar concentrada no ator. Para que este pudesse alcançar a harmonia da cena, composta do espaço cênico e da cenografia, que, como base de apoio, volta-se para a tridimensionalidade, a concepção teatral deveria trabalhar com o corpo plástico e vivo do ator.

Em 1906, Appia entrou em contato com o também suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), criador da eurritmia, um método de ensinar um ritmo musical por meio dos movimentos corporais da dança. Atendendo ao pedido de Dalcroze, Appia criou uma série de cenários que valorizavam o corpo humano e sua relação com a música, incorporando a eurritmia. 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” (Figuras 18 e 19). 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 (Figura 20). Os dois estabeleceram uma parceria que durou até 1926, dois anos antes da morte do cenógrafo.

Contemporâneo de Appia e seguidor dos seus princípios, o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), também defendia uma estética antinaturalista advinda do teatro simbolista. Sua relação

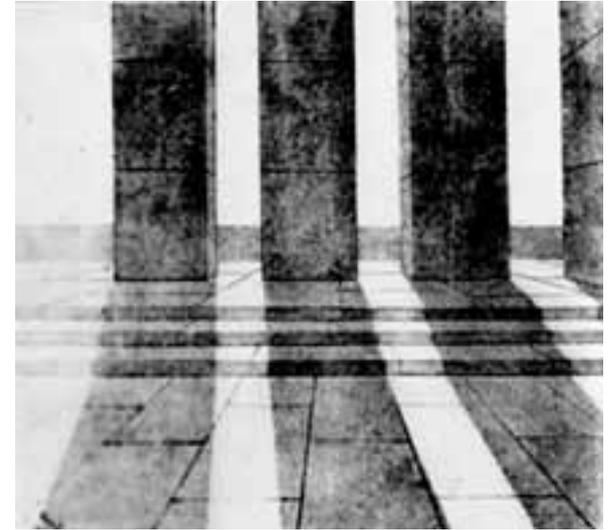


Figura 19: Adolphe Appia: Espaços Rítmicos (1909-1910)
 Fonte: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/HistDrama2/SymbolImage.html>. Acesso em: 25 nov. 2012

com o teatro e a cenografia foi facilitada por ser filho de pai arquiteto e pintor e de mãe atriz.

Iniciou sua carreira como ator na companhia de Henry Irving (1838-1905), e seus primeiros cenários foram realizados para a companhia teatral de sua mãe, no Imperial Theatre de Londres.

Assim como Appia, recusou representar a realidade nos cenários e propôs a substituição de cenas pintadas por cenas arquitetônicas, representadas por grandes painéis com a iluminação e a cor em destaque, dando-lhes grande importância. A essência do seu trabalho também se concentrava no ator, valorizando seus movimentos e atribuindo grande importância para a iluminação e a cor.

Considerou o teatro como uma arte incompleta por si só, pois, para tornar-se completo, dependia de música, pintura, arquitetura etc. Para ele, o mais importante era o cenário, não destacando, como Appia, a figura do ator. Propôs um tipo de arte em que a realidade, em vez de ser reproduzida pelos métodos tradicionais da representação, seria interpretada por meio de símbolos, utilizando formas, cores e iluminações como meios para produzir atmosferas e despertar sentimentos nos espectadores, e isso causou um novo tipo de revolução na cena.

Seu principal conceito cênico dizia que, em um trabalho dramático, toda cena deveria ser móvel em todas as partes, do chão ao teto, e poderia ser movida para cima e para baixo, obedecendo ao controle do ator, de forma independente ou em grupo, com as constantes mudanças da iluminação. Assim, uma resposta emocional poderia surgir na plateia a qualquer momento, por meio do movimento abstrato das formas plásticas cenográficas associado aos efeitos da iluminação.

Foi reconhecido em toda a Europa após realizar a cenografia da peça Hamlet, de Shakespeare (Figuras 20, 21 e 22), a pedido do diretor Stanislavski, no ano de 1912, que queria dar características modernas a sua encenação. Para a cenografia da peça, Craig utilizou-se de vinte painéis, que, por serem muito grandes, não se moviam facilmente (figuras

38 e 39), tornando-se um alvo para os críticos, mas que, para Stanislavski, representou um divisor de águas no teatro russo, visto que a proposta apresentada pelo cenógrafo era muito diferente do modelo clássico (Figura 24), costumeiramente usado nas montagens das peças de Shakespeare.

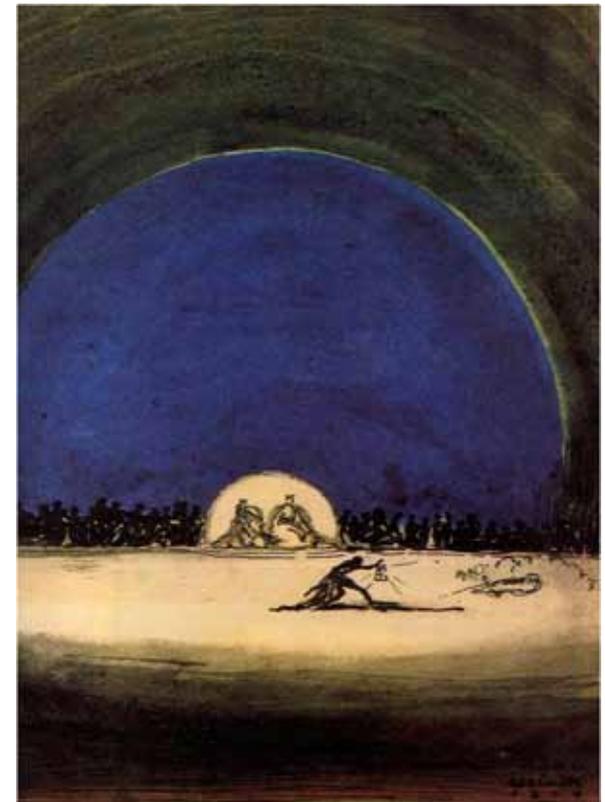


Figura 20: Desenho de Gordon Craig para “Hamlet”: a sala do trono (1912). Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.

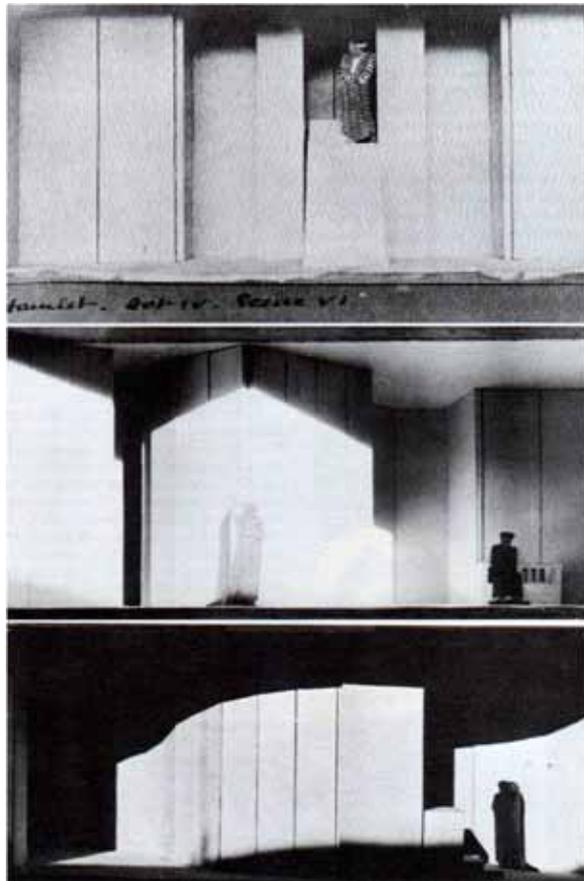


Figura 21: Projeto de Gordon Craig para “Hamlet”, em Moscou (1912). Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.



Figura 22: Craig: Desenho dos painéis para “Hamlet”, no Teatro de Arte de Moscou (1912). Fonte: <http://uttaps.wordpress.com/actor-prepares/stanislavski-the-moscow-art-theater-a-timeline/>. Acesso em: 26 set. 2013.



Figura 23: Gordon Craig, “Hamlet”, em Moscou (1912). Fonte: <http://wodumedia.com/the-10-best-theatre-designs/hamlet-1912-edward-gordon-craig-was-a-pioneer-of-modern-theatre-design-who-produced-little-on-the-stage-he-became-a-hermit-visionary-whose-belief-in-the-imaginative-power-of-light/>. Acesso em: 26 set. 2013.



Figura 24: Hamlet: Ilustração de Daniel Maclise (1806-1870) para o trabalho de Shakespeare. Nova York, 1875-1876. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hamlet_play_scene_cropped.png. Acesso em: 26 set. 2013.

Mesmo assim, Craig continuou expondo suas ideias em várias revistas da época e publicou diversas obras teóricas, entre elas, um ensaio que gerou muita polêmica, O ator e a supermarionete, no qual preconizava que o ator fosse mais um elemento da encenação, assim como um boneco que deveria responder às ordens do diretor, chegando até a cogitar a ideia de substituir o ator pela supermarionete, que significava o ator servindo ao espetáculo, em lugar de servir-se dele, ideia que posteriormente influenciou a teoria do teatro épico do dramaturgo Bertolt Brecht² (1898-1956).

Tendo começado sua carreira como ator especializado no repertório de Shakespeare, com o qual, já trabalhando como cenógrafo, chegou à maturidade artística. Posteriormente, trabalhou para a produção de cenários das peças do grande dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), um dos fundadores do modernismo no teatro (Figura 25). Além de trabalhar com várias atrizes famosas, casou-se com a bailarina americana Isadora Duncan (1877-1927), conhecida por revolucionar a história da dança, e uma das grandes responsáveis pelo sucesso do cenógrafo, pois foi ela quem o apresentou

ao diretor Stanislavski, que o convidou a realizar a cenografia da peça Hamlet.

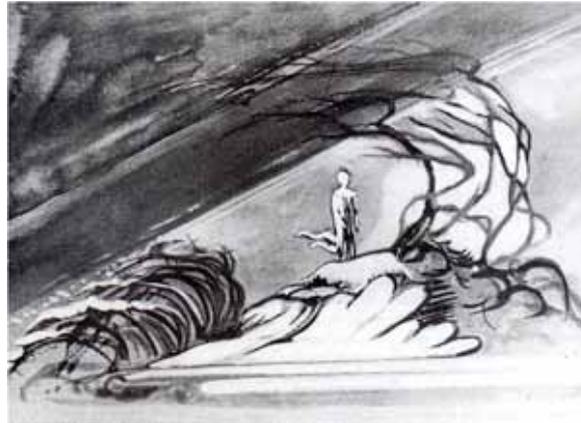


Figura 25: Desenho de Gordon Craig para “Os pretendentes” de Ibsen, 1956. Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses.

Porém as ideias renovadoras desses dois grandes teóricos e cenógrafos, Appia e Craig, foram muito mais teóricas do que práticas, pois poucas puderam ser realizadas, devido à falta de recursos tecnológicos da época em que viveram. Um exemplo disso é a forma como Appia trabalhou a iluminação, em uma época em que ainda não existia a luz elétrica. Vale ressaltar também que Craig, teve sua primeira publicação devidamente reconhecida em 1911, denominada de Sobre a arte do teatro, enquanto Adolphe Appia conseguiu ter sua primeira publicação dez anos depois, em 1921, com A Obra de arte viva, fato que se acredita ser extremamente questão de personalidades opostas, visto que Appia era muito mais reservado do que Craig, além do fato dele possuir contatos mais influentes.

Appia e Craig se conheceram em vida e de certa forma se complementaram. Em Appia, a música

era a fonte geradora do movimento do ator, justamente por trabalhar com encenações de óperas e dança (Figura 26). Craig acreditava que o teatro ideal (Figura 27) era aquele que a iluminação e a decoração comandavam o movimento e o ritmo, justamente por estar mais envolvido no mundo do teatro propriamente dito. Nas ideias propostas por esses dois grandes cenógrafos o espaço e a cenografia serviam como bases de apoio para que o ator alcançasse a harmonia da cena, e a iluminação servia para modificar o espaço cênico, através de sombras, sugerindo ambientes subjetivos e aumentando o caráter expressivo do universo cênico.

Por isso, certamente, as propostas que ambos desenvolveram foram fontes de inspiração essenciais para as renovações cenográficas surgidas ao longo do século XX.



Figura 26: Desenho executado por Appia em 1923. Fonte: NERO, Cyro Del. Máquina para os Deuses



Figura 27: Desenho de Craig para um “teatro ideal”. Fonte: MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro*.

É por esta razão que desenvolver um trabalho sobre a obra deles torna-se fundamental para entender a construção da cena teatral contemporânea. Este presente artigo pretende contribuir na compreensão do trabalho revolucionário destes dois grandes mestres da cenografia através da análise de alguns dos desenhos que foram a base da concepção espacial, e dramática, do teatro que desenvolveram.

Referências Bibliográficas:

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARX, Warde. **Viva a arte viva!** A renovação estética da cenografia, nas propostas de A. Appia e G. Craig. Monografia apresentada ao curso de pós-graduação em História da Arte da Universidade São Judas Tadeu. São Paulo. Acervo da Universidade. Acesso em 21 de Março de 2012.

MOUSSINAC, Léon. **História do Teatro:** das origens aos nossos dias. Tradução de Mário Jacques. Portugal-Brasil: LIVRARIA BERTRAND, 1957.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses:** anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: SENAC/SESC, 2009.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia:** variações sobre o mesmo tema. 3ª edição. São Paulo: SENAC, 1999.

SILVA, Carlos Alberto. **Vozes, música, ação:** Dalcroze em cena. Conexões entre rítmica e encenação. Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Acesso em 16 de Setembro de 2013.

SOARES, Sandra da Costa. **O teatro wagneriano à Luz da História da Ciência.** Dissertação apresentada ao curso de história da ciência da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005. Acesso em 26 de Junho de 2013.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica.** Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em artes cênicas da Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2006. Acesso em 31 de Maio de 2013.

VITRÚVIO. **Tratado de Architectura.** Tradução do latim de M. Justino Maciel. Lisboa: Istpress, 2007.

