

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
DOUTORADO EM TEATRO

ANGELO MARCELO ADAMS DOS PASSOS

ADOLPHE APPIA E SEU OLHAR SOBRE ATUAÇÃO TEATRAL:

Cruzamentos e contaminações entre espaço, música e corpo

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

ANGELO MARCELO ADAMS DOS PASSOS

ADOLPHE APPIA E SEU OLHAR SOBRE ATUAÇÃO TEATRAL:

Cruzamentos e contaminações entre espaço, música e corpo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

Ficha de Identificação da Obra elaborada pelo autor, com
auxílio do programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC

Passos, Angelo Marcelo Adams dos
Adolphe Appia e seu olhar sobre atuação teatral:
Cruzamentos e contaminações entre espaço, música e
corpo / Angelo Marcelo Adams dos Passos. -
Florianópolis , 2018.
307 p.

Orientador: Dr. José Ronaldo Faleiro
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Teatro, Florianópolis, 2018.

1. Adolphe Appia. 2. Atuação e corpo. 3. Espaço.
4. História do teatro. 5. Música e encenação. I.
Faleiro, Dr. José Ronaldo. II. Universidade do
Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação.
III. Título.

Para minha esposa, Margarida da Cunha Leoni Passos,
que compartilha comigo espaços de prazer: em nossa
casa e nos palcos – os que já palmilhei e nos que haverei
de pisar.

AGRADECIMENTOS

Esta tese, como não poderia deixar de ser, é o produto “folheável” de um processo iniciado em 2013, quando resolvi participar da seleção para o Doutorado em Teatro do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, no qual ingressei em março de 2014. Nestas páginas pode ser encontrado o que permaneceu de inúmeras leituras, reflexões, ansiedades, alegrias e dúvidas: falo em permanência porque o presente texto é resultado de escolhas, influências, orientações e desorientações, que foram se cruzando ao longo dos anos, juntando-se umas às outras, abandonando-se umas às outras.

É preciso mencionar a quem considero ser o primeiro a me colocar frente a Adolphe Appia e, sem que o soubesse, abrindo para mim um campo de possibilidades do que viria a se tornar o tema de meu doutorado: Paulo Mauro da Silva, colega de teatro que me presenteou com um velho exemplar de *A obra de arte viva*, de Appia, na edição portuguesa do início dos anos 1960. O acaso agiu a meu favor: eu pedira ao Paulo Mauro uma edição de uma obra de Edward Gordon Craig, ele me trouxe Appia. Agradeço imensamente a defasagem.

Entre tantos que, deliberadamente ou não, me ajudaram, agradeço – a/às/ao/aos:

Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, que tão bem me recebeu, e aos professores e funcionários que lá trabalham e que tornaram a distância de minha cidade, Porto Alegre (RS), apenas um detalhe;

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), a instituição em que leciono, por ter autorizado meu afastamento das funções docentes pelo período de um ano, durante o qual pude dedicar maior carga horária à minha pesquisa;

Unidade em Montenegro (RS) da Uergs, onde estão sediados os cursos de artes, na figura dos professores das graduações em Artes Visuais, Dança e Música, e especialmente aos meus colegas da graduação em Teatro – Licenciatura: os professores Carlos Roberto Mödinger, Jezebel Maria Guidalli de Carli, Marli Susana Carrard Sitta e Tatiana Cardoso da Silva, que foram sempre solidários e amigos;

Alunos da graduação em Teatro da Uergs – queridos, batalhadores, criativos;

Gilmar Lemes e Dulce Dillenburg, funcionários da Secretaria da Uergs, sempre solícitos e contribuindo imensamente para o andamento das rotinas docentes;

Artistas com os quais tenho trabalhado na prática do teatro nesses últimos anos: a Cia Teatro ao Quadrado, o elenco do espetáculo *Os homens do triângulo rosa* (Alex Limberger, Edgar Rosa, Elda Pires, Frederico Vasques, Gisela Habeyche, Gustavo Susin e Pedro Delgado) e Wagner Duarte;

Minha mãe, Sonia Regina Adams dos Passos, pelo carinho e amor que me dedica;

José Nasr e Shirley Rosário, amigos de muitos bons momentos, pela companhia sempre bem-vinda; Luciano Alabarse, pela parceria artística e pelo incentivo intelectual; Cibele Sastre, Lesley Leichtweis Bernardi e Eduardo Pacheco, pelos livros disponibilizados; Daniel Colin e Márcio Silveira pelas ajudas entre as cidades;

Bibiana Arena Coronel, Guadalupe Casal e Elisa Lucas, que me auxiliaram em questões de tradução;

CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior proporcionou minha permanência na Espanha por seis meses, durante os quais vivi experiências inolvidáveis que se transformaram em matéria viva para minha tese;

Dra. Felisa de Blas Gómez, minha orientadora espanhola, docente na RESAD, que foi imensamente receptiva, me recebendo generosamente em Madri;

Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), na figura dos funcionários e diretores da instituição, que facilitaram minhas pesquisas;

Dr. Clóvis Dias Massa (UFRGS), Dra. Sílvia Patrícia Fagundes (UFRGS), Dra. Fátima Costa de Lima (UDESC) e Dra. Sandra Meyer Nunes (UDESC), docentes que fizeram parte de minha banca examinadora, desde o exame de qualificação, e que foram convidados a integrar este momento importante em minha vida porque têm toda minha admiração, seja como professores, seja como artistas. Suas recomendações e questionamentos foram inestimáveis para aprimorar meu trabalho;

Dr. José Ronaldo Faleiro, meu professor e orientador, para mim um exemplo de dedicação ao teatro, erudição e gentileza no trato pessoal. A maneira como concordou com mudanças de rota em minha pesquisa só posso qualificar como altamente generosa. Temos ainda duas importantes coisas em comum: ambos gaúchos, ambos amando Margaridas;

Ivo Bender, que fez seu amor pelos gregos me alcançar também com intensidade: farás muita falta, mestre;

Max e Michelle ma Belle, que sempre me acompanham;

Margarida, que além de casada comigo é minha amiga, algo que demonstra incansavelmente, no dia a dia. Não é mensurável em ações ou palavras: ela me ajuda a atingir meus objetivos desde o primeiro momento, e de todas as maneiras possíveis. Seu incentivo constante e o amor recíproco são meu biotônico.

RESUMO

Esta pesquisa parte das ideias de Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo e pensador de teatro suíço, que nas últimas décadas do século XIX iniciou uma trajetória de questionamentos das práticas teatrais que lhe eram contemporâneas. Entre suas proposições mais destacadas estão as que redimensionavam os papéis da cenografia, da iluminação cênica e da atuação no âmbito das artes cênicas. Minha tese aborda essas três constituintes do espetáculo, mas tem como foco principal o lugar que o corpo do ator ocupa, ou deveria ocupar, no teatro. A partir da constatação de que no Brasil há poucas elaborações teóricas relacionadas a Appia, especialmente no que concerne à sua visão da centralidade da atuação no evento cênico, busquei compreender em maior profundidade o percurso do pensamento deste autor, que de início estava fortemente associado a questões operísticas decorrentes da admiração que o suíço nutria pela obra do compositor alemão Richard Wagner. O encontro, em 1906, com Émile Jaques-Dalcroze, criador da Rítmica, representou uma considerável transformação na visão que tinha sobre o ator: desse momento em diante, Appia incide em uma renovação conceitual sobre o corpo vivo em cena. Tendo em vista esses acontecimentos, elaboro algumas associações relacionadas ao mundo grego, em conceitos como *mousiké* e *paideia*; a definição de ideias como espaço potencial e espaço rítmico; a empatia cinestésica existente entre atores e espectadores; o corpo em atuação como possuidor de um ritmo interno, que substitui a música como ordenadora do espetáculo.

Palavras-chave: Adolphe Appia. Atuação e corpo. Espaço. História do teatro. Música e encenação.

RESUMEN

Esta investigación parte de las ideas de Adolphe Appia (1862-1928), escenógrafo y pensador de teatro suizo, que en las últimas décadas del siglo XIX inició una trayectoria de cuestionamientos de las prácticas teatrales que le eran contemporáneas. Entre sus proposiciones más destacadas están las que redimensionan los papeles de la escenografía, de la iluminación escénica y del actor en el ámbito de las artes escénicas. Mi tesis aborda a estas tres constituyentes del espectáculo, pero tiene como foco principal el lugar que el cuerpo del actor ocupa, o debería ocupar, en el teatro. A partir de la constatación de que en Brasil hay pocas elaboraciones teóricas relacionadas con Appia, especialmente en lo que concierne a su visión de la centralidad del actor en el evento escénico, busqué comprender en mayor profundidad el recorrido del pensamiento de este autor-creador, que de inicio estaba fuertemente asociado a las cuestiones operativas derivadas de la admiración que el suizo nutría por la obra del compositor alemán Richard Wagner. El encuentro, en 1906, con Émile Jaques-Dalcroze, creador de la Rítmica, representó una considerable transformación en la visión que tenía sobre la actuación: de este momento en adelante, Appia incide en una renovación conceptual sobre el cuerpo vivo en escena. A la vista de estos acontecimientos, elaboro algunas asociaciones relacionadas al mundo griego, en conceptos como *mousiké* y *paideia*; la definición de ideas como espacio potencial y espacio rítmico; la empatía cinestésica existente entre actores y espectadores; el cuerpo del actor como poseedor de un ritmo interno, que sustituye a la música como ordenadora del espectáculo.

Palabras claves: Adolphe Appia. Actuación y cuerpo. Espacio. Historia del teatro. Música y escenificación.

ABSTRACT

This research is based on the ideas of Adolphe Appia (1862-1928), Swiss stage designer and thinker who in the last decades of the nineteenth century began a trajectory of questions of contemporary theatrical practices. Among his most outstanding propositions are those that resized the roles of set design, stage lighting and acting in the field of the performing arts. My thesis addresses these three constituents of the spectacle, but the main focus is the place that the actor's body occupies, or should occupy, in the theatre. Based on the fact that in Brazil there are few theoretical developments related to Appia, especially with regard to his vision of the centrality of the actor in the scenic event, I sought to understand in greater depth the course of the thought of this author-creator, which was initially strongly associated with operatic questions stemming from the admiration of the Swiss for the work of the German composer Richard Wagner. The encounter, in 1906, with Emile Jaques-Dalcroze, the creator of the Eurhythmics, represented a considerable transformation in his vision of the actor: from this moment on, Appia focuses on a conceptual renewal about the living body on stage. In view of these events, I elaborate some associations related to the Greek world, in concepts such as *mousiké* and *paideia*; the definition of ideas as potential space and rhythmic space; the kinesthetic empathy between actors and spectators; the body of the actor as having an internal rhythm, which replaces music as the spectacle's organizer.

Keywords: Adolphe Appia. Acting and body. Space. History of theatre. Music and staging.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Adolphe Appia, cerca de 1926	14
Figura 2 – Adolphe Appia por volta de 1876, no Collège de Vevey	39
Figura 3 – Brasão da família Appia (desenho copiado à mão)	43
Figura 4 – Adolphe Appia aos 16 anos	64
Figura 5 – Appia e a irmã Hélène na Alemanha, em 1882	68
Figura 6 – Desenho da encenação de Otto Devrient para <i>Fausto</i>	69
Figura 7 – Appia com a família e amigos	75
Figura 8 – Espaço rítmico desenhado por Appia, com referência à colunata grega .	101
Figura 9 – Fotografia da fachada do <i>Festpielhaus</i> de Hellerau, em 1913	109
Figura 10 – O símbolo do <i>Yin-Yang</i>	110
Figura 11 – Desenho de músicos no fosso da orquestra em Bayreuth, durante ensaio de <i>Parsifal</i> (1882)	128
Figura 12 – Capa do manuscrito de <i>Notas para a encenação de O anel dos nibelungos</i> , de 1891-92	137
Figura 13 – Cenário para o ato III de <i>Parsifal</i> em Bayreuth, na estreia em 1882	153
Figura 14 – Cenário para o ato III de <i>Parsifal</i> criado por Appia em 1896	154
Figura 15 – Cenário de Appia para o ato I de <i>Prometeu</i> , de Ésquilo, de 1925	157
Figura 16 – Fotografia do dispositivo cênico criado por Adolphe Appia em 1913, em Hellerau, para <i>O anúncio feito a Maria</i> , de Paul Claudel	164
Figura 17 – Desenho de Appia, de 1926, para o ato I de <i>Lohengrin</i> , de Wagner	165
Figura 18 – Desenho de Edward Gordon Craig, de 1907, representando atores em um “palco cinético”	166
Figura 19 – Desenho de Appia de 1896, para o ato II da ópera <i>Tristão e Isolda</i> , de Wagner	167
Figura 20 – Desenho de Edward Gordon Craig para a cena 4 do ato I do <i>Hamlet</i> de Shakespeare	168
Figura 21 – Maquete de Edward Gordon Craig, de 1911, para o <i>Hamlet</i> de Shakespeare	168
Figura 22 – Desenho de Appia, de 1924, para o ato II d’ <i>A Valquíria</i> , de Wagner ...	169
Figura 23 – Desenho de Appia, de 1892, para o ato II d’ <i>A Valquíria</i> , de Wagner ...	169
Figura 24 – Fotografia do cenário criado por Paul von Joukowsky para o jardim encantado de Klingsor, de <i>Parsifal</i> , em 1882, em Bayreuth	172

Figura 25 – Desenho de Appia, de 1922, para o jardim encantado de Klingsor, em <i>Parsifal</i> , de Wagner	173
Figura 26 – A Fita de Moebius	176
Figura 27 – Desenho de Appia, de 1922, com colaboração de Jessica Davis Van Wyck, para a cena 4 do ato IV do <i>Hamlet</i> de Shakespeare	183
Figura 28 – Fotografia de 1908 com Appia e colegas durante curso de Rítmica	197
Figura 29 – Espaço rítmico criado por Appia em 1910, intitulado <i>Le Plongeur</i>	198
Figura 30 – Espaço rítmico criado por Appia em 1909, intitulado <i>Clair de lune</i>	199
Figura 31 – Fotografia de 1912 do interior da Sala de Hellerau, mostrando o dispositivo criado por Appia para a ópera <i>Orfeu e Eurídice</i> , de Glück	203
Figura 32 – Fotografia de 1912 do interior da Sala de Hellerau, mostrando o fosso da orquestra, com a plateia ao fundo	203
Figura 33 – Fotografia de 1912, com Jaques-Dalcroze e Appia em primeiro plano .	204
Figura 34 – Fotografia de 1912, com o dispositivo cênico criado por Appia para o ato II da ópera <i>Orfeu e Eurídice</i> , de Glück	206
Figura 35 – Fotografia de ruínas na cidade de Festo, na ilha de Creta, na Grécia ...	207
Figura 36 – A figura do ouroboros em um antigo manuscrito alquímico grego	227
Figura 37 – Representação gráfica do hexâmetro dactílico	236
Figura 38 – Desenho de Appia, em colaboração com Jessica Davis Van Wyck, para <i>Sonho de uma noite de verão</i> , de Shakespeare, datado do inverno de 1920	278
Figura 39 – Desenho de Appia, em colaboração com Jessica Davis Van Wyck, para <i>Coéforas</i> , de Ésquilo, datado do inverno de 1920	278
Figura 40 – Desenhos de Appia para <i>Fausto</i> , de Goethe, datados de 1927	279

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: APONTANDO OS LÁPIS	15
1 PREPARAÇÃO DA TELA: PERCURSO TORTUOSO	37
2 PALAVRAS E VISÕES: PERCURSOS COMPARTILHADOS	79
2.1 Chamberlain, um mestre peripatético	80
2.2 Wagner, moto e meta	87
2.2.1 Direção feminina e direção masculina <i>versus Yin-Yang</i>	102
2.2.2 A passagem da ópera para o drama musical	113
2.2.3 <i>Also Sprach</i> Schopenhauer	119
2.2.4 Um abismo místico	125
3 ILUMINAÇÕES EM ESPACIALIDADES	131
3.1 Para ver um espaço	144
3.2 Um espaço para ver com as pernas	155
3.2.1 Retrato em branco e cinza: Appia e Craig	157
3.2.2 Espaços imaginativos	170
4 NO MEIO DO CAMINHO TINHA A PEDRA E A MÚSICA DO CORPO	186
4.1 Dalcroze, desvelador do corpo	187
4.2 Música e <i>mousiké</i>	209
O ATOR É UMA OBRA DE ARTE VIVA, OU CONCLUSÃO NA QUAL CONSIDERO ALGUMAS COISAS SEM DÁ-LAS POR FINALIZADAS OU CONCLUÍDAS, OU OUROBOROS	241
REFERÊNCIAS	277
ÍNDICE ONOMÁSTICO	298

“Minha tarefa, em suma, será demonstrar como a vida, a filosofia e a arte podem estar em relação de parentesco profundo, sem que a filosofia se torne enfadonha nem a vida do filósofo mentirosa”.

Friedrich Nietzsche
Humano, demasiado humano

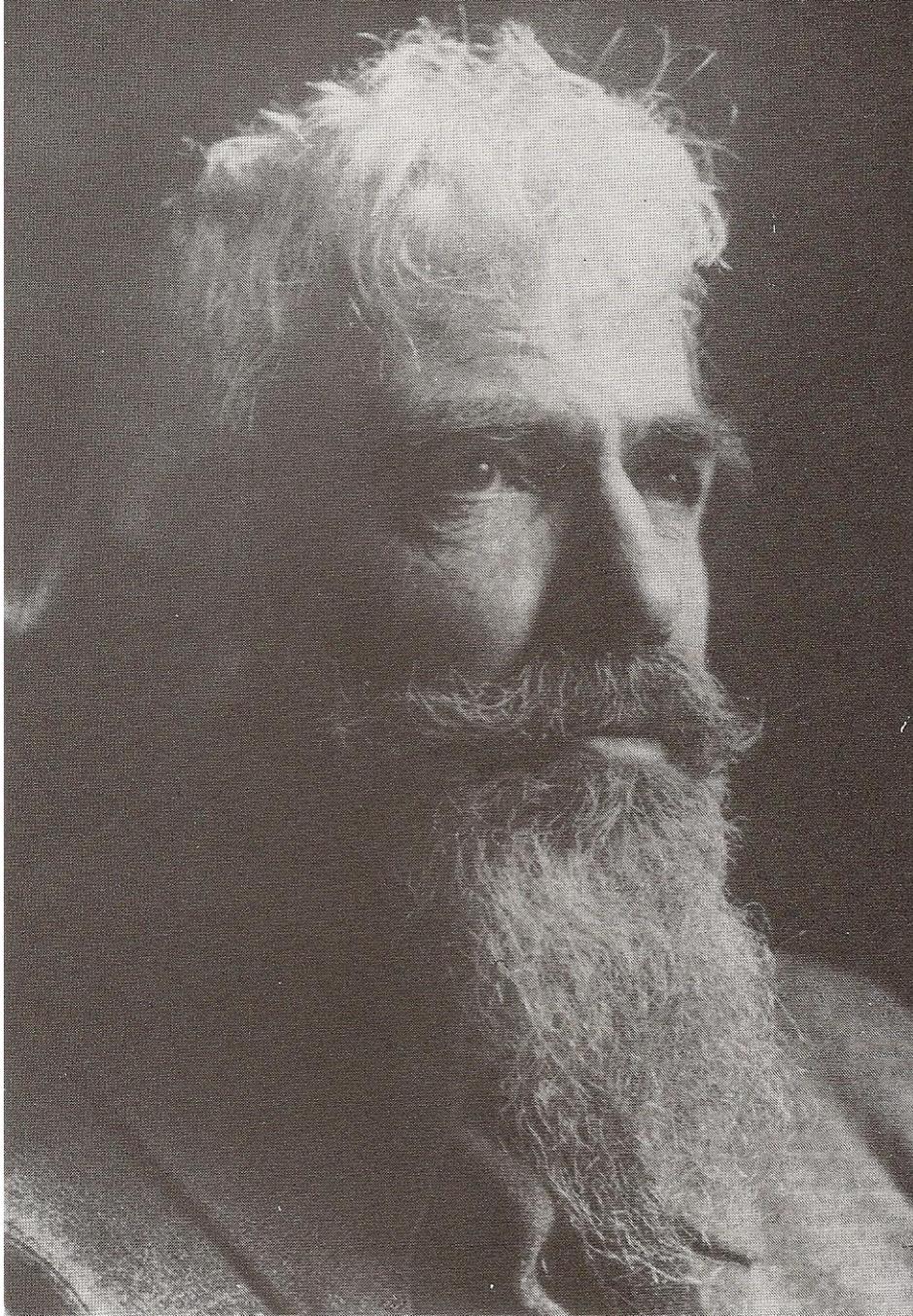


Figura 1: Fotografia de Adolphe Appia, cerca de 1926. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928.

INTRODUÇÃO: APONTANDO OS LÁPIS

“Para mim, aquela foi contudo uma época especial; meu espírito orientava-se de vez para o teatro, e eu não encontrava alegria maior que ler, escrever e representar peças de teatro (...). Queria dedicar ao palco toda minha atividade, nele encontrar toda minha felicidade e satisfação”.

Johann Wolfgang von Goethe

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister

“Ser histórico quer dizer não se esgotar nunca no saber-se”.

Hans-Georg Gadamer

Verdade e método

I

Não foi longo o intervalo de tempo decorrido entre os primeiros espetáculos de teatro adulto aos quais assisti e minha aproximação do fazer prático, quando passei também a me experimentar como ator e não apenas como espectador. Logo durante o primeiro curso de teatro, bastante jovem, momento em que algumas noções básicas de atuação são normalmente “ensinadas” como técnicas, fui convidado a ingressar no elenco de um espetáculo de poucas pretensões, mas de muitas superações nos diversos níveis da produção. A essa primeira experiência seguiram-se outras, o que me fez, três anos após minha estreia, desejar algum tipo de formação mais sólida no teatro que, naquele momento, eu já decidira que seria minha profissão. Ao ingressar no curso de Artes Cênicas da UFRGS, me deparei com uma variedade e uma riqueza de informações antes unsuspeitadas, e minha vontade de apreender ao máximo o que me era repassado, principalmente nas aulas teóricas, fez com que eu preenchesse alguns cadernos, anotando velozmente palavras, nomes, datas, mencionadas por meus professores. Após essa entrada em um universo acadêmico tão amplo, minha trajetória dividiu-se em duas maneiras de explorar o teatro: de um lado, minha afeição pela leitura, alimentada desde os 4 anos de idade, quando aprendi a juntar letras e ler tudo que me parava nas mãos; de outro, a minha fascinação pela prática atorial, o que fez com que me envolvesse em dezenas de espetáculos desde então, principalmente como ator, mas também como produtor, encenador, dramaturgo, cenógrafo e autor de trilhas sonoras. O passo seguinte foi o ingresso na docência do ensino superior, o que se deu a partir de 2007, quando me tornei professor efetivo da

Universidade Federal de Santa Maria, na graduação em Artes Cênicas, na qual ministrava disciplinas e orientava alunos nos bacharelados em Interpretação e em Direção teatral. Alguns anos depois, já na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, onde leciono desde 2011 no curso de Teatro – Licenciatura, me dispus a realizar o doutoramento em um tema que sempre esteve à minha volta, já que me dediquei principalmente às disciplinas teóricas (história do espetáculo e dramaturgia) e às específicas de atuação teatral.

Percebi há alguns anos que as informações que me chegaram a respeito da importância de Adolphe Appia (1862-1928) na modernização do teatro europeu foram escassas e incompletas. Quando aluno na primeira das minhas duas graduações (cursei duas habilitações: em Interpretação Teatral e em Direção Teatral), mal posso lembrar de ter ouvido o nome de Appia, e o pouco que se mencionava era relacionado ao seu papel de explorador das potencialidades da iluminação elétrica nos espetáculos. Referências sobre suas propostas cenográficas também eram poucas, e hoje consigo entender que na elaboração de um currículo acadêmico e de um plano de ensino de uma disciplina também entram em jogo a disponibilidade de informações sobre os assuntos que serão tratados e a disposição e o interesse do professor em tratá-los. No caso de Appia, que até o momento não recebeu nenhuma tradução de seus três principais livros no Brasil (sem contar os inúmeros artigos que escreveu), é no mínimo compreensível que não fosse tratado em sala de aula de outra forma que não aquela *en passant*. No contexto da língua portuguesa como um todo, foi publicada a tradução de *A obra de arte viva*, no longínquo início dos anos 1960, em Portugal –, além de algumas poucas versões de trechos de capítulos, publicados em revistas¹.

II

Em várias das historiografias do Teatro escritas ao longo dos séculos XX e XXI², quando chega a ocasião de tematizar as transformações que essa arte vivenciou a partir das últimas décadas do século XIX – em que, dentre outras “revoluções” colocadas em marcha, podem ser citados o surgimento do encenador e a utilização da iluminação elétrica na cena teatral –, há o arrolamento de alguns dos principais nomes que se dedicaram à teoria e à prática das artes cênicas nessa época. Assim, por um lado são destacados nomes como os do

¹ A Revista Urdimento, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, publicou em 2009 a tradução, de José Ronaldo Faleiro, de *Noções preliminares*, trecho inicial da obra *A encenação do drama wagneriano* (1895), de Adolphe Appia. De Flávio Café foram publicadas, desde 2016, na Revista Dramaturgias, da Universidade de Brasília, traduções de fragmentos do livro *A música e a encenação*, de Appia.

² Posso citar, entre as obras publicadas no Brasil: *A linguagem da encenação teatral, A arte do ator e Introdução às grandes teorias do teatro*, de Jean-Jacques Roubine; *História mundial do teatro*, de Margot Berthold; *Teorias do teatro*, de Marvin Carlson; *As grandes teorias do teatro*, de Marie-Claude Hubert; *O ator no século XX*, de Odette Aslan.

duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), que empreendeu turnês de seus espetáculos pela Europa a partir de 1874; André Antoine (1858-1943), o criador do Théâtre-Libre em Paris (em 1887); e Constantin Stanislavski (1863-1938) e Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), os fundadores do Teatro de Arte de Moscou (em 1898) – todos considerados desenvolvedores do naturalismo no teatro. Por outro lado, defendendo uma espécie de teatralidade – presente no simbolismo – são citadas figuras como “Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou” (ROUBINE, 1998, p. 20).

Adolphe Appia, cenógrafo e encenador suíço que usualmente é lembrado por suas contribuições pioneiras à modernização da cenografia e à valorização da iluminação elétrica como elementos fundamentais na construção do espetáculo, é um dos nomes basilares nas transformações estéticas do teatro na virada do século XIX para o XX. Não sendo um homem de realizações – ou seja, suas ideias para um novo teatro não foram concretizadas em forma de encenações, salvo nas raras ocasiões em que levou ao palco algumas das obras do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) –, Appia nos legou, muito mais do que *mises en scène*, textos teóricos e esboços cenográficos que propiciam o entendimento do que intentava extirpar dos palcos e do que considerava essencial na cena. Este trabalho pretende destacar, dentre as contribuições de Appia para pensar o teatro moderno, o protagonismo que o autor helvético³ reivindicava para o ator dentro da estrutura do espetáculo, já que o reconhecimento do pioneirismo de suas propostas frequentemente enfatiza apenas aspectos cenográficos e de iluminação⁴. Deve ser enfatizado que esses aspectos plásticos não podem

³ Helvético: relativo à Suíça, é um gentílico alternativo ao mais conhecido “suíço” e ao pouco divulgado “esguízaro”. Utilizo-o como opção para evitar a saturação causada pelo uso constante de “suíço”, que já é uma alternativa a “Appia”.

⁴ Como exemplos desse escasso reconhecimento do pensamento appiano sobre o ator, podem ser citadas as circunstâncias em que o nome de Appia é lembrado em algumas das historiografias do teatro publicadas no Brasil. Em *Introdução às grandes teorias do teatro* (ROUBINE, 2003), a palavra “ator” jamais aparece quando se fala de Appia. Em *A arte do ator* (ROUBINE, 2002), o nome de Appia não é grafado nenhuma vez no texto principal, sendo mencionado apenas em uma nota de rodapé. Em *História mundial do teatro* (BERTHOLD, 2001), há apenas uma frase que fala da importância do ator para Appia. Em *Teorias do teatro* (CARLSON, 1997) o autor acusa Appia de ter rebaixado o ator como artista original e de ser controlado pela música. Em *O ator no século XX* (ASLAN, 2007) a autora cita brevemente Appia quando fala de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), do qual seria apenas um colaborador entre 1906 e 1926 – que teria contribuído principalmente com a criação de obstáculos, em forma de praticáveis e planos inclinados, para que um grupo de alunos de Jaques-Dalcroze ficasse “consciente de seu corpo”. No caso de Aslan, acompanho Fausto Fuser, que escreve o “Prefácio à Edição Brasileira” da obra da autora francesa, quando afirma que o livro “não é perfeito, não é completo (...). Não substitui uma biblioteca, não é a bíblia. Mas chega perto” (FUSER, XVI in ASLAN, 2007). Aslan (2007, XX) aponta que seu recorte foi “essencialmente do ator representando na França (...) [e] à língua e à fonética francesas”, o que de alguma forma justificaria a ausência quase total de Appia em seu estudo. Entretanto, a autora afirma que “é preciso também lembrar teorias, obras e técnicas praticadas no estrangeiro – na Alemanha: o expressionismo, Piscator, Brecht; na União Soviética: Meyerhold; o renovador inglês Craig, o italiano Marinetti; o polonês Grotowski (...) [e] as técnicas dos teatros hindu, chinês, japonês” (ASLAN, 2007, XX). Após essa constatação de que Odette Aslan não se ocupou apenas com autores e teorias francesas, abrindo seu leque de referências para vários outros pensadores de outras nacionalidades, não posso deixar de considerar que,

ser menosprezados, sendo indissociáveis da visão que defendia em relação ao papel do ator na obra de arte dramática.

III

Neste item ofereço uma contextualização inicial das ideias de Appia em *A obra de arte viva* (livro publicado originalmente em 1921), para possibilitar ao leitor uma visada panorâmica que será, ao longo dos capítulos seguintes, esmiuçada nas características mais relevantes para a pesquisa que desenvolvo nesta tese: a da centralidade do ator no teatro appiano.

Appia enumera as chamadas belas artes – pintura, escultura e arquitetura – e apresenta, em uma diferente categoria, a poesia, já que nesta última “a beleza das palavras e da sua ordem só age indiretamente sobre os nossos sentidos” (APPIA, s.d., p. 19). Há, no entanto, uma forma de arte que não habita entre as belas artes, não é poesia nem literatura: a arte dramática, que não pode ser citada sem o acompanhamento da palavra “arte”, de acordo com Appia – ao contrário, por exemplo, da pintura ou da escultura. A necessidade de acompanhar o vocábulo se deve à complexidade dessa forma, e da reunião de diferentes meios dos quais se serve para uma “expressão homogênea” (APPIA, s.d., p. 20). Entre esses meios buscados encontram-se o texto (com ou sem música), a pintura e a escultura (estas duas pelo ponto de vista de “representação” da vida em cena, que ocorre na arte dramática). Junta-se a elas a arquitetura, já que o espaço cênico que acolhe os atores e os espectadores com suas especificidades óticas e acústicas concretizadas na sala de espetáculos se inclui na arte dramática. Adiante, neste trabalho, demonstrarei que o fato de utilizar a expressão “arte dramática” não significa, para Appia, uma confusão com o que pode ser chamado de “teatro”. O autor de *A obra de arte viva* tem consciência de que o Teatro não precisa contar histórias, como o drama literário, o que dá ao ator e ao seu corpo o *status* de obra de arte, por meio do movimento e da presença viva.

Appia reconhece que a complexidade da arte dramática causa certa confusão (APPIA, s.d., p. 21), principalmente porque há nela outro elemento, que transcende a apresentação de uma história por intermédio de um texto, e com o qual não sabemos lidar muito bem: ele fala da encenação, esta noção “delicada e embaraçosa” (APPIA, s.d., p. 21). Neste ponto, Appia

em minha opinião, seu livro intitulado originalmente *L'Acteur au XXe Siècle – Evolution de la technique / Problème d'éthique*, alimenta a expectativa de que teria pelo menos listado, entre os nomes a serem tratados com maior acuidade, o do suíço Adolphe Appia: em vez disso, por exemplo, traz o do italiano Filippo Marinetti (1876-1944) que, ou muito me engano, ou não se equipara a Appia na importância que este dava ao ator no teatro que ansiava ver concretizado.

refere-se às ideias de Wagner, ainda que não o cite textualmente, quando afirma que “homens dignos de fé afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes. (...) Chamaram, até, provisoriamente a esta arte: a obra de arte do futuro” (APPIA, s.d., p. 22). A referência à *Gesamtkunstwerk*⁵ sonhada por Wagner, que idealizava uma revivescência da antiga tragédia grega por meio da união das artes separadas da dança, poesia e música a serviço do drama (GREY, 1995, p. 257), além de uma retomada do sentido comunitário que caracterizava o teatro grego, é feita, por Appia, de maneira crítica. Enquanto o compositor alemão acreditava que a junção das artes as potencializaria, e que a separação as levaria “a uma esterilidade inevitável e obsolescência” (GREY, 1995, p. 257), o cenógrafo suíço contrapunha que “se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo” (APPIA, s.d., p. 23).

Appia procede a uma divisão das artes que esclarece um pouco mais a importância que dá ao corpo vivo do ator na obra de arte dramática. Essa divisão das artes, entre as do espaço e as do tempo, representa uma maneira de estancá-las em recipientes bem separados. Solicito ao leitor uma necessária contextualização dessas afirmações, buscadas em *A obra de arte viva*, de Appia (que terminou de escrever em maio de 1919), para que não sejam cometidas injustiças quanto à importância de suas reflexões, especialmente quando identifica no movimento do ator o elo entre as duas categorias nas quais divide as artes. Dito isso, é preciso fazer referência ao entendimento atual, que não se contenta com essa divisão: em vez de estancarem, as artes transbordam; em vez de coagularem, as artes sangram.

Em 1915, Albert Einstein (1879-1955) divulgou a teoria da relatividade geral, momento em que o espaço-tempo (esse conceito também aparece por vezes como “tempo-espaço”) passou a ser considerado uma unidade cósmica; estava superada a ideia da teoria clássica de um espaço e de um tempo independentes: “Na concepção newtoniana o tempo era considerado uma unidade linear, independente do espaço (...) [e] Aristóteles considerava o espaço finito, com um limite para a presença material do universo” (VIEIRA, 2003, p. 2). O que Einstein demonstrou é que após o *big-bang*, o universo está em constante expansão, portanto é infinito em termos de espaço e de tempo. “Se, portanto, a matéria tem forma e encurva o espaço, é lógico pensar que o tempo também tem forma e igualmente se encurva” (VIEIRA, 2003, p. 3). Einstein nos mostrou que o universo, em vez de tridimensional, é quadridimensional, pois agregou o espaço-tempo à altura, largura e profundidade. A teoria da

⁵ Expressão em alemão, que pode ser traduzida como “obra de arte total” ou “integral”.

relatividade diz que o espaço-tempo pode ser entendido como uma unidade que se deforma e encurva com a presença da matéria e da energia. A energia deve ser entendida como a “substância da qual são feitas todas as partículas elementares, átomos e, portanto, todas as coisas; e é também aquilo que se move. A energia é uma substância (...) ela pode ser chamada de causa fundamental de toda mudança no mundo” (HEISENBERG, 1999, p. 92-3 *apud* VIEIRA, 2002, p. 3). Aqui está dito: a energia é aquilo que se move, portanto entendo que o ator, anunciado por Appia como o centro e o responsável por interligar as demais artes no teatro, é equivalente – nas devidas proporções existentes entre a Física e o Teatro – à energia de que fala Werner Heisenberg (1901-1976). Apesar de tudo, acredito que a divisão entre artes do tempo e artes do espaço de que fala Appia serve muito mais para que ele se refira aos materiais dos quais cada uma delas dispõe (tinta, pedra, palavra, som, etc.) do que para demonstrar uma insuperável impossibilidade de encará-las como parte de um universo quadridimensional, o que havia sido demonstrado por Einstein poucos anos antes, e do que talvez Appia não estivesse a par.

Para Appia, de um lado, situam-se as *artes do tempo*: a literatura e a música; de outro, as *artes do espaço*: a pintura, a escultura e a arquitetura. As artes do espaço, ou seja, as Belas Artes, têm como características a imobilidade e a fixidez no espaço. Uma vez fixadas em seus respectivos materiais (pedra, ferro, tinta), as obras se dão a ver e se tornam expressivas no espaço que ocupam, qualquer que seja ele. As chamadas artes do tempo, por sua vez, são conhecidas por intermédio da ação do tempo. Por exemplo: a leitura de um poema, ainda que seja representado graficamente em uma página de papel, se torna arte não nessa página⁶, nem no olho que a leu, mas no cérebro/consciência que decodifica as palavras, as transforma em imagem, dá-lhes um sentido ou significado, e provoca alguma reação no leitor⁷. A arte acontece “dentro” do receptor, mesmo que os efeitos dessa recepção se espalhem e transbordem por seu corpo (um arrepio de prazer que eriça a pele; uma lágrima que escorre). As artes do espaço, embora necessitem do sentido humano da visão para serem apreciadas – como a literatura, que é uma arte do tempo – e também sejam decodificadas e significadas por sinapses cerebrais, são, sempre, objetos concretos, que ocupam lugar no espaço, que têm peso,

⁶ O concretismo literário problematiza essa questão, dado que nesse tipo de literatura a representação gráfica na página também é significativa. No entanto, não aprofundarei essa discussão.

⁷ Leonardo da Vinci (1452-1519) fará a defesa da pintura em detrimento da poesia, afirmando que a primeira, graças à *imediatez*, é capaz de representar o belo de uma só vez, em um lance de olhos, enquanto que a poesia necessita da narração, portanto da sucessão do tempo, para atingir sua meta. Da Vinci também chega à conclusão de que “a poesia é a ciência que melhor serve ao cego e a pintura faz o mesmo para o surdo” (DA VINCI *apud* SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 16). O artista italiano considera que “a poesia só alcança a “naturalidade” da pintura quando ela é poesia dramática” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 16), ou seja, quando a voz humana intervém, pronunciando as palavras.

forma e volume. As artes do tempo são, nesse sentido, incorpóreas, porque não possuem uma imagem-representação concreta que as individualize: mesmo que se pense em uma descrição pormenorizada de uma pessoa como exemplo, efetuada por um escritor – ela sempre dará margem para múltiplas projeções individuais na subjetividade de cada leitor, pois “um nariz grande, de aspecto inchado” poderá significar incontáveis percepções do que é considerado grande e do que é considerado inchado. As artes do espaço, entretanto, não dão margem a essa liberdade: uma escultura de 50 cm de altura representando um nariz terá o mesmo tamanho – excluídas dessa afirmação eventuais mudanças nas percepções espaciais causadas por algum tipo de distúrbio físico ou psíquico – para qualquer pessoa que se depare com ela. Não há dúvida de que o processo de leitura e significação desencadeado pela visão dessa escultura poderá ser diferente para cada observador⁸; no entanto, parte-se de um parâmetro concreto, pois a escultura em questão particularizou esse nariz com determinado tamanho e com uma textura específica obtida pelo material empregado na confecção da obra.

Uma das definições dicionarizadas para “abstrato”⁹, aquela que ressalta o ato de abstenção da arte/do artista em representar a realidade sensível, evoca a teoria das ideias de Platão (428/27-348/47 a. C.), que divide o mundo em visível e inteligível: o mundo visível equivale ao sensível, e o mundo inteligível, ao das ideias. Se considerarmos abstratas as formas que não representam (mimeticamente) a realidade sensível, poderíamos chegar à conclusão de que o abstrato representa a realidade inteligível, ou seja, das ideias – da mesma forma que para Platão, no Livro VI de *A república*,

aqueles que se dedicam à geometria, à aritmética ou às outras ciências do mesmo gênero pressupõem o par e o ímpar, as figuras, três espécies de ângulos e outras coisas da mesma família (...), que, tendo pressuposto estas coisas como se as conhecessem, não se dignam justificá-las nem a si próprios nem aos outros, considerando que elas são evidentes para todos; (...) eles utilizam figuras *visíveis* e raciocinam sobre elas pensando não nessas mesmas figuras, mas nos originais que elas reproduzem. Os seus raciocínios baseiam-se no quadrado em si mesmo e na diagonal em si mesma, e não naquela diagonal que traçam; o mesmo vale para todas as outras figuras. Todas essas figuras que modelam ou desenharam, que produzem sombras e os seus reflexos nas águas, eles as utilizam como tantas outras imagens, para tentar ver esses objetos em si mesmos, que, de outro modo, só podem ser percebidos pelo pensamento (PLATÃO, 2004, p. 222-3, grifo meu).

⁸ Um nariz de 50 cm poderia, em uma situação de acirramento político em um país como o Brasil, ser utilizado como suporte para uma hipotética crítica ao propalado vício em cocaína do mineiro Aécio Neves, senador da República. Em outra situação, poderia servir como boneco-propaganda de um medicamento que desobstrua as vias nasais. Peço desculpas pela grosseria da imagem aqui oferecida, mas que me perdoem os leitores: o artista nem sempre deve se curvar ao bom gosto se deseja expressar o que o inflama, o que (me) acontece neste confuso ano de 2018.

⁹ No *Dicionário de filosofia* de Brugger “Denominam-se abstratas as representações a que não corresponde nenhuma intuição sensível ou as que apresentam seu objeto despido das notas individuantes” (1962, p. 44).

Mesmo não classificando a geometria junto da mais alta das “operações da alma” – que Platão divide em quatro segmentos –, o abstrato, que é identificado com o conhecimento discursivo, está acima da pura representação das imagens, na seguinte “ordem de clareza”: “a inteligência à seção mais elevada, o conhecimento discursivo à segunda, a fé à terceira, a imaginação à última” (PLATÃO, 2004, p. 224). A fé e a imaginação, terceira e quarta categorias, são, respectivamente, o objeto reproduzido e a sombra (imagem) que o reproduz, “no que concerne à verdade e ao seu contrário” (PLATÃO, 2004, p. 22). É possível, com essa referência à caverna platônica, vislumbrar a importância que Appia dá à música, arte abstrata ou programática¹⁰, conforme a ideologia do compositor e a época em que produz – no enalço das ideias de Richard Wagner e Arthur Schopenhauer (1788-1860) –, em sua teoria da obra de arte viva.

É conveniente delimitar melhor o que é se entende por música abstrata e música programática. A música abstrata (também chamada de “música absoluta”) é aquela “música ‘pura’ independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo, (...) [o que] deveria ser compreendido como uma estrutura objetiva sem conteúdo expressivo” (SADIE, 1994, p. 632). A música absoluta ou abstrata limita-se a composições sinfônicas, instrumentais, estando a ópera e as canções fora desse escopo. Já a “música programática” é a do tipo narrativo ou descritivo, ainda que haja diferenças, por exemplo, em uma canção com letra e uma obra como *As quatro estações* de Antonio Vivaldi (1678-1741): para tematizar a estação do verão, uma canção usa palavras como em “É verão, bom sinal, já é tempo, de abrir o coração e sonhar!” – trecho da *Canção de verão*, do grupo brasileiro Roupas Nova. Nos quatro quartetos para violino e orquestra de Vivaldi, leem-se sobre a pauta musical uma série de notas que simbolizam as frequências sonoras a serem executadas em cada um dos instrumentos que serão utilizados, o que pode ser visto na partitura de *L'estate* (“O verão”), do compositor italiano¹¹. No caso de Vivaldi, ao lado das partituras de notas a serem executadas, foram compostos quatro sonetos, cuja autoria é ignorada, mas que são por vezes atribuídos ao próprio Vivaldi. O soneto *O verão* traz em seu primeiro quarteto: *Sotto dura*

¹⁰ O conceito de abstração que aqui utilizo para música difere daquele explicitado por Edson Zamprona, no qual “na música, o equivalente à abstração nas artes visuais é justamente impedir que diferentes fragmentos da obra sejam percebidos como exemplares de uma mesma configuração, como exemplares de um mesmo conjunto de relações que se delinham temporalmente, tais como motivos e temas. Ser abstrato em música é (...) trabalhar com eventos sonoros singulares, únicos, não generalizáveis como exemplares de uma configuração”. (ZAMPRONHA, 2002, p. 93). Trabalharei com a ideia, mais simples, de abstrato como aquilo que é impalpável, como aquilo que não é figurativo, conforme Patrice Pavis: “A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa: não representa o mundo, diferentemente da palavra” (PAVIS, 2003, p. 130).

¹¹ Disponível em <<http://www.triplov.com/letras/vivaldi/QuatroStagioni.pdf>>.

Staggion dal Sole accesa/Langue L'huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;/Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa/Canta la Tortorella e'l gardelino. O tradutor José André Lôpez Gonçâlez (2014, p. 12) estabelece a seguinte versão: “Sob a dura estação que o sol acende/esvaece o homem, a grei e arde o pinho;/Solta o cuco a voz e sei que atende,/canta a rola e canta o xilgarinho”. A questão que apresento é: não fossem os títulos dos quartetos de Vivaldi, que enumeram cada uma das estações, e os sonetos homônimos que os acompanham, seria possível identificar, na sucessão de sons harmonicamente dispostos, indícios de que a música em questão é um elogio à natureza? Certamente não. A expressão “música programática” faz referência ao “programa” em dois sentidos: o de prévia definição do conteúdo, e o anedótico. Penso, neste segundo caso, numa brincadeira que se faz nos meios teatrais quando, ao se criar uma cena demasiadamente hermética em seu sentido, da qual se imagina que os espectadores não entenderão o que significa, diz-se “Escreve no programa!”, referindo-se ao *folder* com informações que é distribuído a quem vai ao teatro. O que ocorrerá com Wagner, reconhecido como um exímio desenvolvedor – mas não o criador – da técnica do *leitmotiv* (que é o “tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística)” (SADIE, 1994, p. 529), é o que chamo de uma “programatização” da música absoluta, no sentido de que fornece ao ouvinte marcos sonoros que vão construindo a caracterização das figuras e das situações que têm lugar em seus dramas musicais ou óperas. É importante salientar que essa “caracterização” se estrutura alternadamente em uma mesma obra, tanto pelos trechos cantados (árias, recitativos, etc.) quanto nos trechos apenas instrumentais, numa sobreposição de indicações dramáticas.

Considero importante anotar a virulenta crítica que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) fez de Wagner: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? (...) já não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu pé se irrita com ela e se revolta: (...) Minha melancolia quer descansar nos escombros e abismos da *perfeição*: para isso necessito de música. Mas Wagner torna doente. – Que me importa o teatro? As convulsões de seus êxtases ‘morais’ (...) – Vê-se que sou essencialmente antiteatral. (...) *Sucesso* no teatro – com isso alguém decai na minha estima, até não-mais-ver; (...) Wagner (...) era também, essencialmente homem do teatro e ator, o mais entusiástico ‘mimômano’ que talvez tenha havido, *também como músico...* (...) A música como meio para explicitação, fortalecimento, interiorização do gesto dramático e da evidência sensível do ator” (NIETZSCHE, 1999, p. 53-

4). Com a citação de Nietzsche (de 1888, do texto *Nietzsche contra Wagner*) trago uma impressão da época, e que será melhor desenvolvida adiante neste trabalho: a de que Wagner dava mais importância ao dramático que ao musical.

A indagação de Appia a respeito da maneira como seria possível conciliar as naturezas distintas das artes do tempo e do espaço em uma mesma obra de arte (a ambição inicial de Wagner) é posta nos seguintes termos: há um “elemento conciliatório – um elemento que lhes seja comum?” (APPIA, s.d., p. 30). A resposta é que uma unidade harmoniosa entre artes do tempo e do espaço só é possível por meio de uma hierarquia¹², não mais uma horizontalização de artes irmãs, mas uma verticalização, na qual o *movimento*, ocupando o posto de comando, será o elo conciliador entre as artes: “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” (APPIA, s.d., p. 30).

O movimento, de acordo com Appia, não é em si um elemento das artes, mas um “estado”, uma “maneira de ser”. Se as chamadas belas artes são, por definição, imóveis – assim como as artes do tempo (literatura e música) também o são, pois “sua existência se desenvolve exclusivamente no tempo” –, e se a perfeição de cada uma delas se deve à sua imobilidade, é preciso examinar “que elementos das nossas artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que está no seu caráter” (APPIA, s.d., p. 31). A conclusão de Appia é que o representante do movimento no espaço é o “corpo vivo e móvel do ator”.

A afirmação de Appia de que “sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir” (APPIA, s.d., p. 32) é, para nossos dias, um tanto ultrapassada, e deve-se levar em conta que foi escrita há quase cem anos. Atualmente, entende-se por arte dramática tanto um gênero específico de literatura quanto “o jogo do ator que encarna ou mostra uma personagem para um público” (PAVIS, 1999, p. 25), mas isso não implica que a exigência de um texto prévio e que a ideia de “personagem” sejam imprescindíveis. Valorizando a necessidade do texto (com ou sem música), e conseqüentemente fazendo crer que uma história só pode ser contada mediante palavras, Appia refere-se a um tipo específico de teatro, muito comum à época em que viveu, ou seja, um teatro baseado em personagens, que seriam, em grande parte, construídas a partir do que expressassem com as palavras constantes em um texto dramático. No desdobramento de sua ideia, Appia afirma que, sendo o ator o portador do texto, não seria possível arte dramática sem ator; e que, sem movimento, as outras artes não podem tomar

¹² “O *movimento* (...) ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão” (APPIA, s.d., p. 31).

parte na ação (APPIA, s.d., p. 32). A tarefa do ator, portanto, é juntar por um lado o texto e, por outro, as artes do espaço, criando, pelo movimento, a obra de arte integral: “é do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática” (APPIA, s.d., p. 33).

Ao eleger o movimento como o ocupante do posto mais alto na escala que busca conciliar e hierarquizar os diferentes elementos das artes na cena, é possível entender porque o corpo de ator foi, a partir de certo momento, tão valorizado por Appia, um corpo que tem a capacidade de receber e de dar forma: “‘Plástica’ vem do grego *plassein* e significa ‘modelar’. (...) A palavra plástica tem dois significados opostos: por um lado, ‘suscetível de mudar de forma’, maleável (cera, argila, são chamadas de ‘plásticas’); por outro lado, ‘suscetível de dar forma’, como as artes plásticas ou a cirurgia plástica” (MALABOU, 2000 *apud* JESUS, 2011, p. 211).

Se o corpo do ator é plástico, conforme estabelece Appia, e é capaz de ser modelado e de modelar, não há nenhum outro elemento que apresente semelhante riqueza na estrutura do evento teatral. O corpo modela-se no próprio ato de modelar-se; maleabiliza-se no ato mesmo de maleabilizar-se; significa no ato mesmo de significar-se e de dar significado.

A aparição da palavra “plástico” no texto de Appia, quando se refere ao corpo do ator, é a porta de entrada para abordar uma das mais importantes contribuições do teórico suíço para a história do teatro, conforme estabelece Marvin Carlson: “Em vez dos cenários atravancados, pormenorizados e ilusionistas empregados (...), Appia preconizava um cenário que antecipava os interesses dos simbolistas – um simples arranjo de formas espaciais, mais evocativas que específicas, que desse maior ênfase à luz e ao movimento no espaço do ator” (CARLSON, 1997, p. 286).

Ainda que tenha considerado Appia responsável por reduzir a importância do ator no espetáculo teatral, em vista de o suíço ter aderido à ideia de a música ser considerada como guia também do movimento do ator, Carlson reconhece, na passagem citada, que o helvético busca valorizar esse ator por meio dos outros elementos componentes da encenação. Entretanto, Appia anteviu, em sua proposição de uma obra de arte viva (que almejava que fosse o futuro da arte dramática), o momento em que a música emanaria de nossos próprios corpos:

E se, como para as outras obras de arte, a obra dramática é o resultado da *modificação das relações* (ver atrás a citação de Taine)¹³ o que é incontestável, resta-nos encontrar em *nós próprios* o elemento modificador. Em nós próprios, porque, fora disso, apresentar-se-ia preparado para fins estranhos à vida do nosso corpo. Vimos, precisamente, que é a nossa vida afetiva, interior, que dá aos nossos movimentos a sua duração e o seu caráter; sabemos, também, que a música exprime essa vida de uma maneira, para nós, indubitável e que modifica profundamente essas durações e esse caráter. Possuímos nela um elemento profundamente *emanado de nós próprios* e de que aceitamos já e por definição a disciplina. Será, portanto, da música que nascerá a obra de arte *viva*; a sua disciplina será, para a nova árvore, o princípio de cultura por excelência que nos garante uma floração rica; mas com a condição de a incorporar organicamente nas suas raízes e de penetrar-lhe, assim, a seiva. O Ser novo – nós próprios – será colocado sob o signo da música. Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo é o primeiro passo para a *obra de arte viva* (APPIA, s.d., p. 160).

Atrás dessa aparente saudação incondicional ao poder da música, está a visão appiana de que a música está dentro de cada um de nós, e é essa “música interior” que seria responsável pela arte viva. Ao falar em “elemento modificador” encontrado dentro de “nós próprios”, Appia me autoriza a pensar que essa música é a maneira mais adequada de encontrar a ordenação dos elementos cênicos e o rigor artístico que ele tanto almejou, desde o momento em que se propôs, bem no início de sua carreira como teórico, a elaborar uma encenação que desse conta da riqueza do drama wagneriano em *O anel dos nibelungos*. A menção à “disciplina”, que surge nesse trecho ainda associada à ideia da música – em função da possibilidade que uma partitura musical oferece de prever, com o mínimo de modificações, a execução de uma peça sinfônica –, parece conter, mais do que uma exigência de sons, uma reivindicação de uma forma de controle da *performance*¹⁴, retirando-a o máximo possível dos domínios do improvisado e do instável. O “Ser novo” situado “sob o signo da música”, e o fato de “incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo” estabelece um

¹³ A citação de Hippolyte Taine (1828-1893), que Appia traz na p. 77 de *A obra de arte viva*, no capítulo intitulado “A duração viva”, é a seguinte: “A obra de arte tem por objetivo manifestar qualquer caráter 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”.

¹⁴ Paula e Borges (2004) trazem a ideia do *performer* musical como um “intérprete-espectador”, já que ele interfere conscientemente no processo de execução instrumental: “Apesar de ser o realizador das ações sugeridas pela partitura, ele também age como espectador, observador consciente das ações”. Para os autores, tal observação se dá em três planos: o primeiro, referente à “percepção das informações contidas na partitura”; o segundo, na “efetivação destas informações, gerando e observando as ações”; e o terceiro, na “percepção do resultado sonoro”. A ação do intérprete-espectador está relacionada à consciência da “construção performática”, ou seja, o instrumentista deve (re)construir mentalmente: a) o texto musical (a partitura); b) os movimentos necessários para executá-lo (por exemplo, ao tocar piano, ter a consciência dos movimentos que suas mãos e dedos farão sobre o teclado, percutindo quais teclas em quais momentos e com qual força aplicada); c) a realização sonora (o seja, o resultado perceptível pelos ouvidos, os sons produzidos pelos movimentos que fez com/sobre o instrumento). Há, portanto, uma “representação interna” de cada uma dessas etapas no momento da *performance* musical.

desejo de buscarmos, no próprio movimento do corpo, os parâmetros e os perímetros que Appia reconhecia existirem na música como arte – por princípio, ordenada e ordenadora.

O debate conceitual que Appia travou com Richard Wagner durante sua vida foi definidor da maior parte das proposições que o cenógrafo suíço desenvolveu no terreno do teatro. Partindo da constatação de que os dramas musicais do alemão não encontravam a concretização cênica adequada, em função do choque de linguagens vivas e mortas (os corpos e os cenários), Appia foi buscar nos libretos wagnerianos as orientações e informações necessárias para sugerir (mais fielmente, segundo ele) como deveriam ser os elementos plásticos dessas encenações. Essa verdadeira obsessão por Wagner durou vários anos, mas foi cedendo espaço a uma nova paixão que aflorou com mais intensidade, ainda que já existisse em potência: o corpo vivo do ator como inesgotável motor e combustível do teatro. Nos últimos anos de sua vida, quando escreveu *A obra de arte viva*, Appia declarou que o que sempre o interessou não foi o Wagner-músico, mas o Wagner-dramaturgo, afirmando que “sem a sua música, Wagner teria corrido o risco de não atrair a nossa atenção; com ela, corrompeu-nos, porque tomamos a letra musical pelo espírito dramático” (APPIA, s.d., p. 212). Ou seja, os artifícios musicais que tornaram Wagner um compositor afamado, como o uso do *leitmotiv* e da melodia infinita, fizeram com que Appia o conhecesse, mas o que de fato considerou ser sua grande contribuição à arte foi sua maestria dramaturgica: “Wagner não pretendia compor a sua música como o fez; mas foi obrigado pela nova concepção dramática que queria revelar-nos acima de tudo. Em última análise, encontramos-nos, com ele, perante um dramaturgo” (APPIA, s.d., p. 212).

Ainda é possível inferir que Appia foi levado a cometer um equívoco ao “tomar a letra musical pelo espírito dramático”, o que fortalece minha percepção de que a música, na qualidade de estrutura sonora audível, pode ser substituída por uma “música interna” brotada do corpo do ator – discussão essa que proponho no capítulo 4 deste trabalho, ao abordar o conceito grego de *mousiké*; e que Appia intuiu tal coisa. Se para Appia a grande contribuição de Wagner foi sua capacidade de inovação dramaturgica, não a música; e se o suíço declara que “em arte dramática, também só nós existimos. Não há sala nem cena sem nós ou fora de nós. Não há espectador nem peça sem nós, unicamente sem nós. Nós *somos* a peça e a cena; nós, o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático” (APPIA, s.d., p. 159),

entendo que não há nada mais importante que o corpo do ator, que aqui é identificado à figura do dramaturgo, aquele que cria as ações e as executa, simultaneamente, sobre um Espaço e com o Tempo.

Nessa perspectiva, a música como emissão sonora externa perde a função que porventura tivera nas reflexões iniciais de Appia. Relega-se à música apenas uma função ordenadora e pragmática de indicação de modos de atuação, e admite-se que a música produzida pelo próprio ator como “ritmo oculto” (APPIA, s.d., p. 158) do qual se estivera até então inconsciente, é superada por “nossa vida interior [que] cresce; impõe-nos um gesto de preferência a outro, um passo deliberado em vez duma mobilidade incerta ou o inverso” (APPIA, s.d., p. 158). Nossos corpos criam o mundo, “o Espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o Espaço; o nosso corpo exprime-o” (APPIA, s.d., p. 158), e os parâmetros que utilizamos para isso são parte inseparável do que somos, pois “as pulsações de nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não. No Tempo. Para medir o Espaço, o nosso corpo tem a necessidade do Tempo. A duração dos nossos movimentos mediu-lhe a extensão” (APPIA, s.d., p. 158). No lugar de tambores marcando o ritmo da cena, as batidas do coração como guia pessoal. Essa imagem, baseada na fisiologia humana, diz muito sobre a autonomia do ator a partir da perspectiva de que partem dele os impulsos dramáticos necessários para a existência do teatro – ou da obra de arte viva.

Appia atribui, com essas palavras, uma independência até então pouco oferecida para o ator, no que tange à liderança absoluta que seu corpo tem na arte dramática, já que “a obra dramática é a única obra de arte que se confunde com o seu autor (...); a obra de arte dramática é vivida; é o autor dramático quem a vive” (APPIA, s.d., p. 159). A utopia que dá nome ao livro só poderia acontecer como uma evolução da arte dramática se o corpo tomasse posto no lugar que lhe pertence por direito, visto que “ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu. (...) a arte *viva* nos ensinará que [se] somos artistas é porque a arte *viva* nos inspira o amor e o respeito (...) pelo nosso próprio corpo”, afirmação que apresenta junto de outra que incentiva o artista a viver “*corporalmente*, na humanidade” (APPIA, s.d., p. 185-86).

IV

Esta tese é uma tentativa de unir em uma pesquisa alguns dos aspectos que fizeram e fazem parte de minha formação profissional e afetiva. Profissional – porque antes de estudar academicamente o teatro, já o fazia com minhas próprias pernas: na prática das cenas, dos ensaios, das conversas mais ou menos fundamentadas, na observação dos colegas mais experientes, nas deduções advindas dos simples “gostei” e “não gostei”, nas tentativas de entender, racionalmente ou sensorialmente, o que os corpos daqueles atores e atrizes que eu via se moverem “tinham de especial”, e o que deles eu poderia extrair para melhorar – ser

mais expressivo! – o meu próprio corpo. Afetivamente – porque não se constrói um artista sem afetos, sem que os afetos o encaminhem ou desencaminhem para algo não muito bem entendido ou conhecido, mas fartamente prazeroso. Eu, que me proclamo artista profissional, também sou amador na melhor acepção da palavra; e sem temer – é preciso Amar sem Temer – incorrer em sentimentalismo, afirmo: a do Teatro é uma arte que exige que a amemos.

Como poderia não declarar que esta tese quer unir formação profissional com “acumulações afetivas”? Para mim é claro – mesmo que, consciente do papel acadêmico e institucional representado por este trabalho, eu deixe brotar mais o investigador que o artista; ou, se me permitem, tentar que o investigador transforme em arte a sua investigação. Em arte: portanto há criação e criatura. Uma investigação criadora, que parte de uma personalidade um tanto encoberta pelos véus de um tempo que já corre longe, para chegar em uma proposição de leitura de suas ideias, à luz do meu candeeiro. Tal personalidade é Adolphe Appia, a quem fui buscar depois de me perceber fascinado por suas ideias inovadoras e, para mim, não raro surpreendentes.

Desejando entender o movimento do pensamento de Appia, fui investigar o que há nele que mais se aproxima de mim. Criei pontes, percorri sendas, palpei veredas. No meio do caminho tinha uma pedra? Talvez, mas sobre ela, um ator. O que há de fato, em minha trajetória de artista – nos espetáculos por mim atuados, dirigidos, escritos –, que me ligue às ideias de Appia? Nada? De forma explícita, é seguro que nada. Tudo? Esta é a minha resposta: tudo, pois também entendo que o ator é a figura indispensável no teatro. E, mesmo fora da arte teatral, é o ator uma obra de arte viva, já que seu corpo *é* arte.

Como dois jarros colocados ao meu alcance, nos quais insiro as mãos para de lá retirar os alimentos que me mantêm intelectualmente vivo, nunca perco de vista dois tempos que me estimulam (ou seria o tempo um tecido fixo e maleável no qual me movo, do nascimento à morte, conforme Einstein?): o passado e o presente. O passado, representado por aquilo que não vivi, e que teve em si registrados incontáveis momentos nos quais a arte do teatro foi transgredida, testada, aperfeiçoada, questionada, experimentada, construída... Todas as conclusões a que se chegou, as dúvidas que se instalaram, os acertos que se deram, as descobertas que se fizeram. Poder tomar conhecimento, ainda que de forma imperfeita, das bases que trouxeram o fazer teatral até os meus dias, e do qual me apropriei para continuar algo que não tem tempo para terminar. O presente do teatro, que é o tempo absoluto dessa arte, no qual ela realmente existe e faz sentido, e que tem no trabalho do ator minha escolha prioritária. Os infinitos tempos presentes que compõem a atuação, a apresentação efêmera e insubstituível, irremediável.

Encontrei em Adolphe Appia e suas proposições para o teatro um tema fértil e apaixonante, mesmo sendo, em minha percepção, desconhecidas pela maioria das pessoas. Abordar suas ideias, fartamente reconhecidas pelos especialistas como inovadoras e revolucionárias, apesar de pouco discutidas (pelo menos nos contextos nos quais me movo) foi um estímulo extra. Torno a afirmar que Appia é sem sombra de dúvida uma referência em questões de cenografia e iluminação, mas permanece bastante obscuro quando se fala de seu interesse na figura do ator. Minha tese volta-se para esse ponto, fundamental para se pensar na importância que o ator ganha, a partir do século XX, como criador. Julgo ter encontrado suficientes indícios de que Appia realizou, durante sua vida, um percurso que partiu de uma valorização da música como notável mote para a estruturação do trabalho do ator em cena, decorrente de seu fascínio inicial pela obra operística de Richard Wagner; para uma conscientização crescente de que não há necessidade de nenhum elemento externo ao ator para fazer dele um criador autônomo mas, paradoxalmente, integrado a tudo que o cerca, do que é a expressão mais sofisticada, completa e indispensável no fenômeno teatral.

Para proceder a essa proposta de investigação, me coloco ao lado de Susanne Langer quando escreve que “a filosofia é uma especulação ativa, e as questões filosóficas não são, por sua própria natureza, insolúveis” (LANGER, 1980, p. 7). Não no sentido de eu me propor, neste trabalho, a filosofar, embora uma das acepções desse verbo seja o de “raciocinar e discutir metodicamente um tema qualquer” – talvez o peso das ilustres companhias que se dedicaram a isso seja demasiado para mim – mas pela ideia de “especulação ativa”, já que especular é sinônimo de investigar e pesquisar. Ao especular sobre o pensamento de Appia relacionado ao teatro, tomo a liberdade de pôr-me em seu lugar, como artista que sou, no lugar do artista que Appia foi. Como ator que sou, me coloco na pele da qual Appia deixou vestígios em seus escritos: represento, interpreto suas palavras, e, por fim, atuo; ajo a partir do que o passado me legou. Ator-investigador, também sou criador: crio ideias e antevejo posições por vezes apenas esboçadas. Sou fiel a Adolphe aprendendo a raciocinar como ele, e fazendo-o falar (escrever) por minhas mãos aquilo que acredito ser coerente com suas ideias longamente apontadas em inúmeros escritos.

Deleuze e Guattari dizem que “os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13), e é necessário dizer que nem mesmo os corpos celestes nos esperam inteiramente feitos; aliás, eles nem existem mais: o brilho daquela estrela que vemos no horizonte é enganoso, apenas reflexo de algo que explodiu e morreu há milhares de anos. Será que os conceitos, as certezas, as filosofias, também devem ser tratados como mortos, chegando às nossas percepções apenas os que ainda

luzem, mas que anunciam infalivelmente que serão superados e darão lugar a novas estrelas-conceitos que nem mesmo nasceram? Partem eles das ideias de Nietzsche para falar da tarefa da filosofia: “os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem a fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13-14). Fabricar conceitos, criar relações a partir do que percebo, inventar conexões. Inventar não é fraudar, não é falsear: é agir no pensamento e com ele.

A hermenêutica¹⁵, conforme entendida pelo filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002), indica um caminho que utilizo para me debruçar sobre o legado de Adolphe Appia e os desdobramentos que proponho para as ideias do helvético. De acordo com o filósofo, a teoria hermenêutica do romantismo, já superada, pensava a compreensão de uma obra como a reprodução de uma criação originária; ela defendia que deveríamos chegar a um ponto em que compreenderíamos melhor um autor do que ele compreendia a si próprio (1997, p. 443). Tal proposição tinha como fulcro a ideia de que a obra a ser compreendida não apenas estacionou no tempo em que foi produzida, e lá deveria permanecer: mas que também aqueles que no futuro se conduzissem à obra, deveriam chegar necessariamente à conclusão de que a perspectiva do tempo fornece ao intérprete um espaço maior e mais privilegiado para efetuar a ação interpretativa, aproximando quantidade de tempo de qualidade na compreensão.

Gadamer ressalta a incongruência da posição romântica, defendendo que não há possibilidade de equiparar o autor original ao intérprete, pois há uma diferença insuperável entre ambos, que é dada pela distância histórica:

Cada época tem de entender um texto transmitido de uma maneira peculiar, pois o texto forma parte do todo da tradição, na qual cada época tem um interesse pautado na coisa e onde também ela procura compreender-se a si mesma. O verdadeiro sentido de um texto, tal como este se apresenta ao seu intérprete, não depende do aspecto puramente ocasional que representam o autor e seu público originário. Ou pelo menos não se esgota nisso. Pois esse sentido está sempre determinado também pela situação histórica do intérprete, e, por consequência, por todo processo objetivo histórico. (...) O sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre. Por isso a compreensão não é nunca um comportamento somente reprodutivo, mas é, por sua vez, sempre produtivo. (...) Compreender não é compreender melhor, nem de saber mais, no sentido objetivo, em virtude de conceitos mais claros, nem no da superioridade básica que o consciente possui com respeito ao inconsciente da produção. Bastaria dizer que, *quando se logra compreender*, compreende-se de um modo *diferente* (GADAMER, 1997, p. 443-4).

¹⁵ Não posso deixar de mencionar a relação com o mundo grego – neste caso, o mítico. Como se verá ao longo de todo este trabalho, acredito que alguns aspectos do pensamento grego são de fundamental importância para entender a teoria e a prática de Adolphe Appia. A “hermenêutica”, etimologicamente falando, faz referência ao deus grego Hermes, que além de ser o mensageiro divino, “interpretava” as palavras, tornando-as inteligíveis.

Gadamer relembra a velha questão de se seria possível que alguém fosse identificado como tendo vivido uma vida feliz antes de sua morte, já que a distância – neste caso, temporal – seria, em tese, a única coisa que possibilitaria que se tivesse uma visão completa do sentido de algo: não tendo ainda morrido, mas estando em pleno curso da vida, como seria possível afirmar que alguém foi feliz ou não, faltando ainda dias, meses ou anos para que o período a que chamamos de “vida” se encerrasse? Hipoteticamente, os “pesos na balança” podem mudar se ainda não se completou o ciclo da existência, e posso vislumbrar um final de vida pontuado por acontecimentos desagradáveis ou, ao contrário, repleto de alegrias e satisfações, o que daria ao vivente um veredito possível e seguro apenas após o último alento. O paradoxo é que

o verdadeiro sentido contido num texto ou numa obra de arte não se esgota ao chegar a um determinado ponto final, pois é um processo infinito. Não acontece apenas que se vão eliminando sempre novas fontes de erro, de tal modo que se vão filtrando todas as distorções do verdadeiro sentido, mas que, constantemente, surgem novas fontes de compreensão que tornam patentes relações de sentido insuspeitadas (GADAMER, 1997, p. 446).

A busca de sentido na obra não se encerra jamais, e essa infindável caminhada – para usar uma metáfora que percorre toda a escrita deste trabalho¹⁶ – se depara com os preconceitos¹⁷ associados ao processo de conhecimento/contato com ela. Gadamer divide os preconceitos em *verdadeiros* e *falsos*; os do primeiro tipo podem contribuir para a compreensão das coisas, à medida que representam a visão que se tem de um fato histórico, permitindo que a tradição que a ele se vincula se mostre como opinião diferente, dando a ele, assim, seu lugar em uma ordenação hermenêutica. Ou seja, o preconceito, como auxiliar na compreensão de uma obra, funciona como um problematizador de um “estado das coisas”, possibilitando que novas formas de compreensão encontrem um ponto de partida. Preconceitos falsos, por sua vez, produzem os mal-entendidos. Os preconceitos só são percebidos quando estimulados, e isso ocorre no momento em que os confrontamos com a tradição: até esse embate, não percebemos nossos preconceitos porque eles nos determinam, não os percebemos como um juízo. “A compreensão começa aí onde algo nos interpela. Porém, a suspensão de todo juízo e, *a fortiori*, de todo preconceito, visto logicamente, tem a estrutura de *pergunta*” (GADAMER, 1997, p. 447-8).

¹⁶ E que está presente até mesmo em um de meus nomes de família, recebido de meu pai. Embora eu não o utilize com frequência, sendo mais conhecido pelo “Adams” de minha mãe, o “dos Passos” de meu pai me legou pelo menos a potência de caminhar, que transfiro para este trabalho e emprego como imagem associada ao percurso de Appia. E, como ele, pondo pé à frente de pé, palmilho e construo esse percurso.

¹⁷ Preconceito entendido como formulação de uma ideia *a priori*.

As perguntas que me faço ao abordar as ideias de Appia em relação ao ator e seu corpo nem sempre são explicitadas em forma de questões verbalizadas, mas habitam as escolhas das facetas que trago a lume. Fazer perguntas “verdadeiramente históricas” é não só questionar o objeto de meu estudo mas questionar a mim mesmo. Assim, quando abordo o pensamento de Appia e absorvo um primeiro sentido de suas palavras, o ponho em relação com meu projeto inicial – o que me moveu a fazer esta pesquisa, e que resultará em algo a que se chama de tese. A partir daí há um movimento incessante (e o movimento não poderia estar de fora de meu trabalho, como se verá) entre o que eu previra e o que compreendo, descobrindo e interpretando: “A interpretação de algo como algo funda-se, essencialmente, numa posição prévia, visão prévia e concepção prévia. A interpretação nunca é apreensão de um dado preliminar, isenta de pressuposições” (SILVA, 2015, p. 105).

Assim, o que pesquiso não é um “objeto histórico”; mas, ao me considerar como parte indissociável desta pesquisa, porque agente dela, procuro “a unidade de um e de outro, uma relação na qual permanece tanto a realidade da história como a realidade do compreender histórico” (GADAMER, 1997, p. 448). Desta forma, o conceito de “história efetual” trazido por Gadamer é importante para a definição da maneira como se efetiva este trabalho: quando busco dar sentido a determinado evento tenho sempre, a me afetar, os efeitos da história desse evento, que irão operar sobre minha compreensão. Gadamer sintetiza: “Uma hermenêutica adequada à coisa em questão deve mostrar na própria compreensão a realidade da história” (GADAMER, 1997, p. 448).

Chego então à ideia de “fusão de horizontes” de Gadamer, em que se parte do estabelecimento de dois horizontes: 1) o meu próprio, do intérprete-pesquisador, que tenho um “lugar de visada” – que é minha visão das coisas a partir de onde me encontro, e ao qual quero relacionar com a ideia de *theatron*, “lugar onde se vai para ver”, em grego –, o que determina minha “situação” hermenêutica; e 2) o horizonte histórico, alcançado quando me coloco no lugar no qual e ao qual quero compreender. Entretanto não há horizontes fechados em si, nem o do intérprete nem o do fato histórico. O meu horizonte presente é, como já foi visto, afetado pela história efetual; também não se pode considerar viável uma ainda impossível – neste estágio de nossa tecnologia – ida ao passado, por meio da qual se compreenderia o evento histórico de forma “pura”. “O horizonte é, antes, algo no qual trilhamos nosso caminho e que conosco faz o caminho” (GADAMER, 1997, p. 455).

Uma ideia abrangente é lançada por Gadamer (1997, p. 455):

Quando nossa consciência histórica se desloca rumo a horizontes históricos, isso não quer dizer que se translade a mundos estranhos, nos quais nada se vincule com o nosso; pelo contrário, todos eles juntos formam esse grande horizonte que se move a partir de dentro e que rodeia a profundidade histórica de nossa autoconsciência para além das fronteiras do presente. Na realidade, trata-se de um único horizonte, que rodeia tudo quanto contém em si mesma a consciência histórica.

O horizonte do presente não se forma independentemente do passado, pois está sempre se renovando e se refazendo. Enfrentamos constantemente os preconceitos que surgem do atrito com a tradição, da qual, inescapavelmente, viemos. Da mesma forma, não existem horizontes históricos intocados, aos quais devemos regressar: “*compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos*”¹⁸ (GADAMER, 1997, p. 457).

Meu trabalho nesta tese é o de fundir horizontes: os da tradição herdada por Appia – do contexto em que ele se moveu, no que incluo seu próprio pensamento sobre as coisas, da maneira como é possível apreender – e os da tradição por mim herdada – que incluem minha subjetividade, meus desejos, minhas referências. Dessa fusão extraio uma nova compreensão dessas tradições. Nova não no sentido de inédita, mas no de uma apresentação autoral, já que só existe na fricção dessas duas tradições: a minha, e que só eu posso responder por ela, como indivíduo “sem cópias”, e a de Appia, que tem sido “interpretado” de diversas formas, por outros horizontes pessoais, e que têm destacado seu trabalho cenográfico e de iluminação.

Ao visitar o horizonte de Appia, descubro o meu próprio. Ao escrever este trabalho, descobri tantas coisas sobre minha maneira de pensar teatro e vida, e com as quais, parafraseando o poeta espanhol Antonio Machado, *hice el camino al andar*¹⁹. É certo que ao procurar entender Appia, em sua época e como parte de uma história efetual, me exponho como receptor desses efeitos e produtor de outros tantos. É com profunda admiração pelas ideias de Appia que busco os cantinhos da tradição onde se fixaram os grãos de suas visões de arte, onde encontrei alguns ainda intocados, esperando que alguém os recolhesse. Desejei fazer isso, e agora desejo que os tenha de fato recolhido. Se isso aconteceu, quero depositá-los na ampulheta do Teatro, com a expectativa de que, ao esvair-se o último dos grãos, outros deem prosseguimento à tarefa de virá-la e desvirá-la. Que cada meia revolução da ampulheta, na qual se invertem os polos do conhecimento, corresponda à revolução integral que Appia provocou na arte teatral.

¹⁸ Em itálico no original.

¹⁹ “*Camiñante, son tus huellas el camino, y nada mas; camiónante, no hay camino, se hace camino al andar*” (MACHADO, s.d., p. 113).

Dividi esta tese em capítulos que tentam fornecer as informações e conclusões necessárias para acompanhar o raciocínio que leva, como já afirmei, da constatação de um elo forte entre as reflexões teatrais de Adolphe Appia e as figuras com as quais conviveu presencialmente ou por meio de livros, até minha proposição de uma nova perspectiva sobre as ideias do criador suíço, que trazem em primeiro plano a proposta de encarar o corpo do ator como protagonista do teatro que almejava – a obra de arte viva é o ator.

O capítulo 1 é dedicado principalmente a informações biográficas sobre Adolphe Appia, a partir das quais traço relações entre vivências que considero fundamentais para entender os caminhos profissionais que o guiariam nas primeiras décadas de sua vida. A descoberta da obra de Richard Wagner, que se tornaria a meta de Appia por anos, no sentido de que tentou encontrar a encenação adequada para os dramas musicais do compositor alemão, abriu caminhos insuspeitados para pensar o trabalho de encenação em teatro.

O capítulo 2 apresenta o que considero serem as principais influências intelectuais de Appia, e que o levaram a trilhar, em sua teoria, caminhos inicialmente de reprodução de conceitos de outros, após o que seriam desenvolvidos com variações adequadas às suas investigações e percepções pessoais. A aproximação da obra e do pensamento de Richard Wagner, facilitada pelo amigo Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), constitui uma influência importante e decisiva na teoria do helvético, assim como as oportunidades que se lhe apresentaram de presenciar encenações, operísticas ou não, em alguns países europeus. Também abordo neste capítulo o pensamento de Wagner, que se apresenta importante para entender o percurso teórico de Appia. Para isso, é necessário trazer algumas informações sobre os filósofos Arthur Schopenhauer – com sua pontuação da música como arte metafísica – e Ludwig Feuerbach (1804-1872) – que defendia a alegria na arte. Ambos os filósofos, mesmo que em campos de ideias opostos, estruturaram, em diferentes momentos da vida de Richard Wagner, suas ideias sobre arte (entre outras, as das dimensões masculina e feminina na arte, a partir das quais concebo uma alternativa à misoginia contida nessa ideia, na forma da filosofia oriental do *Yin-Yang*, à qual associo o pensamento de Appia). Wagner, a quem Friedrich Nietzsche chamaria de apóstata pelo fato de ter orientado sua visão da arte para um caminho de pessimismo e cristianização, foi influenciado por Schopenhauer após o “paganismo” anterior, vinculado a Feuerbach. Nietzsche também tem algumas de suas ideias mencionadas neste capítulo, com o intuito de criar um paralelo entre sua atitude de rompimento com Wagner – no que vejo similaridades com o afastamento de Appia da influência de Wagner, após conhecer Émile Jaques-Dalcroze.

No capítulo 3 me proponho a ler com atenção algumas das obras de Appia, buscando identificar as principais características de seu pensamento relacionado ao teatro, procurando, assim, ressaltar principalmente sua visão relacionada ao trabalho dos atores, ainda que seja imprescindível trazer os outros elementos constituintes do espetáculo para poder vislumbrar a proporção que o corpo vivo ganha em suas proposições. Abordo principalmente a questão da cenografia e da iluminação, que não podem ser desvinculadas do pensamento de Appia sobre atuação, pois identifico um entrelaçamento conceitual entre eles. O conceito de espaço é trabalhado com maior cuidado, buscando caracterizar as ideias cenográficas de Appia como criações de espaços rítmicos que são, ao mesmo tempo, espaços potenciais e espaços dramáticos: com isso requerem a presença viva do corpo do ator. João Mendes Ribeiro e João Maria André fornecem as bases da problematização que desenvolvo no capítulo.

O capítulo 4 traz a caracterização da profícua relação profissional estabelecida entre Appia e Émile Jaques-Dalcroze, o que influenciou inapelavelmente a construção teórica appiana. Partindo de uma utilização da música como elemento organizador do movimento, conforme Jaques-Dalcroze, Appia parece transcender tal noção. Defendo, neste capítulo, uma compreensão ampliada da música como *mousiké*, conceito grego ligado à *paideia*: Appia, ao pensar no ator como centro da encenação, traz para a discussão uma visão alternativa e expandida, a *mousiké*, na qual os ritmos produzidos em diferentes instâncias (palavra, instrumento musical e movimento dançado) são os reais ordenadores de uma hipotética encenação. Também discorro sobre o fato de o corpo humano produzir ritmos (batimentos cardíacos, respiração) suficientes para “organizar” o movimento, sendo portanto desnecessária uma “música sonora” para desempenhar tal papel.

A última parte do trabalho, que resolvi caracterizar como “mixada” – já que é mais do que uma “conclusão”, pois acrescenta reflexões que vão sendo desenvolvidas ao longo das semiconclusões –, propõe um olhar às proposições de Adolphe Appia para o ator com uma perspectiva emprestada à dança. Trago, com esse objetivo, a teoria de José Gil, a qual cotejo com Appia: chego à ideia de que o suíço buscava um ator com “corpo de bailarino”, expressão que no momento oportuno será melhor esclarecida por mim, e que leva em conta as características de movimento que são solicitadas a esse corpo, bem como a pressuposição de que a ficção não é obrigatória em sua ação: o corpo significa (ou no meu neologismo, sentidifica) por si, como defende Gil. Também comparo declarações de Appia com outras de Jerzy Grotowski – destaco o conceito de “dom de si” –, entre os quais encontro equivalências e perspectivas semelhantes. Ao final, acredito ter um volume consistente de reflexões que me deem segurança para afirmar que o ator é a obra de arte viva.

CAPÍTULO 1

PREPARAÇÃO DA TELA: PERCURSO TORTUOSO

“Eis um artista tal como eu gosto de artistas, modesto em suas necessidades: ele quer apenas duas coisas, seu pão e sua arte — panem et Circen...”²⁰

Friedrich Nietzsche
Crepúsculo dos ídolos

I

Não tenho a ambição de tentar explicar toda a complexidade de um ser humano apenas por meio da aplicação de teorias advindas da Psicologia, mas igualmente não posso ignorar as contribuições que os estudos da psique humana fornecem para que se pense o indivíduo em uma perspectiva que, se não é infalível na definição das motivações que conduzem a determinado comportamento, pode ser esclarecedora e instigante para a discussão e a problematização das escolhas de vida, ações e omissões praticadas, bem como da forma como esse indivíduo se relaciona com o mundo. Portanto, peço ao leitor que esta breve introdução não seja tomada como uma defesa de um determinismo no estilo de uma moira grega, que definia previamente os destinos humanos, antes mesmo do nascimento, mas como uma alternativa para multifacetar o conhecimento humano e sobre o que é próprio do humano.

A respeito dessas contribuições, Courtney (1980) discorre sobre os conteúdos mentais inconscientes no ser humano conforme são entendidos em diferentes escolas da Psicologia, a partir de Sigmund Freud. Apesar das diferenças em suas abordagens, terapêuticas ou não, e de entendimentos divergentes em relação a pontos específicos, várias teorias concordam pelo menos em um ponto fundamental – a importância do inconsciente na vida humana: a Psicanálise de Freud, a Psicologia Individual de Adler e a Psicologia Analítica de Jung destacam, respectivamente, as emoções reprimidas, as atitudes não verbalizadas e as potencialidades não realizadas²¹. O ponto de partida comum a elas é o entendimento de que o comportamento humano é influenciado o tempo todo por motivos dos quais poucas vezes temos consciência, e que a infância tem fundamental papel na formação da personalidade em

²⁰ Neste aforismo nietzscheano, o autor substitui a expressão *panem et circenses* (“pão e circo”), do romano Juvenal, por “pão e Circe”, fazendo referência à feiticeira Circe, da *Odisseia* de Homero. Assim procedendo, Nietzsche identifica a Arte com a feiticeira de Homero.

²¹ Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista austríaco, criador da psicanálise; Alfred Adler (1870-1937), psicólogo austríaco, fundador da psicologia do desenvolvimento individual; Carl Gustav Jung (1875-1961), psicólogo suíço, fundador da psicologia analítica.

desenvolvimento. O pensamento de Freud em relação a esse tema “é evolucionário, desenvolvimentista e histórico: as nossas reações inconscientes aos nossos pais, em nossos primeiros anos de vida, têm efeitos duradouros em nossos motivos, e as situações que geram dificuldades na vida posterior são aquelas que revivem os conflitos não solucionados do período da infância” (COURTNEY, 1980, p. 66).

De acordo com Adler, o estilo de vida do ser humano e a maneira como sente, age e lida com as dificuldades “deriva-se da infância, quando habitualmente tenta encontrar algum sentido de adequação; na vida adulta, o homem repete os modelos da infância” (COURTNEY, 1980, p. 66). Para Jung “as experiências da infância não são tão importantes quanto o presente, embora elas determinem quais das potencialidades do indivíduo são realizadas e quais permanecem adormecidas” (COURTNEY, 1980, p. 66).

Fadiman e Frager (1986) procedem a um levantamento das teorias da personalidade no Ocidente, e referem-se ao *determinismo psíquico* em Freud – ideia estruturada no início do desenvolvimento de suas teses psicanalíticas –, que defendia não haver descontinuidade na vida mental, resultando que nada ocorre ao acaso, muito menos os processos mentais: pensamentos, memórias revividas, sentimentos e ações teriam, todos eles, uma causa consciente ou inconsciente determinada por fatos precedentes. Adolphe Appia também reconheceu, em um texto escrito em 1921, o importante papel que o inconsciente tem na origem e na estruturação de ideias no momento de seu surgimento, para posteriormente serem embasadas e aprofundadas: ao falar da importância da *sugestão* como estratégia para as definições de cenografias, de iluminação e até do trabalho do ator – para os quais defendia a participação mais ativa do espectador, em uma clara contraposição à encenação naturalista, na qual a busca da ilusão pela tentativa de imitação da realidade sobre os palcos predominava –, Appia menciona o processo de desenvolvimento de suas ideias para a *mise en scène* da tetralogia *O anel dos nibelungos* de Wagner, tarefa iniciada em 1891. Naquele momento, diz Appia, além da necessidade de certo conhecimento da matéria – no caso, a referida obra de Wagner, da qual o autor de *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos* vinha se aproximando há alguns anos –, também utilizou criativamente uma espécie de jogo que inventou, no qual colocava sobre a mesa vários dos esboços de cenários (intercambiáveis entre si e com “locações” sugestivas) que produzira a partir das partituras do compositor alemão, registrando o efeito que tais desenhos provocavam em sua percepção. A partir disso, e com um “risco” calculado advindo do conhecimento da obra com a qual “jogava”, surgiam espécies de quebra-cabeças de imagens que deveriam ser completadas da mesma forma que se

completa uma palavra no conhecido jogo da força²². Um esforço de imaginação semelhante seria buscado quando um espectador, segundo a analogia de Appia, não conhecendo em detalhes todos os códigos da encenação, completa a “palavra” a partir de sua própria experiência e percepção, além da referida sugestão fornecida/buscada por Appia. Nesse jogo que Appia jogava sozinho, havia certamente um ingrediente de “adivinhação, mas que também inclui um sentido geral de forma; é um crédito dado ao inconsciente, e, coisa curiosa, ele jamais me enganou”²³ (APPIA, 1992, p. 45). O autor suíço lidava ludicamente com sua intuição guiada pelo inconsciente.



Figura 2: Adolphe Appia por volta de 1876, no Collège de Vevey.
Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo I, 1880-1894.

²² O jogo da força é uma atividade lúdica na qual alguém tenta adivinhar uma palavra escrita por outro jogador, por exemplo, em uma folha de papel. Este último fornece apenas algumas das letras da palavra a ser descoberta (ex: Á_V_RE), e o desafiado deve tentar descobrir a palavra (neste exemplo, “árvore”) escolhendo letras que vão completando a palavra. Para cada letra errada, uma das partes do “enforcado” é desenhada (cabeça, tronco, braços, pernas) e, se até o desenho se completar a palavra não tiver sido descoberta, o jogo se encerra com a derrota do desafiado.

²³ Tradução minha. Original: *Il y entre, certainement, de la divination; cela comporte aussi un sens général de la forme; c'est un crédit qu'on fait à l'inconscient, et, chose curieuse, il ne m'a jamais trompé.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

Intento estabelecer algum ponto de contato – mas de forma alguma desejo que seja o ponto de vista privilegiado por esta tese – entre a maneira como Adolphe Appia viveu sua infância e adolescência, com todas as privações e liberdades que lhe foram oferecidas, e a trajetória de consolidação de sua massa teórica. As leituras dramatúrgicas que fez, ainda criança, bem como a interdição em sua casa das artes, em geral, e do teatro, em particular, podem ter contribuído para um aguçamento de sua curiosidade em relação às artes cênicas, já que todos sabemos, por experiência própria, que o que nos é interdito, proibido, ou envolve alguma camada de mistério, desperta a curiosidade de maneira “natural”. É claro que não é o suficiente: há que se contar com a vontade consciente de exploração do material, e isso nos faz avançar. Neste ponto, me coloco como exemplo: para eleger Appia como assunto de minha pesquisa, foi necessária a curiosidade, talvez temperada com alguma dose de mistério representada pela escassa problematização e informação de seu pensamento, aos quais (não) tive acesso em minha formação. Após essa constatação, minha autoproposição encontrou terreno para se alastrar. Emprego em Appia essa mesma lógica que encontro em mim, e repito: não se trata de determinismo cego, mas de uma propensão equilibrada entre a vontade e a curiosidade.

Acredito poder entrever a transformação das ideias de Adolphe Appia a partir da leitura de seus textos teóricos (produzidos ao longo de mais de 30 anos de escrita) e de sua produção artística (em forma de desenhos, de esboços cenográficos e de algumas encenações), câmbio esse que acompanha a descoberta de novas parcerias artísticas (como o encontro com Émile Jaques-Dalcroze em 1906). Um exemplo paradigmático de mudança de rota é a guinada proporcionada pelas novas questões que se apresentam a Appia após conhecer a Rítmica de Jaques-Dalcroze: se anteriormente a questão cabal envolvia a encenação dos dramas musicais wagnerianos, a partir de então o corpo vivo do ator é definitivamente consagrado como o elemento fundamental do teatro. Neste caso, a música continua desempenhando seu papel de guia estrutural, mas – acredito poder demonstrar adiante – abrindo caminho para a percepção do corpo do ator como elemento suficiente para produzir a arte viva – ou ser, o corpo, a própria obra de arte viva.

Deve ser mencionado que esse período de formação (do qual há informações restritas, ainda que suficientemente estimulantes para conceber a hipótese aqui desenvolvida) não é precisamente definível em termos cronológicos, já que compreende, além das vivências familiares, a frequência escolar nos diferentes níveis (escola elementar, estudos em conservatórios, etc.), além do contato com novas ideias que fizeram Appia vislumbrar com alguma clareza os principais problemas (e talvez algumas das soluções) que se apresentavam

na prática teatral do final do século XIX. Integram, ainda, o que aqui é considerado como seu período de formação, os primeiros contatos diretos que travou com produções teatrais e operísticas – que para ele se deram relativamente tarde, após os 16 anos de idade, pois até então sua ligação com o teatro ocorria quase que exclusivamente por meio da literatura dramática, à parte algumas experiências amadoras. Finalmente, o encontro com as ideias do compositor alemão Richard Wagner²⁴ (de forma direta, a partir da leitura de textos teóricos produzidos pelo autor de *Tristão e Isolda*; indiretamente, pelo amigo Houston Stewart Chamberlain²⁵) pôs Appia frente àquele que seria um dos principais temas com os quais lidaria na busca pela renovação do teatro como arte: a música como motor e instrumento privilegiado para a encenação de dramas musicais. Os desdobramentos desse período de formação intelectual se fazem notar em toda a produção teórica e prática de Appia, embora ocorram deslocamentos de ideias e alterações de foco em relação ao que se poderia chamar de centro criativo do teatro. Ainda assim, seja para reiteração ou reparação de ideias, Richard Wagner foi um modelo no qual Appia baseou duas de suas mais importantes obras: os livros *A encenação do drama wagneriano* (1895) e *A música e a encenação* (1899)²⁶.

II

Nascido Adolphe François Appia, em 1º de setembro de 1862, o caçula do casal Louis Paul Amédée Appia (1818-1896) e Anne Caroline Lasserre (1824-1886) teve três irmãos: Paul (1856-1925), Hélène (1858-1944) e Marie (1860-1914). Os pais de Adolphe, que se casaram em 1853, tiveram seus filhos na cidade de Genebra, na Suíça, onde Louis Appia exercia a profissão de médico, sendo reconhecido como excelente cirurgião e eleito por seus pares como presidente da Sociedade Médica, em 1861 (VOLBACH, 1968, p. 18). O fato de os Appia não serem uma das velhas famílias nativas de Genebra, mas, como o sobrenome indica, terem origem italiana – ainda que praticassem o francês como idioma –, poderia se mostrar um empecilho à aceitação integral do Dr. Appia em seu exercício da medicina no cotidiano da conservadora comunidade genebrina de meados do século XIX. Mas o que de fato aconteceu foi que, ao longo dos anos, o médico foi galgando uma posição de

²⁴ Richard Wagner foi um compositor alemão de grande importância na história da música, não apenas como artista (sendo considerado o desenvolvedor – não o criador – da técnica do *leitmotiv* em suas óperas) mas como pensador da arte (cunhou o termo *Gesamtkunstwerk*, por vezes traduzido como “obra de arte total” ou “obra de arte comum”). Wagner terá suas ideias mais bem delineadas no capítulo 2 desta tese.

²⁵ Houston Stewart Chamberlain foi um escritor e filósofo inglês, amigo íntimo de Appia durante parte de sua vida, reconhecido como um dos maiores especialistas na obra de Richard Wagner.

²⁶ Os títulos desses dois livros, que traduzo para o português para facilitar sua referência, pois ambos ainda não contam com uma edição em língua portuguesa, receberam uma tradução literal a partir de seus títulos originais: *La mise en scène du drame wagnérien* e *Die Musik und die Inszenierung*.

respeitabilidade, alcançando um de seus momentos mais destacados em 1863, quando fundou, junto de quatro outros médicos, a Cruz Vermelha, movimento humanitário internacional. A associação que deu origem à organização humanitária era chamada no início de Comitê dos Cinco, e Louis Appia, em função disso, amealhou admiradores em diversas partes do mundo, que se multiplicaram ainda mais por causa de sua reconhecida atuação como autor de livros e ensaios sobre temas como medicina militar e vítimas de guerra. Outro fato que comprova o apreço dos genebrinos pelo Dr. Appia foi sua aceitação como cidadão da República de Genebra, uma honraria não facilmente concedida a um imigrante como ele.

Volbach (1968, p. 16-18) esclarece que a árvore genealógica dos Appia pode ser traçada pelo menos desde o século XV e, vagamente, recuar até o século VII, sendo conhecidos como não-conformistas em um país católico, a partir do momento em que alguns deles se juntaram ao movimento fundamentalista dos Valdenses²⁷, que baseava sua fé exclusivamente nos ensinamentos da Bíblia. O avô paterno de Adolphe e pai do Dr. Louis Appia foi o pastor Paul Joseph Appia (1782-1849), que exerceu seu pastorado por mais de 30 anos nas cidades alemãs de Hanau e Frankfurt am Main, cidade esta em que o filho Louis iniciou seus estudos, transferidos mais tarde para Heidelberg, onde cursou medicina, e para a capital francesa, onde obteve seu segundo doutorado na Universidade de Paris.

A menção introdutória a esses dados familiares facilita o vislumbramento do ambiente no qual Adolphe Appia foi criado, que parece decisivo em relação às escolhas pessoais e profissionais feitas pelo então jovem, que se tornaria um dos nomes mais importantes da história do teatro do século XX. Um dado a ser notado é a relação entre pai e filho dentro do núcleo familiar: o papel paterno na educação e no disciplinamento de Adolphe e de seus irmãos foi decididamente mais amplo e marcante do que o materno:

Apesar de Adolphe ter 24 anos quando sua mãe morreu, ela não parece ter deixado marcas em sua vida. Depois de sua morte precoce, pouco restou de sua memória; lembranças visíveis como fotografias e similares não eram vistos em casa. Ela era gentil, insignificante talvez²⁸, e inábil para mitigar as influências perturbadoras de seu marido dominador, mas foi uma esposa leal

²⁷ Filha dos movimentos de reforma do século XII que lutavam contra a corrupção romana, essa comunidade cristã – nascida sob o ensinamento de Pierre Valdès (1140-1217?) e forçada pelo poder secular a se enraizar naqueles que se tornariam os Vales Valdenses do Piemonte – sofreu uma primeira perseguição ainda na Idade Média e uma série de ataques sucessivos, por consequência da adesão à Reforma protestante.

²⁸ Como saber com certeza qual é o teor dessa “insignificância”? Estou ciente de que as informações que trago sobre Appia são quase que exclusivamente permeadas por figuras masculinas. Raras são as mulheres mencionadas em sua trajetória (seja familiar, seja profissional). Esse lapso, do qual faço *mea culpa*, não é proposital, ainda que seja por mim identificado. Os ensaios biográficos disponíveis sobre Appia, bem como as pesquisas que efetuei em outras fontes, não me forneceram informações extras sobre mulheres que tenham construído ou contribuído com as ideias do suíço em relação ao teatro. Cabe a mim, portanto, apontar essa sentida ausência feminina, e destacar a amizade especial de Adolphe com sua irmã Héléne.

que cumpriu seu dever da maneira como o interpretou²⁹ (VOLBACH, 1968, p. 19-20).

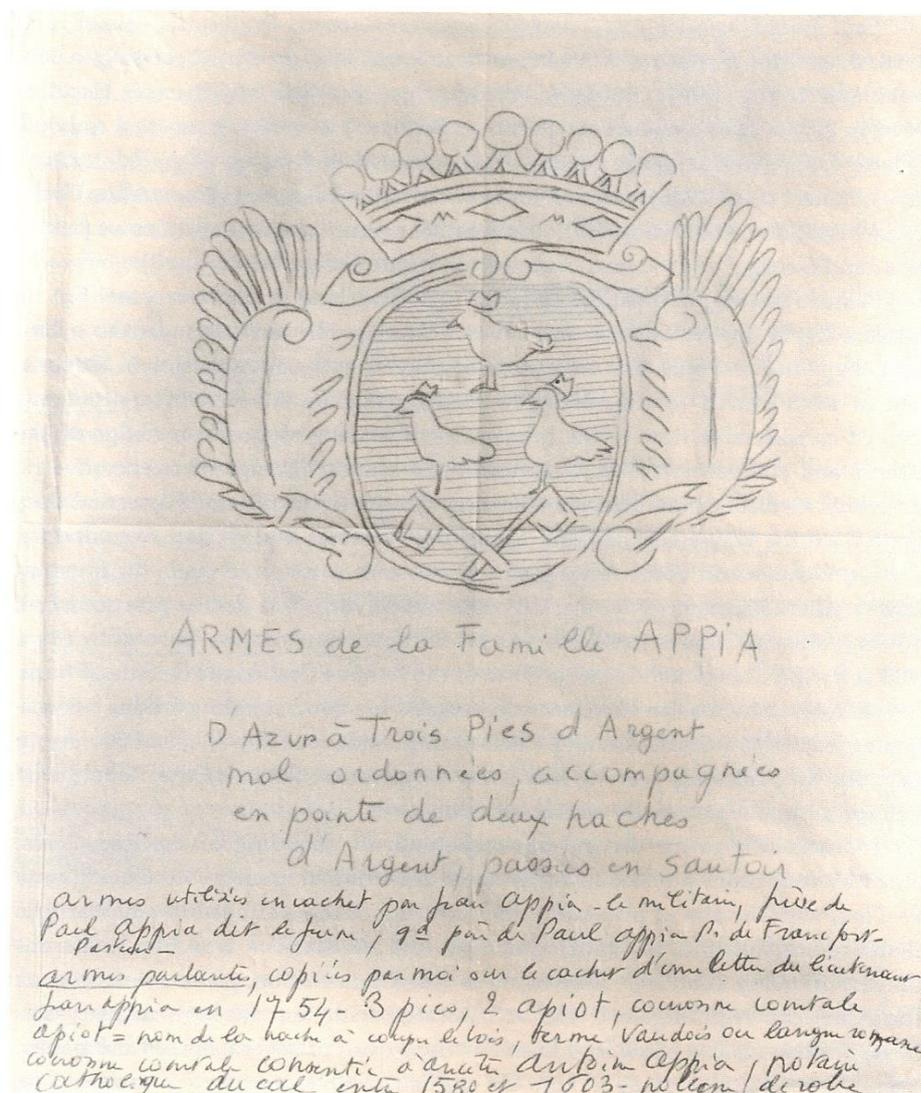


Figura 3: Brasão dos Appia. No desenho, copiado à mão de um selo de 1751 pela “historiadora não oficial” da família, a senhora Blacher, são discernidas três pegas (espécie de ave) sobre duas machadinhas. O nome Appia provavelmente deriva da palavra *hâppia*; em francês moderno, aparece como *hâche* (machadinha). O *h* de *hâppia* desapareceu no italiano (ou italianizado) nome Appia. Fonte: VOLBACH, Walther R. *Adolphe Appia- Prophet of modern theatre: A profile*.

Também digno de nota é o fato de Adolphe Appia mencionar sua mãe em apenas uma breve passagem dentre seus numerosos escritos, quando afirma que ela criara seus filhos para o céu, não para este mundo, tendo a compaixão religiosa dominado sua vida (VOLBACH, 1968, p. 20). Não é o caso de uma desproporção entre citações ao pai em comparação com

²⁹ Tradução minha. Original: *Although Adolphe was twenty-four when his mother died, she seemed to have left no imprint on his life. After her early death little remained of her memory; no visible mementoes such as photographs and the like were to be seen in the home. She was kind, insignificant perhaps, and unable to mitigate the disturbing influence of her dominant husband, but she was a loyal wife who did her duty as she interpreted it.*

referências à mãe: de fato, Appia menciona a família (incluindo aí irmãos, tios e primos) em escassas ocasiões, o que também testemunha sobre o distanciamento entre os familiares, reflexo da orientação puritana na casa em que cresceu. O que chama atenção na única ocasião em que sua mãe é citada é o fato de que há uma associação explícita entre a figura materna e a religiosidade, marcando indelevelmente a relação que porventura tiveram no período em que conviveram. Colabora para o entendimento do dogmatismo no qual os Appia se moviam o fato de que, além do avô, Adolphe tinha quatro tios e vários primos que atuavam como pastores de igrejas calvinistas e luteranas, também não havendo proximidade afetiva com esses parentes.

O desprezo do pai pelas coisas que interessavam a Adolphe somava-se a um ambiente de devoção exagerada, disciplina rigorosa e monotonia. Aparentemente o pai não suspeitava da grande sensibilidade nem da curiosidade sobre as artes – o teatro, em particular – que surgiram bastante cedo no menino, sem receber nenhum encorajamento, apesar do talento latente. A frustração decorrente, sobre a qual Appia escreveria anos depois, começou portanto em idade precoce (VOLBACH, 1968, p. 21). Richard Beacham (1994, p. 7) esclarece “que o treinamento artístico inicial de Appia foi quase inteiramente em música. Quando criança ele era vivamente interessado em teatro também, mas em seu lar estritamente calvinista em Genebra tal interesse foi severamente desencorajado, com resultados previsíveis”³⁰.

Havia um evidente contraste entre o grande apreço que o pai de Adolphe Appia recebia de pacientes e dos habitantes de Genebra no geral – fruto de sua extrema competência profissional e da simplicidade no trato com as pessoas –, e a frieza no trato familiar, especialmente na relação com seus filhos. Um fato simbolicamente curioso, que demonstra a aspereza das ideias do Dr. Appia sobre afeto familiar e sua asséptica visão de mundo, é a solicitação de não ter seu túmulo demarcado por uma lápide, após sua morte. Como se a existência daquele homem não necessitasse ser lembrada ou homenageada: as atitudes tomadas em vida, a correção ética das ações e a certeza de ter seguido de muito perto os preceitos religiosos assegurariam o cumprimento da “missão” terrena. As diretrizes que impôs a si mesmo, a incansável capacidade de trabalho, o perfeccionismo: tudo isso tornou o Dr. Appia um severo disciplinador, até mesmo para os rígidos padrões da época. E ao aplicar essas mesmas regras na criação dos filhos, tornou-se grandemente respeitado, mas pouco amado. A vida no lar dos Appia nunca era relaxada ou feliz, muito em função da pequena

³⁰ Tradução minha. Original: *Appia's early artistic training was almost entirely in music. As a child he was keenly interested in theatre as well, but in his strictly Calvinistic home in Geneva such interest was severely discouraged, with predictable results.*

comunicação que havia entre os membros da família. O Dr. Appia tentava controlar suas frequentes explosões de raiva, e a maneira como fazia isso era saindo abruptamente do cômodo onde estava, para evitar o aprofundamento da crise. Seu comportamento imprevisível, gerador de tensões constantes entre os filhos, provocou o afastamento mútuo para evitar o contato com o pai, e “as crianças aprenderam a viver suas vidas separadamente, para não estabelecer relações íntimas mesmo com os irmãos e as irmãs”³¹ (VOLBACH, 1968, p. 21). Esse isolamento dos filhos não passou despercebido ao Dr. Appia, que falava sobre isso inclusive com estranhos: sua infelicidade aumentava com a consciência de que fazia sua família sofrer.

Como se poderia imaginar, a proibição tão explícita em relação ao teatro gerou no jovem Adolphe “resultados previsíveis” e opostos ao que o pai desejava – a intensificação da curiosidade sobre o que Volbach chama de “tabu do teatro” na casa dos Appia. O próprio Adolphe Appia, em um ensaio de 1921 intitulado “Experiências de teatro e investigações pessoais”³², depõe sobre o efeito dessa interdição em sua infância, que tem na gagueira que o acometeu durante toda a vida, um possível sintoma de sua criação rigorosa:

A ideia e mesmo a palavra teatro estavam banidas de nosso círculo familiar. Não há dúvida de que esta abstenção era um estimulante para minha imaginação. A atração que toda ficção tem sobre a infância é conhecida; o fato de excluir o teatro chamou inevitavelmente a minha atenção para uma forma que é a sua realização mais atraente³³ (APPIA, 1992, p. 36).

Não sendo incentivado pela família, o interesse de Appia pelo teatro encontrou uma vazão mais próxima do que se poderia pensar: dentro da biblioteca do pai. Como não havia nenhuma interdição em relação à literatura dramática, especialmente àquela escrita pelos grandes dramaturgos da história, foi em meio aos volumes de textos teatrais disponíveis na coleção paterna que o jovem Adolphe encontrou os primeiros estímulos à sua imaginação, que marcariam intensamente sua visão da arte dramática (e teatral), embasando sem dúvida suas futuras ideias sobre encenação. Foi Appia o autor do primeiro escrito teórico em que se rejeitou frontalmente e de forma sistemática o ilusionismo cênico do século XIX, feito atribuído ao livro *A música e a encenação*, publicado em 1899 – que por vezes é chamado de

³¹ Tradução minha. Original: *The children learned to live their own lives separately, to form no close relationships even with their brothers and sisters.*

³² Tradução do título original: *Expériences de théâtre et recherches personnelles.*

³³ Tradução minha. Original: *L'idée et le nom même du théâtre étaient bannis de notre cercle de famille. Il n'est pas douteux que cette abstention ait été un stimulant pour mon imagination. On sait l'attrait que toute fiction exerce sur l'enfance; le fait d'en exclure le théâtre devait inévitablement attirer mon attention sur une forme qui en est la réalisation la plus séduisante.*

“bíblia do teatro moderno” –, no qual propôs que a “sugestão” na cena – e não a explicitação – seria uma boa maneira de fazer com que os espectadores desenvolvessem suas capacidades de imaginar (HORMIGÓN, 2014, p. 11). A sugestão como uma das principais estratégias de encenação, ideia que se desdobrará por toda a teoria appiana, teve sua gênese no ato silencioso de ler as obras de Corneille, Racine, Molière, Hugo, Lessing, Goethe e Schiller. Ao serem lidos, esses textos impunham muito pouco ao leitor em termos de prévia definição cenográfica, já que não se estendiam em rubricas informativas.

Diferentemente dos romances, a descrição do ambiente não é marca fundamental da forma literária dramática, ainda que se encontrem autores que contradizem essa característica não descritiva, como Henrik Ibsen, August Strindberg, Eugene O’Neill, entre outros; Appia parece discordar do estilo descritivo ibseniano quando afirma que o autor dramático “deve perceber, em sua consciência de artista, quão arbitrária é sua vontade, e quão vã resulta a esperança de ser obedecido depois de sua morte”³⁴ (APPIA, 2014, p. 99). Ou seja, a cuidadosa anotação, por parte do dramaturgo, de como imagina que sua obra deva ser transposta para o palco é inútil, dada a independência da linguagem teatral em relação às orientações do autor. Tal percepção por parte de Appia aponta para duas ideias: primeira, a da definição do trabalho do encenador no contexto de renovação do teatro do final do século XIX. No período em que escreveu *A música e a encenação* (entre 1895 e 1897), ainda era bastante recente o entendimento da figura do *metteur en scène* como um dos bastiões da modernização teatral, o que Appia claramente defendia como uma urgência. A segunda ideia, que Appia esmiuçaria na ocasião de afirmar a desnecessidade do ilusionismo cenográfico ao se encenarem dramas musicais de Wagner, defendia que o drama escrito pelo poeta contém todas as informações necessárias para sua encenação, sendo portanto supérfluas quaisquer indicações cenográficas e até mesmo determinadas sugestões de ações a serem executadas pelos atores. Se as duas funções – a do poeta e a do encenador – couberem a pessoas diferentes, isso significa, para Appia, que não deve haver sobreposição de tarefas: o poeta fornece o universo ficcional, definido pelas palavras a serem pronunciadas em cena e pelas ações propostas; o encenador, por sua vez, tornará visíveis, concretas, tridimensionais, as ideias do poeta³⁵. De fato, as primeiras aproximações de Appia com o teatro estão orientadas mais para a liberdade

³⁴ Tradução minha. Original: *Debe percibir, en su consciencia de artista, cuán arbitraria es su voluntad, y qué vana resulta la esperanza de ser obedecido tras su muerte*. Citação retirada do livro *A música e a encenação*.

³⁵ Richard Wagner é um exemplo de poeta-encenador, que abraçou ambas as funções. Foi justamente a insatisfação de Appia com relação à maneira como Wagner encenava seus próprios dramas musicais que disparou sua investigação teórico-prática: apesar de o suíço ser um grande admirador da obra poético-musical do alemão, abominava a forma esteticamente ultrapassada com a qual o autor de *Parsifal* as colocava em cena. O primeiro livro publicado por Appia, em 1895, chamou-se *A encenação do drama wagneriano*, em que esboçava uma revolução cênica equivalente à revolução musical de Wagner.

imaginativa do que para a imposição de telões pintados ilusionistas. Ele defendia que o apelo à imaginação do espectador passa pela “simplificação de elementos em prol da sugestão e da insinuação. Tendendo sempre à simplificação: que um simples elemento possa suscitar na imaginação do auditório, a realidade física e a força espiritual de um espaço sublimado; a síntese”³⁶ (ROGER, 2014, p. 28).

O mundo dramático que se abriu para o caçula dos Appia por meio da literatura não encontrou oposição no pai. Sem se notabilizar, ao que se sabe, na forma de um conflito aberto, o relacionamento entre o Dr. Louis e Adolphe Appia tinha uma hierarquia muito clara, na qual o pai ditava as regras e o filho se retirava, cada vez mais, à sua introversão. O extremo puritanismo do médico moldou seu caráter e “corroeu suas emoções ao ponto em que ele era inapto até mesmo para expressar amor parental [, o] dogma calvinista criou dentro dele um medo esmagador da danação”³⁷ (VOLBACH, 1968, p. 19). Para Adolphe, uma vez impossibilitado pela cultura da época de opor-se ao tolhimento de suas inclinações artísticas, restava a submissão às imposições familiares, pelo menos durante o período em que dependia disso para sua subsistência. Chegaria o momento em que acreditaria não mais dever satisfações à família, quando aprofundaria seu interesse no teatro, ainda que de uma forma umbilicalmente ligada à música: a prolífica fonte de pesquisas representada pela obra de Richard Wagner.

A trajetória de Appia, nas primeiras décadas de sua vida, equilibrava-se entre estímulos positivos e negativos, que levariam à construção de sua personalidade e ao efetivo exercício da vida. Chamo de estímulo positivo aquilo que é representado por sua fascinação pelo teatro, aparentemente inata, e que tem sua contraparte negativa representada pelos dogmas antiteatrais de sua família e por sua gagueira. O interesse de Appia na música, também demonstrado precocemente, igualmente recebe estímulo negativo familiar – “apesar de sua suspeição das artes, ele [Dr. Appia] gostava de desenhar”³⁸ (VOLBACH, 1968, p. 19) – ainda que menos agressivo que o desestímulo ao teatro. Segundo o pensamento paterno, que desejava uma carreira de pastor, médico, empresário ou advogado para o filho, a música pelo menos apresentava a possibilidade de uma carreira como professor de instrumentos, o que, se não era o ideal, parecia mais digno do que a vivência teatral. Note-se que nesse período (décadas de 1860 e 1870) eram raras, ou mesmo inexistentes, o que hoje conhecemos como

³⁶ Tradução minha. Original: *Simplificación de elementos en pro de la sugestión y la insinuación. Tendiendo siempre a la simplificación: que un sencillo elemento pueda suscitar en la imaginación del auditorio, la realidad física y la fuerza espiritual de un espacio sublimado; la síntesis.*

³⁷ Tradução minha. Original: *Eroded his emotions to a point that he was unable even to express simple parental love. Calvinistic dogma had created within him an overwhelming fear of damnation.*

³⁸ Tradução minha. Original: *In spite of his suspicion of the arts, he liked to draw.*

escolas de formação do ator, onde professores pudessem empregar seus conhecimentos cênicos em prol de alunos. A maneira de “aprender o ofício” dava-se por meio da imitação de atores consagrados ou não (baseados em clichês gestuais e vocais para representar os diferentes “tipos” humanos). Leve-se em conta, também, que para Appia seria inviável o exercitamento da docência no teatro em função de sua gagueira: naquele momento, a composição da personagem era intensamente baseada em aspectos vocais, tendo extremada importância a imitação do texto e a matização na elocução. Como poderia Appia ensinar isso a alguém? Por outro lado, a música era plenamente aceita no interior burguês, sendo mesmo o aprendizado de um instrumento um requisito importante para a socialização. Appia, como professor de música, estaria em um meio “aceitável”.

Assim, o estímulo negativo em relação à música é “positivado” pela ideia de ser “dos males o menor”. Certamente os rastros desses conflitos entre estímulos tornaram ambíguos os sentimentos de Appia em relação à música e ao teatro. Como será visto, o recurso ao pensamento musical e filosófico de Arthur Schopenhauer³⁹, Richard Wagner e Houston Stewart Chamberlain dava uma espécie de suporte e validação intelectual que não tinha equivalente nas concepções teatrais da época. Somente em sua maturidade, quando conheceu Edward Gordon Craig (1872-1966)⁴⁰ e Jacques Copeau (1879-1949)⁴¹, experimentou uma identificação mais profunda com outro pensador nas ideias sobre teatro. Até libertar-se de algumas de suas mais caras balizas conceituais (nas quais a música tinha papel de destaque) em direção a uma emancipação intelectual crescente e extremamente avançada para a época – segundo Roger (2014, p. 19), “Appia, como seus contemporâneos da vanguarda, situou o discurso da renovação plástico-teatral à altura de uma plena modernidade, e se adiantou a seu

³⁹ Arthur Schopenhauer (1788-1860) foi um filósofo alemão que apresentou em uma de suas obras – *O mundo como vontade e como representação*, de 1818 – alguns dos maiores elogios filosóficos já escritos sobre a música.

⁴⁰ Edward Gordon Craig (1872-1966), ator, encenador, cenógrafo e pensador teatral inglês, é considerado, junto de Adolphe Appia e de alguns outros nomes notáveis, um dos renovadores do teatro do século XX.

⁴¹ Jacques Copeau, diretor teatral, dramaturgo e ator francês, fundador do Teatro do Vieux Colombier (Paris, 1913), foi levado por Jaques-Dalcroze, em outubro de 1915, para conhecer Appia em Glérolles, às margens do Lago Genebra, na Suíça. Essa visita de Copeau foi seguida de outra, em junho de 1916, segundo Volbach (1968, p. 101-6), por ter sido a primeira muito estimulante para o fundador do Teatro do Vieux Colombier. As concepções teatrais de ambos eram próximas na busca pela simplificação, na retirada dos elementos realistas da cenografia e no incremento de soluções arquiteturais para o espaço cênico. Copeau também aceitou a ideia de hierarquia dos elementos do teatro, defendida por Appia, estando o ator acima de todos os outros. Em 1926, quando a companhia de Copeau fazia uma turnê por algumas cidades suíças (Genebra e Lausanne), Appia, que vivia próximo, em Nyon, compareceu a algumas das apresentações da companhia francesa. Volbach conta que, após as sessões, Appia ia até os bastidores comentar o que vira com os atores (*les petits* – os pequenos – era como os chamava), desdobrando-se em gestos, palavras de encorajamento e toda sorte de movimentos – espontâneos, mas surpreendentes para um homem tímido como o suíço sempre fora.

tempo em mais de meio século”⁴² –, percebe-se a “corda amarrada ao tornozelo” de Appia, que não o deixava voar e ultrapassar ideias sobre a superioridade da música como artifício ordenador do teatro e sobre a necessidade de um marcador externo ao ator, representado pela estrutura rítmico-musical, para “mantê-lo na linha”.

III

O primeiro movimento de desvencilhamento (neste caso da influência familiar) iniciou aos onze anos de idade, no outono de 1873⁴³, quando Appia foi para o internato no Collège de Vevey, na Suíça, onde permaneceu até a primavera de 1879. Segundo Volbach, esse período de internato provocou aproximações ambíguas com o teatro e com a música; se por um lado a distância do lar paterno concedia maior liberdade para ter contato com o teatro, por outro, remanescia nele a desaprovação moral da família contra a arte dramática: “Adolphe tentou, consciente ou inconscientemente, protestar e lutar contra tudo o que seus pais representavam. Ele conseguiu se concentrar em seus dons inatos, apesar da atmosfera que o deprimiu e intimidou, mas sua experiência de infância deixou marcas”⁴⁴ (VOLBACH, 1968, p. 18).

As marcas da infância de Appia às quais Volbach se refere, dentre as quais o sentimento de culpa é uma delas, vão desde sua tendência, na vida adulta, à reclusão e ao isolamento, até a gagueira que se manifestou em seus primeiros anos de vida, acompanhando-o até a morte. O *stress* afetou intensamente Appia, sem que ninguém soubesse como lidar com sua gagueira por meio de algum tipo de tratamento, resultando na progressiva piora do defeito de fala ao longo dos anos. Indubitavelmente, o fato de gaguejar influenciou em grande medida o rumo que Appia daria às suas inclinações artísticas, que se transformariam do desejo inicial de ser ator e diretor teatral para uma atuação de bastidores, especificamente na criação cenográfica e de iluminação. A partir do momento em que começou a estudar música, tinha como ambição ser um condutor (ou regente)⁴⁵, o que também deixou de lado em razão das

⁴² Tradução minha. Original: *Appia, como sus contemporáneos de la vanguardia, situó el discurso de la renovación plástico-teatral a la altura de una plena modernidad, y se adelantó a su tiempo en más de medio siglo.*

⁴³ A edição espanhola de 2014, a cargo da Asociación de Directores de Escena de España (ADE), de *A música e a encenação* e *A obra de arte viva*, traz uma “Cronología de Adolphe Appia” na qual consta o período de internato em Vevey como tendo iniciado um ano depois, em 1874.

⁴⁴ Tradução minha. Original: *Repeatedly Adolphe tried, consciously or unconsciously, to protest and fight against everything his parents stood for. He succeeded in concentrating on his innate gifts in spite of the atmosphere that depressed and intimidate him, but his childhood experience left its mark.*

⁴⁵ Há uma diferença entre as funções de regente e de maestro, no mundo da música. Regente é aquele que lê uma partitura musical e define, por meio de suas indicações aos integrantes da orquestra, a velocidade da execução, as nuances, a ênfase dada a cada instrumento, entre outras atribuições, no contexto da orquestra. O maestro também poderá comandar essas definições que cabem ao regente, mas não necessariamente, já que não tem como obrigatoriedade saber ler partituras, bastando entender as estruturas musicais. Maestro é um título, não uma

dificuldades de verbalização, encaminhando suas realizações predominantemente para o terreno da escrita teórica, como forma de expressar suas ideias sobre o que considerava serem modificações necessárias na prática do teatro (VOLBACH, 1968, p. 21).

Marie-Louise Bablet-Hahn (1983) traz informações que enriquecem o conhecimento do período passado por Adolphe no internato de Vevey. Segundo a autora, a mãe de Adolphe não gozava de boa saúde, e essa seria a única explicação plausível para o afastamento precoce por período tão longo (de 1873 a 1879) da casa paterna. A comprovação de que o menino já gaguejava aos 12 anos vem em uma carta enviada (em 19 de março de 1875) pelo presidente da comissão escolar da escola de Vevey, Dr. Charles Guisan, endereçada ao Dr. Louis Appia, na qual informa que Adolphe será dispensado “dos exercícios militares da escola. Sua saúde e seu defeito de pronúncia nos pareceram ser razões suficientes para isso”⁴⁶ (GUISAN *apud* BABLET-HAHN, 1983, p. 56). Para a biógrafa francesa não foi o tifo (contraído por Appia em Vevey) a causa de sua gagueira, “mas provavelmente porque a sua natureza sensível não podia tolerar as explosões e as grosserias de um pai que não o entendia”⁴⁷ (BABLET-HAHN, 1983, p. 56). Segundo o relatório de um médico, o tifo teria transformado o “defeito de pronúncia” numa gagueira muito marcada, em que a gravidade era proporcional à simpatia ou antipatia inspirada pelo interlocutor (BABLET-HAHN, 1983, p. 56).

Para Roberta Gomes-Kelly, grande parte das crianças tem um período de gaguejamento entre os 2 e os 4 anos de idade, durante a aquisição da fala, e desse espectro, 98% terão remissão total da gagueira, sendo portanto mínima a parcela de adultos que prosseguirá com a disfluência verbal. Para as crianças que não superam essa disfluência, há a tendência, por parte dos que as rodeiam, de interferir na verbalização, completando a frase emitida, “ajudando” na dificuldade. A autora sugere uma possibilidade de entender a gagueira quando diz que “se o sintoma faz exercer um desejo, e se a palavra é seu veículo por excelência, não haveria, aí, algo peculiar? Fazer sintoma no veículo mesmo do desejo não é algo singular?” (GOMES-KELLY, 2002). Assim, segundo a psicóloga, com a disfluência da fala – o meio privilegiado para a expressão do desejo – o gago expressa uma fobia, que pode ser definida como a ação de alojar toda a angústia sofrida em determinado objeto ou situação, que tem “a função-fetice de deixá-lo siderado” (GOMES-KELLY, 2002). A ideia de

profissão, já que significa “mestre”, em italiano. Assim, o maestro de uma orquestra, o líder desse grupo, poderá ser, por exemplo, o primeiro violinista, e não o regente, aquele que segura a batuta, embora as funções de regente e maestro se fundam, na maioria dos casos. É sabido que as universidades formam o profissional da regência, não maestros.

⁴⁶ Tradução minha. Original: *Des exercices militaires du collège. Sa santé et son défaut de prononciation nous avaient paru des raisons suffisantes pour cela.*

⁴⁷ Tradução minha. Original: *Mais probablement parce que sa nature sensible ne supportait pas les emportements et les brusqueries d'un père qui ne le comprenait pas.*

gagueira como uma construção fóbica implica na substituição da angústia de uma castração por outra, “a do objeto fóbico [,] e goza exatamente aí, através deste objeto que tanto o aterroriza e o faz sofrer” (GOMES-KELLY, 2002). A constatação da autora é de que as disfluências na criança apareceriam na mesma época do Complexo de Édipo, especialmente com a ideia de castração. Entende-se, portanto, que a gagueira pode ser a resposta psicossomática a uma situação de repressão vivida no período inicial de formação e aquisição da fala. Tal hipótese, aplicada ao caso de Appia, se apresenta como possibilidade real, dado o conhecimento que temos sobre sua infância e o ambiente familiar sufocador no qual viveu.

Em um de seus artigos dedicados a Adolphe Appia, Richard Beacham transcreve trechos de uma carta escrita pelo Dr. Oscar Forel⁴⁸ – que tratou de Appia nos últimos anos de sua vida – a Walther Volbach, quando este pesquisava com vistas à produção de seu livro *Adolphe Appia- prophet of the modern theatre: a profile*. Na carta o médico escreve que “em geral, muitos gogos são reprimidos e tímidos, e ao mesmo tempo ambiciosos e orgulhosos”⁴⁹, (FOREL, 1960 *apud* BEACHAM, 2012, p. 156) e ainda que “*possivelmente* essa gagueira impediu que A. A. se tornasse um artista praticante (ator, diretor de teatro, músico ou algo parecido) e portanto ele se tornou, naturalmente, um teórico, crítico positivo, e reformador da prática cênica anterior”⁵⁰ (FOREL, 1960 *apud* BEACHAM, 2012, p. 156).

A frase seguinte de Forel – “E porque ele teve uma compreensão particular do drama humano (decorrente de sua própria vida), é perfeitamente compreensível que ele tenha abraçado Wagner”⁵¹ (FOREL, 1960 *apud* BEACHAM, 2012, p. 156) – nessa mesma carta, ainda que não mencione diretamente a gagueira, é significativa para uma ideia que será desenvolvida em capítulos posteriores: a importância considerável que as ideias de alguns homens tiveram na trajetória teórico-artística de Adolphe Appia. Por certo não é meu intento expressar misoginia com o fato de colocar a ênfase no gênero masculino (“alguns homens”), constituindo apenas uma constatação da série de relações conflituosas e ao mesmo tempo de irresistíveis atrações que o autor de *A encenação do drama wagneriano* teve com figuras masculinas – iniciadas com o pai e prolongadas, por um lado, por intermédio do tormento

⁴⁸ Oscar Louis Forel (1891-1982), médico psiquiatra nascido na Suíça e com atuação profissional nesse país, foi diretor geral de dois sanatórios nos quais Adolphe Appia ficou internado a partir do final de 1925 até sua morte em 29 de fevereiro de 1928: primeiro em La Métairie, depois em La Chaumière, ambos próximos de Nyon, na Suíça. Forel tornou-se, além de médico, um amigo muito próximo de Appia.

⁴⁹ Tradução minha. Original: *In general many stutterers and repressed and shy, yet at the same time ambitious and proud.*

⁵⁰ Tradução minha. Original: *Possibly this stuttering prevented A. A. from becoming a practising artist (actor, theatre director, musician or the like) and therefore he quite naturally became a theoretician, positive critic, and reformer of previous scenic practice.*

⁵¹ Tradução minha. Original: *And because he had a particular grasp of human drama (arising out of his own life), it is entirely understandable that he embraced Wagner.*

peçoal que representava sua homossexualidade e, por outro, na necessidade de guiar-se por figuras paternas substitutas. Na trilha teórica e prática percorrida por Appia, é possível perceber a maneira pela qual as ideias de Schopenhauer, Wagner, Chamberlain e Émile Jaques-Dalcroze forneceram bases filosóficas, estímulos para a criação e o desenvolvimento de soluções cênicas em variadas especificidades do fazer teatral. Também são consideráveis as ligações entre Appia e Edward Gordon Craig⁵² e Appia e Jacques Copeau (1879-1949) – que, segundo Walther Volbach, chamava o suíço de mestre. Appia se alimentou, em diferentes fases de sua vida, das premissas e das reflexões sobre a arte que pensadores e amigos espargiram sobre o ambiente artístico e filosófico do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Appia absorvia impressões, as processava e finalmente fornecia visões pessoais dessas ideias, sempre alinhadas com sua original perspectiva do que consistia o teatro como arte. É necessário ainda sublinhar a coerência com a qual Appia ultrapassava algumas teorias que eventualmente deixavam de servir ao seu projeto em construção de uma obra de arte viva buscando, incansavelmente, as soluções para o que considerava os problemas do teatro de sua época – que foram identificados muito precocemente pelo jovem Adolphe.

“Desde o início Appia aproximou-se do teatro, atraído por ele como era, com um alto grau de ceticismo, e, significativamente, seu interesse nele foi centrado na música. Ele ficava perturbado por uma espécie de prazer culpado depois de assistir produções teatrais”⁵³ (BEACHAM, 1994, p. 7). Entretanto, anos antes de ter a oportunidade de assistir a uma representação teatral convencional, em um edifício construído exclusivamente para esse fim, Adolphe teve acesso a manifestações dramáticas de natureza popular, produzidas e apresentadas pelo povo nas ruas de Genebra, em forma de desfiles e festividades. Por mais que a família Appia não privasse do apreço à forma burguesa de teatro, como sua profissionalização em temporadas regulares, certamente não se oporia às celebrações anuais que faziam parte, há séculos, da tradição genebrina. Volbach (1968) destaca principalmente duas dessas manifestações proto-dramáticas (que permanecem no calendário de festividades de Genebra até os dias de hoje): a *Escalade* (Escalada), comemorada no dia 12 de dezembro, marcando o rechaço de um ataque inesperado do Duque de Savole à cidade de Genebra, em

⁵² Em 25 de dezembro de 1914, Craig escreve em uma carta endereçada para William Rothenstein: “suas razões [de Appia] são as mesmas que as minhas – e os seus e os meus resultados são como duas crianças de uma mesma mãe e pai” (CRAIG, 1914 *apud* BEACHAM, 1988, p. 270). Tradução minha. Original: *His reasons are the same as mine – and his and my results are as two children of one mother and father*. Em outra ocasião, em carta escrita para Craig no final de 1921, Appia afirma: “Nós somos irmãos no sofrimento e na alegria” (BEACHAM, 1988, p. 281). Tradução minha. Original: *We are brothers in suffering and in joy*.

⁵³ Tradução minha. Original: *From the very first Appia approached theatre, attracted to it though he was, with a high degree of scepticism, and, significantly, his interest in it was centred on music*.

1602; e a *Feuille* (Folha), um festival de primavera em que o inverno é “perseguido”, e seus últimos vestígios são afugentados. Na *Escalade*, grupos de pessoas usando figurinos que reproduzem a indumentária do século XVII andam pelas ruas e “performam” essas figuras setecentistas. Na *Feuille*, a dramatização se dá por conta da perseguição à figura encarnada do inverno, e tem como local de ação uma grande praça aberta, próxima ao Lago de Genebra. Em comum, essas duas manifestações apresentam um contato íntimo entre espectadores e performers, uma proximidade física e um embaralhamento espacial, sem a delimitação restrita de territórios entre os partícipes – no mais, como grande parte das manifestações folclóricas que compõem a cultura popular ao redor do mundo. Importante de ser destacada aqui é a identificação recorrente dessa proposição de mescla entre “aqueles que veem e aqueles que fazem”, na estética de Appia ao longo de sua vida. Na fase final de suas reflexões teatrais, o teórico suíço chega a sugerir a eliminação da distinção entre as duas categorias, ousando pensar em um tipo de encontro comunitário regido pelo apelo dramático em que não há espectadores. Em meu entendimento, uma espécie de conagraçamento no qual se pode “ver fazendo” ou “fazer vendo”. Volbach (1968, p. 22) também sugere que o jovem Appia pode ter tido experiências com celebrações proto-dramáticas quando esteve no internato em Vevey.

Se não há informações concretas de eventuais participações de Appia em festividades populares em Vevey – a despeito de ele poucas vezes fazer referências escritas sobre sua juventude –, há o registro de algumas situações relacionadas ao teatro que trazem alguma luz sobre o desenvolvimento de suas inclinações artísticas. Em seu texto *Notes sur le théâtre* (Notas sobre o teatro), de 1909, Appia conta uma história sobre o impacto de assistir um espetáculo teatral para a experiência de uma criança. Mesmo não sendo uma história autobiográfica, deduzo uma experiência talvez próxima: duas mulheres vão à ópera com uma criança, e tão logo se instalam em suas cadeiras iniciam a descrição tão detalhada quanto desnecessária dos elementos que compõem a representação: “esta é a cortina, que na verdade é uma tela pintada”, “essa é a abertura da orquestra”, “aquele é o cenário, todo pintado em perspectiva”, “a iluminação no palco é azul porque é noite na história”, “aquele é o tenor”, e seguiam as explicações. O menino sofre a noite toda sem entender porque os adultos são tão indiferentes às belezas que via no palco:

Aquele era o mundo real, não a sua casa; era o público que parecia irreal para ele. Teatro significava coisas belas e incríveis para viver. Appia então concluiu que as senhoras deveriam ter explicado ao menino o funcionamento de uma encenação de uma forma diferente, e bem antes do espetáculo propriamente dito. Sua empatia não teria sido então tão cruelmente

interrompida “e é apenas no tumulto de uma intensa excitação que a criança deve tentar se encontrar”⁵⁴ (VOLBACH, 1968, p. 23).

A perda de empatia da qual a criança se ressentia parece querer dizer, de forma anedótica, o que Appia afirmava em seus escritos teóricos e nos seus desenhos: não é a reprodução pretensamente realista do mundo sobre o palco que garante a adesão do espectador. Ao apontar para o menino, ponto por ponto, os artifícios cenográficos e estruturantes do fenômeno teatral, as duas mulheres parecem fazer um elogio à capacidade que o teatro tem de imitar a realidade “de forma perfeita”. Parecem dar uma piscadela cúmplice para si mesmas, satisfeitas com o avançado nível de arte ao qual chegou o teatro, quando “quase se é iludido” com a simulação de um ambiente sobre o palco que nada mais é que madeira e tela pintada. A empatia com a cena, parece dizer Appia com sua história, nada tem a ver com a tentativa de colocar o “mundo real” sobre um tablado.

IV

Em *Comment réformer notre mise en scène* (Como reformar nossa encenação), texto de 1904, Appia afirma que a encenação moderna é escrava dos cenários pintados, que têm a pretensão de nos dar a ilusão de realidade, e que “o princípio da ilusão produzida pela pintura em telas verticais e o da ilusão produzida pelo corpo plástico e vivo do ator são a contradição”⁵⁵ (APPIA, 1986, p. 347). Posicionado em frente à tela pintada de um cenário, o corpo do ator denuncia imediatamente seu não pertencimento ao mesmo universo que o elemento cenográfico. A tela é matéria morta e imóvel que imita com a tecnologia disponível algo que não possui – tridimensionalidade e vida. Tal contradição torna-se mais incômoda à medida que a imagem imitada aproxima-se da tentativa de reprodução realista (uma floresta, uma sala). Uma tela ou cortina de fundo abstrata, em que cores e linhas não buscassem representar mimeticamente as coisas deste mundo (o que os pintores simbolistas tentaram fazer em produções do Théâtre d’Art e do Théâtre de l’Œuvre⁵⁶ após 1890) teria o resultado

⁵⁴ Tradução minha. Original: *There was the real world, not in the house; it was the audience that appeared unreal to him. Theatre meant beautiful and amazing things to live through. Appia then concluded that the ladies should have explained to the boy the workings of a production in a different vein and well before the performance proper. His empathy would then not have been crudely interrupted “and it is only in the tumult of intense excitement that the child must try to find himself”.*

⁵⁵ Tradução minha. Original: *Le principe de l'illusion produite par la peinture sur toiles verticales et celui de l'illusion produite par le corps plastique et vivant de l'acteur sont la contradiction.* Citação retirada do texto *Comment réformer notre mise en scène*, de 1904.

⁵⁶ O Théâtre de l’Art foi fundado pelo poeta simbolista Paul Fort (1872-1960), e esteve em funcionamento entre 1890 e 1893, encenando peças simbolistas de autores como Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Paul Verlaine (1844-1896). O Théâtre de l’Œuvre, fundado pelo ator e diretor teatral Lugné-Poe (1869-1940) em 1893, também encenou textos simbolistas como os de Maeterlinck. Anna Balakian diz que Lugné-Poe “reconheceu a

de “uma pura ficção ornamental que cria a ilusão em virtude das analogias com o drama sugerido pelas linhas e cores”⁵⁷ (DEÁK, 1976 *apud* BEACHAM, 1994, p. 4). Essas linhas e cores, que poderiam contornar a exigência appiana de não ilusionismo sobre o palco, pois abandonariam a ideia de imitação da realidade, esbarram também em outro tipo de contradição – esta, talvez, incontornável. Beacham (1994) aponta que mesmo que a pintura cênica simbolista tenha abandonado completamente a representação realista, esse princípio permaneceu imutável desde as primeiras experiências de pintura de cenários nos teatros de corte da Renascença italiana.

No século XV o uso de efeitos perspectivistas para aprofundar a sensação de ilusão de uma paisagem pintada não era mais do que uma decoração, um enfeitamento do espaço cênico para encher os olhos dos espectadores. A contradição indesejada por Appia entre o corpo vivo do ator e a tela pintada, iniciada na Renascença, se manteve nos panos de fundo simbolistas, fornecendo um entorno decorativo à ação (ou inação, no simbolismo). A distorção entre a função prática dos elementos cenográficos e sua aplicação no espetáculo chegou ao paradoxo quando em 1891 o Théâtre d’Art anunciou as futuras performances: “encerrarão com uma *mise en scène* de uma pintura desconhecida pelo público ou com o projeto de um pintor da nova escola. A cortina permanecerá erguida sobre o quadro por três minutos... música cênica e aromas combinados adequados ao assunto da imagem representada serão preparados para isso, e então aperfeiçoarão a impressão”⁵⁸ (DEÁK, 1976 *apud* BEACHAM, 1994, p. 4).

Os pintores cênicos simbolistas não deixaram de ser pintores pelo fato de exporem suas telas sobre os palcos em vez de sobre cavaletes ou em paredes de museus. A renovação do teatro certamente passava pela forma literária do drama, a partir da introdução de novos temas e do novo tratamento de velhos temas (são notórios os dramas simbolistas considerados irrepresentáveis à época, pelo abandono ou pela relativização de noções seculares como intriga, conflito e delineamento de personagens). Mas uma forma literária inovadora, em se tratando de teatro, necessita de uma forma cênica também original. Para Beacham (1994) as telas pintadas simbolistas, como elemento cenográfico, representaram a introdução de uma

necessidade de um novo conceito de teatro e preparou o terreno para o teatro simbolista ao acostumar suas audiências a um teatro santuário, mais um lugar para meditação do que para predicação” (BALAKIAN, 2007, p. 101).

⁵⁷ Tradução minha. Original: *A pure ornamental fiction that creates the illusion by virtue of the analogies with the drama suggested by the lines and colours.*

⁵⁸ Tradução minha. Original: *End with a mise en scène of a painting unknown to the public or with the project of a painter of the new school. The curtain will remain up on the tableau for three minutes... scenic music and combined scents suited to the subject of the represented picture will prepare for it and then will perfect the impression.*

nova arte *no* teatro, muito diferente do que Appia buscaria: uma nova arte *do* teatro, o que os simbolistas eram incapazes de fornecer.

É necessário, neste ponto, trazer algumas reflexões a respeito do simbolismo, movimento ao qual muitas vezes os historiadores da arte vinculam Adolphe Appia. Marvin Carlson, reconhecendo haver em *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*, de Appia, “uma teoria da encenação completamente distinta de tudo o que se conhecia no teatro europeu dessa época” (CARLSON, 1997, p. 286), identifica nas propostas cenográficas do suíço algo que antecipava os interesses dos simbolistas: “em vez dos cenários atravancados, pormenorizados e ilusionistas (...) – um simples arranjo de formas espaciais, mais evocativas que específicas” (CARLSON, 1997, p. 286).

Se, de um lado, Jean-Jacques Roubine afirma que o que “o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade”, para o qual “a teoria *sugestionista* da corrente simbolista (...) [defende a ideia de que] a palavra escrita, embora não-figurativa, tem o mesmo poder de evocação que qualquer tela pintada” (ROUBINE, 1998, p. 35-6), do outro lado Marvin Carlson vê “um nítido viés antiteatral nos simbolistas” (CARLSON, 1997, p. 280), contraposição que provoca, no mínimo, uma elevação de sobrelhas. Afinal, o simbolismo é teatralista ou antiteatral?

O cerne dessa questão é, provavelmente, o fato de que o simbolismo nasceu como literatura, como poesia, e só mais tarde se tentou levar esse movimento para o teatro, o que implica, evidentemente, lidar com outros elementos além das palavras impressas em uma página. Anna Balakian (2007, p. 11) afirma ter sido o termo “simbolismo” uma criação dos historiadores da literatura para designar autores pós-românticos como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, e lista algumas das características da poesia simbolista: “comunicação entre o poeta e o leitor através de uma imagem ou uma série de imagens que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo. Enquanto a existência objetiva é unilateral, o significado subjetivo é multidimensional, e, por isso, mais sugestivo do que designativo” (BALAKIAN, 2007, p. 35), e também “as ninfas, os palácios, a coreografia simbolista, as frágeis paisagens interiores, a reabilitação dos mitos clássicos, os horizontes brumosos” (BALAKIAN, 2007, p. 37).

A esse respeito, ainda segundo Balakian, deve ser referido o fascínio que Charles Baudelaire (1821-1867) tinha pela obra de Richard Wagner, a quem considerava um artista completo, realizador de uma perfeita inter-relação entre drama, poesia, música e cenário. Em um ensaio escrito pelo poeta francês, cujo tema era Wagner, Baudelaire “refletiu sobre o poder da música para provocar, através do estímulo de um único sentido, um plano multissensorial de imagens” (BALAKIAN, 2007, p. 44). Portanto se a música pode ter esse

poder de evocar diferentes níveis de imagens, também a poesia poderia assumir essa função: no lugar das notas musicais estruturadas, as palavras escritas, que criariam, “além da descrição de uma sensação a própria sensação, e inclusive esta complexidade de sensações que chamamos ‘estado de espírito’ (*mood*). Através desta flexibilidade de comunicação, a poesia se tornaria uma forma artística muito mais próxima da música do que fora até então” (BALAKIAN, 2007, p. 44).

O entusiasmo de Baudelaire por Wagner me faz compreender o que de simbolista pode ser encontrado em Appia. O suíço deu início à sua pesquisa teatral a partir do interesse pelos dramas musicais wagnerianos, que, como já foi dito, o deixavam insatisfeito no que se refere à maneira como eram levados à cena. O modo ilusionista com que eram encenadas as obras de Wagner opunha-se a vários preceitos estéticos do simbolismo, alguns dos quais eram defendidos por Appia, o que fez com que ele buscasse na simplificação de recursos cênicos uma maneira mais adequada de representar, por exemplo, a tetralogia *O anel dos nibelungos*. Mas que fique claro: Appia podia defender algumas das ideias que a estética simbolista exaltava, porém nunca se colocou como adepto do movimento do simbolismo. Além disso, em outras tantas ideias punha-se em campo oposto aos simbolistas – por exemplo, discordava da desvalorização do ator, posição que vários autores ligados ao simbolismo deixavam explícita.

Na visão de Anna Balakian (BALAKIAN, 2007, p. 100), “no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis”. Essa orientação se adéqua à prática de Appia em seus desenhos de espaços cenográficos, que se limitam ao delineamento de volumes e níveis variados, sobre os quais terá lugar a ação, abrindo mão de qualquer tipo de detalhamento apenas ornamental. Além dessa economia de meios, também “a interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que (...) a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente espectador, como a música que comove cada ouvinte de uma maneira diferente” (BALAKIAN, 2007, p. 100).

É significativo que Denis Bablet use a palavra “interrelação” para falar de Appia, próxima à ideia de “interação” de Balakian: “as propostas de Appia excedem singularmente as dos simbolistas: ele oferece uma nova interrelação dos elementos do espetáculo. O arranjo do cenário é inteiramente subordinado ao ator, cuja presença ele enfatiza e cujo poder expressivo

aumenta” (BABLET, 1965, p. 250)⁵⁹. Há uma grande distância na maneira como os simbolistas e Appia viam o ator, e aqui está a principal dissidência entre as duas maneiras de pensar. Enquanto Appia não cessava de afirmar a importância do ator em sua proposição de um novo teatro, os simbolistas, devido à sua origem ligada à poesia – portanto, à palavra –, a qual traria todo o manancial de imagens apenas por meio da leitura silenciosa do poema, sem a necessidade de sua externalização física, deixavam clara sua oposição aos corpos vivos em cena, assim como a ideia de que “talvez fosse necessário suprimir totalmente o ser humano da cena” (MAETERLINCK, 1996, p. 196-201).

O poeta belga Maurice Maeterlinck divulgou suas ideias de eliminação do ser humano da cena em um artigo publicado em 1890 na revista *La Jeune Belgique*, e é, segundo Carlson, autor de um teatro metafísico, uma espécie de teatro platônico “mais filosófico em essência do que dramático” (MAUCLAIR, 1892 *apud* CARLSON, 1997, p. 283). A convicção com a qual Maeterlinck afirma que “a cena é o lugar onde morrem as obras, porque a representação de uma obra-prima com a ajuda de elementos *accidentais* e *humanos* é antinômico” (MAETERLINCK, 1996, p. 196-201) remete à ideia de Edward Gordon Craig de substituir atores por bonecos – a *Übermarionette* – anos antes do encenador inglês ter publicado *A arte do teatro*, em 1905, livro em que faz as seguintes afirmações:

Atuar não é uma arte. É incorreto falar do ator como um artista. Porque o acidental é inimigo do artista. (...) podemos trabalhar apenas com materiais que possamos controlar. O homem não é um desses materiais. (...) Ele portanto traz a prova em sua própria pessoa de que, como *material* para o Teatro, é inútil. (...) As ações do corpo do ator, a expressão de seu rosto, os sons de sua voz, tudo está à mercê do vento de suas emoções. (...) O ator tem que ir, e em seu lugar vir a figura inanimada – poderíamos chamá-la de *Übermarionette*, até que receba um nome melhor⁶⁰ (CRAIG, 1912, p. 55-81).

Maeterlinck (1996) louva a habilidade dos poetas para construírem mundos, mas que, por outro viés, não obtêm o mesmo sucesso em sua transposição cênica. Toda a imaginação necessária ao leitor do poema é menosprezada pela concretude dos corpos dos atores, aos quais o belga, fazendo suas as palavras de Charles Lamb, não atribui a capacidade de atingir a força das palavras impressas:

⁵⁹ Tradução minha. Original: *Les propositions d'Appia dépassent singulièrement celles des symbolistes: il offre une nouvelle interrelation des éléments du spectacle. L'agencement du décor est entièrement subordonné à l'acteur dont il souligne la présence et accroît la puissance expressive.*

⁶⁰ Tradução minha. Original: *Acting is not an art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist. For accident is an enemy of the artist. (...) we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials. (...) he therefore carries the proof in his own person that as material for the Theatre he is useless. (...) The actions of the actor's body, the expression of his face, the sound of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions. (...) The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the *Über-marionette* we may call him, until he has won for himself a better name.*

Mas sobre a cena, quando a imaginação não é mais a faculdade dominante, e somos abandonados às nossas próprias sensações, eu pergunto a todos que viram a atuação de Otelo (...) se esta visão não diminui este lindo compromisso que nós assumimos na leitura? (...) O que vemos em cena é o corpo e a ação corporal: aquilo, do que tínhamos consciência ao ler, é quase exclusivamente o espírito e seus movimentos (MAETERLINCK, 1996, p. 196-201).

É curioso que Maeterlinck utilize a mesma expressão que Craig usaria 15 anos depois para falar da participação do ator no teatro como marcada pelo “acidente”:

Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo não suporta a presença ativa do homem. Existe uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem que se agita nele. O símbolo do poema é um centro ardente (...). Mas eis que o ator se introduz no meio do símbolo. Imediatamente se produz, com relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Ele não vê mais a divergência dos raios, mas a convergência deles; o acidente destruiu o símbolo, e a obra-prima, em sua essência, está morta durante o tempo desta presença e dos seus traços (MAETERLINCK, 1996, p. 196-201).

Maeterlinck, no mesmo artigo, escreve ainda que o próprio uso de máscaras, pelos gregos antigos, se dava para “atenuar a presença do homem”, pois “a ausência do homem me parece indispensável”; que “um poema que vejo recitado é sempre uma mentira”; e que “um poema (...) é um conjunto de palavras tão extraordinárias” que quando um ator as pronuncia é de forma “quase sempre insignificante”. Pergunta, enfim, que “conjunto de seres privados de vida seria preciso [para] substituir o homem no palco”, refletindo que talvez fossem como “figuras de cera”. Craig não poderia ter dito de melhor forma.

Balakian (2007) enfatiza, no simbolismo, o investimento na sugestão e na capacidade do espectador de “ler” a cena à sua maneira, em função da abertura de sentidos existente nessa forma de expressão não ilusionista. Utilizar cores como elemento cenográfico privilegiado foi um dos meios de atingir essa amplitude significativa, não mais a reprodução de ambientes realistas em telas pintadas. Sobre o uso das cores no palco simbolista, Roubine afirma que

o cenário simbolista propõe uma nova concepção de cor. Não passando até então de instrumento de uma figuração, ela assume agora uma função simbólica. Toma-se consciência da repercussão da cor sobre a sensibilidade do espectador. Cada gama cromática, cada matiz produzem uma sensação, uma sacudidela comparáveis ao efeito das sonoridades. O diretor (...) procurará explorar essas potencialidades cromáticas colocadas num plano de igualdade com a música. Utilizará as cores “para metabolizar certas intenções” (ROUBINE, 1998, p. 33).

Bablet, ao comentar a encenação de Lugné-Poe, de 1893, de *Pelléas et Mélissande*, um dos mais notórios exemplares do teatro simbolista, escrito por Maurice Maeterlinck, destaca que, da cenografia, “acessórios e móveis foram removidos. Todo o valor desses cenários residia na harmonia de seus tons nebulosos, reflexo do mistério e da melancolia que exalam do drama: azul escuro, malva, laranja, e uma variedade de diferentes verdes (verde-musgo, verde-lunar, verde-água)”⁶¹ (BABLET, 1965, p. 160). Béatrice Picon-Vallin também ressalta que “é a cor, ou melhor, a escolha de uma gama de cores, a relação das nuances entre si e ‘a técnica dos planos impressionistas’, que desempenha o papel principal na determinação do espaço cênico”, já que em *A morte de Tintagiles*, também escrita por Maeterlinck, e encenada por Meyerhold em 1905, “a sutileza de um degradê que vai do azul esverdeado ao roxo (...) atenuam o princípio de representatividade, tornando-o enigmático” (PICON-VALLIN, 2013, p. 39).

Ao trazer as posições de Maeterlinck, um dos bastiões do simbolismo, e a de Craig, que têm ideias semelhantes a respeito das consequências não muito positivas da ação do ator vivo sobre o palco, intento afastar Adolphe Appia de um cânone simbolista, visto que afora certa visualidade, marcada pela economia de elementos, não há como associar determinadamente o criador suíço ao movimento que teve em Lugné-Poe e Paul Fort dois nomes fundamentais. Em suma, são diferentes os pontos de partida dos quais surgiram, de um lado, alguns dos mais conhecidos espetáculos simbolistas dos anos 1890 e, de outro, as propostas de cenografia que Appia criou à mesma época (e nas décadas seguintes) para obras de Wagner, Ibsen, Shakespeare, Goethe, Ésquilo e outros.

Denis Bablet (1965, p. 160) informa que, quando da estreia de *Pelléas et Mélissande*, Maeterlinck considerou o cenário uma concessão aos hábitos do teatro, portanto, não poderia abrir mão deles totalmente. No entanto, mesmo que sua peça previsse dezenove diferentes quadros (ambientados em locais como paisagens noturnas, parque, caverna, fonte, salas de palácio, etc.), para a encenação de Lugné-Poe concordou com apenas dois diferentes cenários, ou seja, o mínimo necessário, demonstrando que, para Maeterlinck, o mais importante era a palavra, não a riqueza cenográfica: “Eles substituíram a representação realista do meio e dos objetos por uma evocação imprecisa, uma sobrecarga decorativa por uma simplicidade que pode ser chamada de shakesperiana. Eles ofereceram uma moldura

⁶¹ Tradução minha. Original: *Les accessoires et les meubles ont été supprimés. Toute la valeur de ces décors réside dans l'harmonie de leurs tons embrumés, reflet du mystère et de la mélancolie qui s'exhalent du drame: bleu sombre, mauve, orange, et une gamme de différents verts (vert-mousse, vert de lune, vert d'eau).*

ornamental”⁶². Como acrescenta Carlson, “a presença física de atores e cenário só poderia diminuir a expressividade potencial da arte” (CARLSON, 1997, p. 280).

Tal posição de substituição dos aspectos visuais espetaculares do teatro se deu porque os simbolistas do círculo francês acreditavam que, conforme já expus, o texto, as palavras do poeta, eram mais do que suficientes para promover o impacto necessário nos espectadores. Se, por uma condição intrínseca da arte teatral, era necessário dar algo para ver e ouvir aos espectadores, que não estavam mais sozinhos em frente a um volume impresso, que pelo menos o que fosse oferecido aos sentidos não “agredisse” excessivamente a poesia da palavra. Por isso, numa tentativa de frear ao máximo a movimentação exagerada praticada pelos atores, se encontrou na bem conhecida fórmula simbolista de onirismo e lentidão uma maneira de deixar em primeiro plano o discurso poético. Como escreve Picon-Vallin: “À complexidade das montagens naturalistas, responde um desejo de simplificação, à precisão histórica que acumula detalhes, uma técnica de estilização: criar a época (...) ‘com duas ou três pinceladas principais’” (PICON-VALLIN, 2013, p. 40).

Picon-Vallin (2006), escrevendo sobre as encenações simbolistas de Meyerhold, elenca algumas características do simbolismo teatral: “necessidade de um vazio espacial ou criação de um embaçamento, um esbater-se de contornos visuais por demais violentos, presença realçada de vácuos sonoros, silêncios, pausas. Essa dramaturgia [de Maeterlinck] tende para uma estética do inanimado, do inumano” (PICON-VALLIN, 2006, p. 9-10). Meyerhold, em um caderno de direção para *A morte de Tintagiles*, de 1905, anotava, segundo Picon-Vallin, que “a partitura plástica é então constituída por uma sucessão de poses muito marcadas, (...) que os atores assumem em silêncio e congelam por um tempo, suspendendo qualquer movimento durante o diálogo que se segue” (PICON-VALLIN, 2006, p. 13). Para os atores, Meyerhold pedia uma “leitura rítmica, fria, na qual o som seja monocórdio, o tom indiferente, às vezes uma dicção coral. (...) as vozes cantam *boca chiusa*, sem utilizar nem o diafragma nem a potência vocal” (PICON-VALLIN, 2006, p. 15).

Sobre a importância da música para o simbolismo, que, inegavelmente, aproxima Appia desse movimento, já que ele a considerava como um meio privilegiado para a ordenação dos elementos da cena, em função de sua aproximação com a matemática – deve-se contrapor com algo para que Anna Balakian chama a atenção: o fato de que, em meados do século XIX, o poeta francês Antoine Fabre d’Olivet (1767-1825) influenciava o pensamento

⁶² Tradução minha. Original: *Ils substituent à la figuration réaliste du milieu et des objets une évocation imprécise, à la surcharge décorative une simplicité qu'on qualifie de shakespearienne. Ils offrent un cadre ornemental.*

européu com “seu anseio nostálgico pela linguagem universal, perdida há muito pela humanidade. Se a linguagem universal pudesse ser restaurada, a música parecia a melhor solução” (BALAKIAN, 2007, p. 70). Essa busca pelo universal e a escolha da música como forma ideal se daria pelo fato de que essa arte resiste ao discurso direto, transmitindo a subjetividade sem que o significado lógico interfira. O que ocorreu no momento de ascensão do simbolismo foi uma identificação da música com a poesia – no que tange aos seus efeitos – naquilo que Mallarmé compreendia como similaridade: não as imitações de sons musicais, mas a estrutura do tema e das variações, que substituem uma progressão lógica.

Anna Balakian (2007) exemplifica essa “musicalidade” da poesia com uma anedota pretensamente ocorrida entre Stéphane Mallarmé (1842-1898) e o músico francês Claude Debussy (1862-1918): quando o compositor disse ao poeta que havia musicado seu poema *L’Après-midi d’un Faune*, Mallarmé teria respondido “Oh! Pensei que eu mesmo tivesse feito isto”. Assim, para Mallarmé, que afirmava não ser com ideias, mas com palavras que se fazia um poema, haveria uma verdadeira construção arquitetônica na escrita de versos⁶³, já que “a verbalização torna a visão tão abstrata quanto a notação musical, que torna a audição dos sons abstratos. Então, a pureza da poesia é semelhante à da música” (BALAKIAN, 2007, p. 71), porque em um poema “os objetos naturais desaparecem em suas generalizações verbais”, ocorrendo na música algo parecido, já que é impossível nela, “exceto por efeitos deliberados, identificar os sons naturais” (BALAKIAN, 2007, p. 71). Dito isso, também é necessário apontar, segundo Anna Balakian, um equívoco na maneira como alguns jovens simbolistas das décadas de 1880 e 1890 interpretavam as asserções do mestre Mallarmé a respeito da versificação e da música. Ao adotar um paralelismo entre a música e a poesia, esses jovens “embriagaram-se, virtualmente, com o poder da palavra e, por extensão, com o poder da forma do verso” (BALAKIAN, 2007, p. 72). A ideia não deveria, para Mallarmé, ser a base do poema, mas “o poema devia emanar de um objeto ou de uma visão, cujas palavras, juntadas para se harmonizarem como as notas numa composição musical, eram transmitidas de uma maneira generalizada e multissignificativa (BALAKIAN, 2007, p. 74).

Dizer que o poema (assim como a música) não se faz com ideias, mas com “sensações” transmitidas pela plurissignificação dos signos (sejam palavras, sejam notas musicais) era a ideia que Mallarmé defendia. Para o poeta francês, “o simbolismo significava então o oposto da representação, a sugestão o oposto da designação: o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter

⁶³ O filósofo e poeta francês Paul Valéry (1871-1945), segundo Anna Balakian, comparava o trabalho de um poeta ao de um engenheiro, inclusive no que aproxima as duas profissões no recurso à matemática.

significados múltiplos” (BALAKIAN, 2007, p. 68). Ao propor a sugestão em vez da nomeação⁶⁴, Mallarmé acreditava abrir caminho para que o símbolo não se comprimisse dentro de um significado restrito, criando condições para que o leitor encontrasse seus próprios espaços perceptivos.

Tendo em vista todas as características apresentadas até aqui em relação ao movimento do simbolismo, considero que Adolphe Appia não pode ser enquadrado como seguidor de primeira ordem de uma estética simbolista, o que contribui ainda mais para a complexidade de suas criações gráficas e teóricas. Utilizando mais uma vez a visão de Stéphane Mallarmé, no papel de uma espécie de porta-voz do ideário simbolista, quero apontar que o poeta acreditava que “o mundo do espírito só poderia ser recriado (...) em seu próprio domínio, a imaginação” (CARLSON, 1997, p. 280), e não em uma forma “sólida” e “tridimensional”: “Um fato espiritual, a preparação ou a floração de símbolos, requer um lugar para se desenvolver outro que não o vestíbulo ficcional da visão sob o olho de um público. Um sagrado dos sagrados, mas mental” (MALLARMÉ, 1885 *apud* CARLSON, 1997, p. 280). Ainda segundo Carlson, alguns simbolistas consideravam que apenas o “teatro da mente”, “totalmente eterizado e não contaminado pela apresentação física” poderia receber o nome de arte – embora Mallarmé não chegasse a tal extremo. Nem por um momento pode ser considerado appiano esse desejo de interdição do tridimensional e do sólido, expresso por cabeças simbolistas. A imaginação requerida pelo poeta adquire outra forma, bem diversa, na prática de Adolphe Appia, a qual se alimenta da visualidade, do movimento da luz e dos corpos moventes.

V

Dos 11 aos 17 anos, quando estive no internato de Vevey, o interesse de Appia pelos assuntos acadêmicos era menor do que o devotado à arte e à música, segundo afirmaram alguns de seus colegas da época. É provável que seus professores tenham percebido o interesse do jovem nesses temas menos relevantes ao programa escolar e estimulado seus “talentos ainda adormecidos” (VOLBACH, 1968). Aos 15 anos foi iniciado na grande música de concerto com a audição da *Paixão segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), e da *Nona sinfonia* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que o afetaram profundamente. Da mesma forma, o tema teatro não era banido como acontecia em sua casa,

⁶⁴ Nesta opção pela sugestão fica clara também a equivalente oposição entre a forma sugestiva com a qual Appia criava seus espaços cenográficos e a forma nominativa empregada para as encenações de Wagner que aquele tentava superar, e que se confundiam com o ilusionismo dos painéis pintados.

sendo até incentivados os internos a construírem pequenas maquetes de palcos com papelão – e Appia descreve uma experiência significativa relacionada a isso, quando tinha 14 anos. Segundo Volbach, Appia e um amigo construíram uma maquete juntos, mas tinham visões bastante distintas do tipo de cenário que queriam montar nela. Enquanto o amigo propunha encher o pequeno espaço com as superfícies pintadas bidimensionais e convencionais, em forma de bastidores e cortina de fundo com motivos “realistas”, Appia insistia veementemente em elementos com volume, plásticos. A discordância se tornou uma discussão tão acalorada que findou com a decisão conjunta de queimar a maquete. É surpreendente perceber que mesmo então, sem ter ido sequer uma vez ao teatro, sua visão da necessidade de tridimensionalidade já era avançada, a despeito de toda a tradição (que ele ainda não conhecia naquele ano de 1876) praticar exatamente o contrário, cenograficamente.

Outro ponto de relevante menção é o entendimento de Appia, na mesma época de internato, de que o ator é o fator decisivo numa encenação:

Quando conversou com um amigo que havia assistido a uma representação de *Tannhäuser*, Appia o pressionou por uma descrição do cenário; ele insistiu sobretudo em saber como era o piso do palco. Quando seu amigo não conseguiu entender sua pergunta ele finalmente exclamou “Onde estavam os pés dos cantores?”⁶⁵ (VOLBACH, 1968, p. 24).



Figura 4: Adolphe Appia aos 16 anos de idade. Fonte: *Adolphe Appia - prophet of the modern theatre: a profile*, de Walter R. Volbach.

⁶⁵ Tradução minha. Original: *When he talked to a friend who had seen a performance of Tannhäuser, Appia pressed for a description of the setting; he insisted above all in knowing what the stage floor looked like. When his friend failed to grasp his questions he finally exclaimed, “Where were the singer’s feet?”*

Essa pergunta aparentemente descabida e de óbvia resposta – onde mais poderiam estar os pés senão no “chão”? – está nitidamente relacionada com a querela anteriormente exposta da maquete destruída. Se no episódio da queima do palco de papelão a preocupação com a tridimensionalidade era explícita, a pergunta sobre onde estavam os pés dos atores da récita da ópera aborda o tema do ilusionismo no teatro por outro viés, demonstrando acuidade na observação do mecanismo cenográfico (é preciso repetir que Appia não assistira a nenhuma ópera, tornando mais instigante sua visão das convenções teatrais). Ele detalharia sua ideia de que o cenário atua simultaneamente de três maneiras sobre nossos olhos: “1) pela parte inferior do quadro, aquela que se apoia no piso do palco ou sobre os praticáveis que elevam essa superfície, 2) pelo centro, no sentido vertical, 3) pelas bambolinas, quer dizer as tiras de pano pintado que camuflam a iluminação e fecham a parte superior do cenário, delimitando sua profundidade”⁶⁶ (APPIA, 2014, p. 147).

A parte mais problemática da implantação⁶⁷ é sempre a base do quadro cênico, segundo Appia, porque apesar da denominação, ela não foi concebida para apoiar-se em nenhum lugar. Pensemos na representação pintada, em um painel de pano, de uma árvore em uma floresta, em que podemos ver o tronco e a copa abundante, mas não as espessas raízes, que na natureza estariam parcialmente ou totalmente ocultas dentro da terra. Quando esse simulacro de árvore é colocado sobre a cena, a brusca interrupção do pseudo tronco pela superfície do palco afirma irremediavelmente a simulação dessa representação: a continuidade do tronco e sua transformação em raízes é bruscamente ceifada pela ridícula borda esfiapada do tecido (ou, se em madeira, pelas pequenas farpas surgidas do atrito do serrote, que separaram um pedaço do outro, a “parte pintada” da não pintada). Para os decorativistas – os responsáveis pelo *décor* da cena –, o problema de como esconder dos espectadores esse acinte ao ilusionismo era resolvido de maneiras variadas, mas sempre ocultando uma ilusão detrás

⁶⁶ Tradução minha. Original: *1) por la parte inferior del cuadro, aquella que se apoya en el piso del escenario o sobre los practicables que elevan esta superficie, 2) por el centro, en el sentido vertical, 3) por las bambalinas, es decir las tiras de lienzo pintado que camuflan la iluminación y cierran la parte superior del decorado, delimitando su profundidad.*

⁶⁷ Ou, se se preferir, “disposição”. Em *A música e a encenação* Appia utiliza a palavra francesa *plantation* para referir-se à colocação sobre o espaço cênico dos elementos cenográficos, a disposição que eles terão sob o ponto de vista de visão frontal. A palavra “implantação” é usada frequentemente em arquitetura – e se pensarmos em Appia como um arquiteto, restará justificada essa palavra – com o sentido de “colocação na planta”, entendendo-se “planta” como o desenho técnico de um edifício, que dá ao observador a impressão de que o está observando de cima, sem o telhado. Como se vê, é semelhante ao sentido que se encontra em Appia, que utiliza o termo para se referir à colocação dos elementos cenográficos sobre o espaço cênico. ROGER (2014, p. 27) esclarece que implantação é “a maneira de dispor no espaço vazio do palco o material decorativo ou, dito de outro modo, a coordenação e natureza dos diversos meios de expressão utilizados e o equilíbrio que se estabelece entre eles”. Tradução minha. Original: *La manera de disponer en el espacio vacío del escenario el material decorativo o, dicho de otro modo, la coordinación y naturaleza de los diversos medios de expresión utilizados y el equilibrio que se establece entre ellos.*

de outra: colocavam algumas “pedras” (feitas também de madeira recoberta por um tecido pintado imitando uma pedra verdadeira?) ou recobriam o entorno do tronco com “grama” alta ou alguma “vegetação” rasteira, menos possível de ser distinguida à distância em sua idêntica ausência de raízes. Talvez mesmo uma porção de “terra” fosse uma boa solução para dar fim a essa sucessão de tentativas de produção de ilusão. A imagem que Appia acrescenta é a de que esses quadros parecem ter sido todos “recortados horizontalmente” em sua base e postos sobre uma superfície perfeitamente plana – o piso do palco.

A parte central do cenário a que se refere Appia é aquela mais bem-sucedida no sentido de bom acabamento e a que melhor atende à satisfação do ilusionismo. As desenvolvidas técnicas pictóricas atingiam altos níveis de simulação do real, integrando muito satisfatoriamente a luz imóvel, pintada, dos painéis, com a luz móvel emitida pelos dispositivos cênicos (seja a defasada iluminação a gás, seja a nascente iluminação elétrica).

A satisfação diminui, segundo Appia, se elevarmos ainda mais os olhos e percebermos como são resolvidos os acabamentos superiores do cenário, junto às bambolinas. Dependendo do quadro a ser representado, algumas vezes a solução pode se apresentar de forma adequada, como por exemplo a reprodução do interior de uma sala de estar, na qual o teto do cômodo pode ser perfeitamente construído e dar a impressão mais próxima possível de um teto verdadeiro, conservando intacta a ilusão. Em outras tantas ocasiões, o limite obrigatório do pé direito da caixa cênica impediria a manutenção da ilusão, como no caso das raízes da árvore anteriormente citadas.

Appia tem a sapiência de perceber que a questão de representar de modo ilusionista um ambiente é tão fruto de convenções quanto não representá-lo dessa forma. Pode-se pintar toda uma floresta em telas proporcionalmente perfeitas em sua justaposição, ou sugerir essa mesma floresta com alguns poucos praticáveis e um sistema de iluminação que, a partir do movimento da luz, possibilite que esses volumes se multipliquem à nossa percepção. Appia indaga: “para que tanto luxo e tantos esforços, se a ilusão resulta impossível, e se apesar de tudo, a busca dessa ilusão priva o espetáculo de todo valor artístico ao lhe arrancar toda sua expressão?”⁶⁸ (APPIA, 2014, p. 148). O ator, ao ocupar a parte central do cenário, que é onde, por suas características físicas, permanece durante toda a encenação, é literalmente confrontado com uma situação na qual seu corpo é destacado contra a parte do cenário mais empenhada em manter a ilusão de um ambiente ficcional (mas com o qual não tem contato

⁶⁸ Tradução minha. Original: *Para que tanto lujo y tantos esfuerzos, si la ilusión resulta imposible, y si a pesar de todo, la búsqueda de dicha ilusión priva el espectáculo de todo valor artístico al arrebatarle toda su expresión?*. Citação retirada do livro *A música e a encenação*, de 1899.

físico, permanecendo sempre *à frente* do cenário, não o tocando). Ao mesmo tempo, o ator se move sobre a parte menos bem resolvida na busca ilusionista: o piso. Os pés do ator negam a ilusão a cada passo, “acentuam a insignificância” dessa superfície⁶⁹.

VI

O ano de 1880 representou para Appia o início de um período importante para sua formação intelectual, que se aprofundaria mediante experiências como espectador de óperas e espetáculos de “drama falado”, do início de seus estudos musicais e de encontros com personagens que o influenciariam intensamente na maneira como encararia a arte.

A esse respeito, há uma notável falta de informações de como se deu esse aprendizado musical ao qual Appia se dedicou em Genebra, Leipzig, Paris e Dresden. Walther Volbach afirma que Appia nunca foi perseverante, nem tentou aprofundar seus estudos em piano, teoria e harmonia. O que parece ter acontecido é que os períodos em que se afastava de sua Genebra natal serviam como “saídas de campo” para a pesquisa que realmente lhe interessava: a relacionada à encenação sua contemporânea. Seja dito, entretanto, que Appia ganhou o primeiro prêmio em uma competição musical, com uma fuga que compôs no conservatório de Dresden (VOLBACH, 1968, p. 31).

Entre 1880 e 1881, Appia iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Genebra com Hugo von Senger, um compositor e condutor alemão que por vários anos dirigiu a orquestra local. Em 1882 matriculou-se no Conservatório de Leipzig, na Alemanha, onde permaneceu estudando até o final do ano seguinte, tendo suas despesas pagas por Agénor Boissier (morto em 1913), que se tornaria seu mecenas e amigo até o fim. Também em 1882, pela primeira vez Appia assiste à encenação de uma ópera: o *Fausto*, de Charles Gounod (1818-1893). Embora relutantes, os pais de Appia permitiram que o filho assistisse à encenação em companhia de sua tia, já que anteriormente haviam concordado com a decisão do rapaz de estudar música, sendo portanto necessário proporcionar-lhe a experiência cênica. Para Adolphe, entretanto, “ter esse sonho impiedosamente destruído por uma performance

⁶⁹ O escritor e professor brasileiro André Lepecki escreve que “uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças” (LEPECKI, 2011, p. 45). O chão que Adolphe Appia reivindicava para ser pisado pelos atores não era mais o “chão ilusório”, que simulava matérias orgânicas com tinta, mas um chão que assumisse a convenção, um chão que se assumisse como superfície possibilitadora do movimento do ator. Appia defendia que a matéria morta dos elementos cenográficos – e entre eles o piso – forneceria o impulso necessário ao movimento ao ator-bailarino que com ele mantivesse contato: cada um “empurra” de um lado, em direção ao outro. O resultado é que ambos – ator e cenário/piso – recebiam vida um do outro. Como diz Lepecki, “diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo”.

sem espírito e convencional foi um grande choque”⁷⁰ (VOLBACH, 1968, p. 25), mas que teve o efeito de torná-lo consciente das limitações do palco contemporâneo no que concernia à encenação de óperas: “É para isso que foram erguidas essas paredes grossas, essa construção maciça?”⁷¹ (APPIA, 1921 *apud* BEACHAM, 1994, p. 8). O pesquisador suíço Martin Dreier (2004, p. 46) conta que Appia, ao entrar no teatro, sentiu que

o estuque do auditório e a pintura de um pano imitando tecido de cortina frustraram seu entusiasmo. A comoção foi perfeita no instante em que se levantou a pseudo-cortina: no palco apareceram, paralelas à rampa, telas suspensas que, com um maneirismo realista, simplesmente imitavam luzes e sombras, pintadas e iluminadas com uma luz difusa e desarticulada; trajes ornamentados e a realidade plástica de alguns intérpretes que com gestos exagerados criavam uma tensão emoldurados pela bidimensionalidade e pelo artifício de uma pintura cênica na tradição do século XIX⁷².



Figura 5: Adolphe Appia em 1882, com sua irmã Hélène, na Alemanha.
Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo I, 1880-1894.

⁷⁰ Tradução minha. Original: *To have that dream ruthlessly destroyed by a spiritless, conventional performance was a great shock.*

⁷¹ Tradução minha. Original: *Is it for this that these thick walls were built, this massive construction?.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

⁷² Tradução minha. Original: *El estuco del auditorio y la pintura de un lienzo imitando la tela del telón, frustraron su entusiasmo. La conmoción fue perfecta en el instante en que se levantó el pseudo-telón: en el escenario aparecieron paralelos a la rampa pantallas suspendidas que con un manierismo realista simplemente imitaban luces y sombras, pintadas y iluminadas con una luz difusa y desarticulada; trajes recargados y la realidad plástica de unos intérpretes que con gestos exagerados creaban una tensión enmarcados en la bidimensionalidad y el artifício de una pintura escénica de tradición decimonónica.*

Durante os anos seguintes, devido à grande insatisfação com os aspectos visuais das encenações operísticas às quais comparecia, se limitaria a ouvir a música, ignorando o máximo possível a visualidade apresentada. A mudança nessa atitude se deu apenas quando algumas produções se aproximaram um pouco de suas concepções cênicas.



Figura 6: Desenho de uma cena do *Fausto* encenado por Otto Devrient – que impressionou Appia –, publicado em um periódico alemão. Fonte: VOLBACH, Walther R. *Adolphe Appia-prophet of the modern theatre: a profile*.

Na primavera de 1882, passou alguns dias assistindo a espetáculos em Brunswick (Alemanha), e numa encenação de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, com direção de Anton Hittl, Appia viu “uma variedade de níveis e plataformas, uma configuração espacial com o uso não convencional de efeitos de iluminação, e o mínimo de telões pintados”⁷³ (VOLBACH, 1968, p. 28), o que materializava suas ideias. Do mesmo diretor assistiu também a *Carmen*, em que destacou o uso de diferentes níveis sobre o palco. Ainda sobre experiências marcantes na assistência de espetáculos, está a encenação da tragédia *Fausto*, de

⁷³ Tradução minha. Original: *A variety of levels and platforms, a spatial setting with unconventional use of lighting effects, and a minimum of painted flats.*

Goethe, com direção de Otto Devrient, a qual presenciou pelo menos duas vezes em maio de 1883, na cidade alemã de Leipzig. Dessa encenação, que Appia rememoreia detalhadamente em um texto escrito entre 1922 e 1924, são citados aspectos positivos e negativos de acordo com sua concepção cênica. Entre os positivos, ressalta um cenário pintado que comportava vários níveis, podendo conter – em sucessão e sem interrupção para trocas de cenários – diferentes cenas numa fluência narrativa que marcaria suas ideias futuras sobre encenação. A facilidade com que grupos de personagens se movimentavam dentro do cenário, de um nível para outro, lhe pareceu bem resolvida. Também destacou o uso coerente da iluminação e da música incidental para enfatizar diferentes momentos dramáticos.

Na primavera de 1884 viajou para a capital francesa, onde permaneceria até 1886, reiniciando em 1885 seus estudos musicais no Conservatório de Paris. Segundo Beacham (1994), esse período parisiense proporcionou a Appia uma busca intensa para compreender tudo que pudesse ter relação com a prática teatral daquela época: “Eu já sentia uma curiosidade apaixonada por tudo relacionado ao teatro, à representação de qualquer ficção”⁷⁴ (APPIA, 1986, p. 412). Com algumas poucas exceções, o que viu em Paris o desapontou profundamente, mesmo que reconhecesse o valor da precisão técnica e do desenvolvimento dos equipamentos cênicos. Disso tudo, lhe restou a impressão de monotonia e de distância entre aquilo que acreditava poder vir a se tornar o teatro e o que efetivamente via sobre os palcos. Mas a gestação de suas ideias inovadoras já iniciara, e as decepções serviriam de combustível para soluções que encontraria no decorrer de sua vida: “Sua mentalidade ainda incerta, mas profundamente sensível, respondeu à afronta de encenações grosseiras e inartísticas, começando a elaborar, lenta e hesitantemente, primeiro a base prática, depois a teórica, de uma *mise en scène* mais bonita e expressiva”⁷⁵ (BEACHAM, 1994, p. 8).

Quando em 1886 mudou-se para Dresden (Alemanha), onde permaneceria até 1890 estudando no conservatório de música, Appia vivenciou duas situações que certamente contribuíram para sua formação artística (mais do que os estudos formais de teoria musical). A primeira delas é que entre 1889 e 1890 teve a valiosa experiência de trabalhar extensivamente, como aprendiz, com Hugo Bähr, chamado de pai da luz na Alemanha (PALMER, 2015). Segundo Scott Palmer, quando Appia chegou a Dresden em 1886, Bähr já era considerado o principal especialista em iluminação projetada da Europa, onde

⁷⁴ Tradução minha. Original: *Je sentais déjà une curiosité passionnée pour tout ce qui touche au théâtre, à la représentation d'une fiction quelconque.* Citação retirada do texto *Introduction à mes notes personnelles*, de 1905.

⁷⁵ Tradução minha. Original: *His as yet uncertain, but deeply sensitive, mind responded to the affront of crass and inartistic staging by beginning to work out, slowly and hesitantly, first the practical and then the theoretical basis for a more beautiful and expressive mise en scène.*

exibia uma combinação de proeza técnica e sensibilidade comercial que resultou em sua ampla contratação como consultor especialista em luz nos maiores teatros da Europa Central durante a segunda metade do século XIX. O significado do impacto e do legado do ofício técnico de Bähr nas teorias cenográficas emergentes de Appia e, portanto, sobre o desenvolvimento do teatro ocidental ao longo do século XX, parece claro, embora este tenha sido largamente negligenciado⁷⁶ (PALMER, 2015, p. 36).

Bähr trabalhou como iluminador na Meininger *Hoftheatertruppe*⁷⁷ e em produções de óperas de Wagner em Bayreuth, dirigidas por Carl Brandt, além de ser o responsável pela iluminação do *Fausto* que Appia assistira em 1883, em Leipzig, que o bem impressionara. O contato direto com esse mestre da iluminação, criador de um inovador sistema ótico de projeção que utilizava cenas pintadas em discos rotativos que, uma vez colocados em frente a lâmpadas de arco, projetavam imagens em movimento no ciclorama (PALMER, 2015), abriu caminho às posteriores reflexões de Appia em relação à extrema importância que atribuiria à iluminação criativa dentro da encenação.

A segunda experiência valiosa durante sua temporada dresdeniana foi a possibilidade de assistir a espetáculos produzidos pela trupe do duque de Meiningen⁷⁸, cujo domínio técnico dos elementos formais do espetáculo⁷⁹ superava quase tudo a que assistira até então, o desafiou a “desenvolver ainda mais sua própria teoria, e quando ela emergiu, estava firmemente fundamentada em sólidos conhecimentos técnicos e conhecimentos práticos”⁸⁰ (BEACHAM, 1994, p. 13). Appia pode ter tomado o exemplo da Meininger *Hoftheatertruppe* como um estímulo ao que não desejava ver sobre os palcos. Escreve ele: “O duque de Meiningen comprava museus, apartamentos, palácios para realizar duas ou três cenas e o

⁷⁶ Tradução minha. Original: *Exhibited a combination of technical prowess and commercial sensibility which resulted in his widespread employment as a specialist light consultant in the largest theatres of central Europe during the second half of the nineteenth century. The significance of the impact and legacy of Bähr's technical craft on the emerging scenographic theories of Appia, and therefore on the development of Western theatre throughout the twentieth century, seems clear even though this has been largely neglected.*

⁷⁷ Companhia teatral alemã liderada por Georg II, duque de Saxe-Meiningen, e por sua esposa, a atriz Ellen Franz. A partir de 1866, a companhia iniciou uma série de turnês pela Europa, onde se representavam espetáculos (bastante ensaiados, o que não era um costume da época) cuja marca principal era a busca pela fidelidade histórica (por meio da utilização de figurinos autênticos, e não de reproduções, por exemplo), além do uso de plataformas e diferentes níveis de altura sobre o palco, para manter a fluidez da ação cênica, frequentemente efetuada por dezenas de atores e figurantes.

⁷⁸ Richard Beacham afirma que Appia assistiu a mais de uma das produções dos Meininger. Já a “Cronologia de Adolphe Appia” constante da edição espanhola de 2014 das obras *A música e a encenação* e *A obra de arte viva*, anota que em 1887 Appia teria assistido à representação de *Wallensteinslager*, de Friedrich Schiller, encenada pela companhia do duque.

⁷⁹ José Ronaldo Faleiro menciona em seu artigo que a visão das encenações da trupe do duque de Meiningen impressionava “pela disciplina artística, pelo trabalho coletivo, pelo rigor profissional, pelo equilíbrio dos movimentos nas cenas de multidão, pela existência de uma unidade de concepção do espetáculo” (FALEIRO, 2013, p. 17).

⁸⁰ Tradução minha. Original: *To develop his own theory further, and later ensured that the theory when it emerged was firmly grounded in sound technical expertise and practical knowledge.*

resultado era lamentável. – Não; a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização” (APPIA, s.d., p. 135).

Finalmente, ainda que subvertendo a cronologia de fatos feita até aqui a respeito da sucessão de experiências vividas por Appia em Genebra, Leipzig, Paris e Dresden, deve ser mencionado um acontecimento que é, provavelmente, catalisador de muitas das reflexões sobre encenação que Appia teria a partir daí: a primeira visita ao Bayreuth *Festpielhaus*⁸¹ para assistir, também pela primeira vez, a uma das óperas de Richard Wagner dirigidas pelo próprio autor. Essa aguardada ocasião chegou em 26 de julho de 1882, quando junto de sua irmã Hélène compareceu à *première* de *Parsifal*, que seria a última composição do alemão. Para Appia, admirador da música de Wagner por concertos, representou uma experiência contraditória, pois “a tremenda devoção que tinha pelos dramas musicais de Wagner não se estendeu à performance de *Parsifal*”⁸² (VOLBACH, 1968, p. 27), deixando-o profundamente desapontado com a encenação, apesar da intensidade com que a música o afetara:

A encenação em Bayreuth, concebida na tradição pictórica daqueles dias, me tocou apenas pelo seu luxo incomum... mesmo o cuidadoso tratamento das personagens deixou um vazio, porque não havia harmonia entre cenografia e atuação, exceto no Templo do Cálice Sagrado... a música manteve toda minha atenção⁸³ (APPIA, 1921 *apud* BEACHAM, 1994, p. 11-12).

Nos anos que se seguiram a essa experiência, Appia gestou uma visão absolutamente original de como deveriam ser transpostas para o palco as obras de Wagner. Em 1882 certamente ainda era muito cru e limitado seu conhecimento sobre teatro, o que não o impediu de intuir a necessidade de algo diferente do que viu em Bayreuth. Os espetáculos a que assistiria na Alemanha, Suíça e França; as leituras das ideias estéticas de Richard Wagner; a amizade que iniciaria com Houston Stewart Chamberlain – todos esses fatores contribuiriam para sua primeira reflexão teórica, escrita dez anos depois, entre 1891 e 1892, mas jamais publicada até 1954: *Notes de mise en scène pour L’Anneau du Nibelung*⁸⁴. Uma nova decepção em 1890, após assistir em Dresden à representação da tetralogia *O anel dos nibelungos*, “foi a causa pela qual começou a desenvolver em 1891 em Gennersbrunn, no

⁸¹ O *Festpielhaus* (Teatro dos Festivais) foi inaugurado em 13 de agosto de 1876 na cidade de Bayreuth, na Alemanha, pelo compositor Richard Wagner, que acalentava há muitos anos a ideia de ter uma sala de espetáculos que servisse principalmente à encenação de suas próprias óperas.

⁸² Tradução minha. Original: *The tremendous devotion he had for Wagner’s music dramas did not extend to the performance of Parsifal.*

⁸³ Tradução minha. Original: *The mise en scène in Bayreuth, conceived in the pictorial tradition of the day, impressed me only by its unusual luxury... even the careful treatment of the characters left an emptiness because there was no harmony between scenery and acting except in the Temple of the Holy Grail... the music held all my attention.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

⁸⁴ Em minha tradução, *Notas de encenação para O anel dos nibelungos*.

cantão suíço de Schaffhausen, depois de uma tentativa de suicídio e de uma temporada no sanatório Burghölzli de Zurique, a direção de cena para a tetralogia completa desta ópera, assim como os esboços dos cenários”⁸⁵ (DREIER, 2004, p. 48).

Até a produção desse primeiro ensaio teórico, Appia teve a oportunidade de assistir a outras encenações das obras de Wagner em Bayreuth, ainda que não mais sob a orientação cênica do compositor alemão, que morreria meses depois da estreia de *Parsifal*⁸⁶. A partir de 1883, a viúva Cosima Wagner encarregou-se da direção artística do *Festpielhaus* de Bayreuth, controlando com mão de ferro o legado do marido, e não admitindo qualquer modificação na maneira como Wagner concebera suas encenações. O tempo mostraria, nas décadas posteriores, que a obstinação pela manutenção da tradição bayreuthiana faria muito mais mal do que bem à obra do maestro, que sob Cosima se manteve por muito tempo representada anacronicamente, em um realismo estético de telão pintado que caía em desuso por todo o mundo – muito em função das inovadoras ideias do próprio Adolphe Appia para as encenações dos dramas musicais wagnerianos, que a viúva decidiu ignorar.

VII

A homossexualidade de Adolphe Appia, que em outro tipo de trabalho, acadêmico ou não, poderia ser talvez ignorado, tendo em vista que não há efetivamente nenhum indício de que sua sexualidade tenha interferido de maneira decisiva nas escolhas que evidenciou ao longo da vida em aspectos de sua teoria (os textos) ou de sua prática (os esboços cenográficos)⁸⁷ – ou, dizendo de outra maneira, em suas proposições prático-teóricas –, não poderia ser deixada sem menção por mim, já que esta tese opta por elaborar um breve perfil biográfico da personalidade estudada, margeado por uma estrutura acadêmica. Dito isso, minha abordagem da homossexualidade do suíço intenta apenas trazer luz sobre as dificuldades que ele enfrentou em termos de autoaceitação de sua condição (o que acredito ser

⁸⁵ Tradução minha. Original: *Fue la causa por la que comenzó a desarrollar em 1891 en Gennersbrunn, en el cantón suizo de Schaffhausen, después de un intento de suicidio y una estancia en el sanatorio de Burghölzli de Zürich, la dirección de escena para la completa tetralogia de esta opera así como los bocetos del escenario.*

⁸⁶ Em 1886 assistiu *Tristão e Isolda* e, em 1888, *Os mestres cantores de Nuremberg*, ambas dirigidas por Cosima Wagner.

⁸⁷ Uma abordagem mais aprofundada dos aspectos da composição de uma obra seria mais efetiva em um pesquisador ligado à crítica genética, o que não é meu caso. Segundo afirma a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética – APCG, em um texto disponibilizado no blog da entidade, “o objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra. É o estudo do processo criativo literário a partir das marcas deixadas pelo escritor ao longo desse caminho, [...] o pesquisador move-se sobre as “pegadas” do escritor. [...] o geneticista lida com um objeto que é marcado por seu aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, um diálogo interior conduzido pela própria mente: o que o escritor está dizendo a si mesmo e que, nesses casos, ele registra nos chamados suportes de escritura. São reflexões e discussões para tomadas de decisão”. Disponível em <http://apcgcriticagenetica.blogspot.com.br/p/o-que-e-critica-genetica.html>. Acesso em 26 de junho de 2016.

coerente com o meu já citado plano de elaborar o breve perfil): não desejo construir com essa constatação algum tipo de justificativa para suas escolhas de pesquisa, entre as quais se situa aquela que é, em minha opinião, a mais importante delas – o corpo humano como centro expressivo do teatro.

Reconheço que poderia causar estranhamento ao leitor se minha intenção subjacente fosse a de associar a homossexualidade de Appia ao seu interesse pela cultura grega, o que constituiria uma limitação no alcance da pesquisa: como submeter todo o pensamento filosófico e artístico de uma cultura tão importante para o mundo ocidental como a grega, à sugestão de que Appia a teria escolhido como modelo apenas pelo fato de ser homossexual? Nesse sentido, também entendo improdutivo e preconceituoso o senso comum que identifica nas práticas homossexuais de *erastes* e *eromenos* (para os gregos, respectivamente, os homens mais velhos e os jovens imberbes, em que os primeiros buscavam obter favores sexuais dos segundos) uma fórmula absolutamente difundida por toda a Grécia⁸⁸, sem que se problematize essa questão. Portanto, não encontro nexos de causalidade entre a orientação sexual de Appia e sua busca pela arquitetura grega como modelo: se tal se deu, independe de minha opinião e de qualquer fato que para isso aponte, e deixo os leitores tirarem as conclusões que lhe aprouverem.

Igualmente não tenho a intenção de sugerir qualquer tipo de relação de cunho sexual entre Appia e seu amigo inglês Houston Stewart Chamberlain. Por um lado, não há, em tudo que li, nenhuma indicação que encaminhe para tal conclusão. Por outro lado, não devo esconder o fato amplamente divulgado, por Appia e por seus comentadores, de que ambos os amigos tinham por hábito caminhar longamente juntos, em íntimo contato com a natureza e com os pequenos povoados do interior suíço ou alemão. Esse método de transmissão de conhecimento, chamado de peripatético, é referente ao filósofo grego Aristóteles, que costumava ensinar seus pupilos durante passeios nos bosques atenienses. Tal relação de aprendizado entre Appia e Chamberlain não pode ser ignorada, e constitui um dos elementos importantes na formação da massa teórica de Appia.

Por fim, não entendo a homossexualidade de Appia como uma resposta direta à criação rigorosa que recebeu na infância, na qual o pai representou uma figura temida e frequentemente castradora. A gagueira do menino Adolphe sim, conforme antes exposto por

⁸⁸ Escreve K. J. Dover: “A cultura grega diferia da nossa em sua aceitação da alternância de preferências homossexuais e heterossexuais num mesmo indivíduo, e em sua negativa implícita de que esta alternância ou coexistência criasse problemas específicos para o indivíduo ou para a sociedade. (...) Por isso, essa cultura nos apresenta claramente uma massa de fenômenos, de maneira que, ao analisar a obra de qualquer escritor, artista ou filósofo grego, dificilmente poderemos argumentar por um diagnóstico de homossexualidade latente ou reprimida” (DOVER, 1994, p. 13).

mim, pode ser de algum modo identificada à repressão sofrida, de acordo com uma autora que trago à discussão (Gomes-Kelly, 2002), mas de forma alguma pode ser dito o mesmo de sua sexualidade.

O ponto fulcral desta pesquisa é a visão appiana sobre a função do ator dentro do fenômeno teatral, e que, para tal evidenciação, considera a contribuição do entorno formado por todos aqueles elementos que Appia considerará integrantes da obra de arte teatral (ou, como intitularia seu livro mais conhecido, “a obra de arte viva”). Minha intenção é a de trazer subsídios para entender os fatores que guiaram Appia até a valorização do corpo do ator, e é evidente que seu ponto de vista inovador se deu não como consequência da homossexualidade (o que não teria fundamento), mas pela percepção de que o bidimensional e o tridimensional são inconciliáveis no tipo de teatro que buscava: o corpo vivo trazia em si a vida necessária para torná-lo o “centro” do teatro.



Figura 7: Da esquerda para a direita: Adolphe Appia, Louis Appia (pai), Marie Appia (irmã), Houston Stewart Chamberlain e a esposa, Anna Chamberlain. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo I, 1880-1894.

Segundo Bablet-Hahn⁸⁹ (1983), o período que passou em Leipzig, estudando no conservatório (1882), foi caracterizado por uma vida “dissoluta”. Como mais tarde admitiria para seus médicos, a homossexualidade de Appia o fez sair da cidade de nascença (Genebra) e – mesmo que acompanhado por sua irmã Hélène – dar vazão à sua sexualidade, ao que se sabe até então reprimida. No final do século XIX, um homossexual era considerado um desviado, um vicioso, um pecador perante Deus, particularmente no meio religioso em que Appia vivia. Não posso me furtar de ressaltar que tal visão distorcida permanece como um dos graves problemas a açoiar as liberdades individuais e a diversidade cultural e sexual. Ao redor do mundo, depara-se com o fato de que países como Sudão, Arábia Saudita, Iêmen e Irã punem com a pena de morte a homossexualidade. Relações com pessoas do mesmo sexo são ilegais em 72 países e puníveis com a morte em oito⁹⁰. No Brasil, tentativas de criminalizar relações homossexuais via Congresso Nacional surgem com frequência, capitaneadas pela bancada evangélica e pelas forças conservadoras que tentam sufocar o país. Se o amor sexuado, qualquer que fosse ele, era um assunto tabu, mais controverso ainda era o tipo de amor desejado pelo jovem Adolphe. Ainda muito jovem, aos oito anos,

se sentia perturbado com o contato ou com a presença de corpos masculinos, sua primeira lembrança é a de um diretor de escola o colocando entre os joelhos para confortá-lo. O rosto rosado e jovial de um colega de escola, de um padeiro, o atraíam irresistivelmente. Mas, como sua educação o impedia, Adolphe Appia lutou para resistir a esses instintos então considerados culpáveis; advindo disso um desconforto, um sentimento de frustração, um complexo que só vai aumentar com a idade e que a gagueira só ampliará⁹¹ (BABLET-HAHN, 1983, p. 62).

Appia teve contatos íntimos com alguns homens durante sua estada em Paris: com um suíço, casado e pai de família, a quem reveria mais tarde e, episodicamente, com primos distantes; estrangeiros (entre eles um lorde inglês); homens do povo (pescadores e vinicultores); além de encontros fortuitos em viagens de trem, por exemplo. Appia

⁸⁹ A pesquisadora ressalta que as informações seguintes lhe foram confiadas com exigência de sigilo, portanto não pode revelar a fonte da qual provêm. Mesmo que essa ocultação da fonte possa representar algum descrédito às afirmações que seguem, dou um voto de confiança à autora, tendo em vista sua reputação amplamente reconhecida e sua incomparável contribuição ao tema, representada pela edição dos quatro volumes da obra completa de Adolphe Appia.

⁹⁰ Fonte: The Guardian. Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2017/jul/27/gay-relationships-still-criminalised-countries-report>>. Acesso em 28 mai. 2018.

⁹¹ Tradução minha. Original: *Se sentit troublé par le contact ou la présence de corps masculins, son premier souvenir étant celui d'un directeur d'école le prenant sur les genoux pour le consoler. Le visage rose et poupin d'un camarade d'école, d'un garçon boulanger l'attirait irrésistiblement. Mais, comme son éducation le lui interdisait, Adolphe Appia lutta pour résister à ces instincts alors considérés comme coupables; d'où une gêne, un sentiment de frustration, un complexe qui ne feront que croître avec l'âge et que le bégaiment ne fera qu'amplifier.*

desaparecia por alguns dias para então reaparecer sem aviso – períodos de exaltação eram sucedidos muitas vezes por períodos de abatimento, mesmo de depressão, durante os quais ficava de cama, incapaz de ler e de escrever (BABLET-HAHN, 1983).

A maneira como essa vida secreta afetava Appia é conhecida. Poucas dessas relações eram duráveis; seja, por um lado, porque a sociedade não toleraria que se trouxesse esse tipo de relação “para dentro de casa”, oficializando-a, seja porque suas pulsões sexuais eram cíclicas. Appia perdia a consciência da realidade e, quando a recuperava, era invadido por tal sentimento de culpa que o fazia sofrer ainda mais. Segundo Marie-Louise Bablet-Hahn, provavelmente suas tentativas de suicídio (duas, pelo que se sabe) e seu recurso ao álcool e mesmo à droga (morfina) eram formas que utilizava para tentar esquecer os episódios sexuais. Em duas cartas escritas (em 1901 e 1902) pelo mecenas de Appia, Agénor Boissier, para Houston Stewart Chamberlain, fica demonstrada a ciência dos problemas de Appia. Em um trecho de 1902, Boissier escreve: “Infelizmente, é sempre a mesma coisa com ele. Fica melhor por algum tempo; em seguida, ele cai. Bebida, ociosidade, para não mencionar o vício terrível que o obceca às vezes, e que por ser congênito, é, portanto, incurável”⁹² (BABLET-HAHN, 1983, p. 64). Appia é, para seus amigos, um doente a quem não se pode abandonar, mas do qual não esperam a cura.

Bablet-Hahn (1983) pergunta-se se a obra de Appia, entendida como elevada contribuição à arte à qual se dedicou, não seria agravada pelos sofrimentos pelos quais passou. Tal sugestão, em que pese certa aura romântica, não é sem fundamento: fazer parte de uma “irmandade sofredora” é algo que Appia admitia. Se a experiência de viver é dolorosa, por um lado não é muitas vezes a arte a maneira de fomentar um bálsamo para essa dor ou, por outro lado, revelar essa dor em toda sua crueza, em uma exposição autocatártica? Por outro lado, sofrer não garante a produção de obras relevantes.

Appia reconhece o papel central que o corpo humano sempre teve em sua vida, o que foi sendo incrementado conforme avançavam suas ideias em direção a um entendimento estruturado a esse respeito. Assegura ele:

Desde minha infância, a presença do corpo vivo determinou minha visão e decidi minha carreira. Foi ela que me empurrou para a reforma da encenação wagneriana; me orientou para uma arte corporal até o dia em que o método dalcroziano me foi revelado. Eu ainda tenho que mencionar a

⁹² Tradução minha. Original: *Hélas, c'est toujours la même chose avec lui. Cela va mieux pendant quelque temps; puis il retombe. Boisson, désœuvrement, sans parler du vice terrible qui l'obsède par moments, qui, étant congénital, est, de ce fait-là, incurable.*

influência deste conhecimento na minha maneira de ver o mundo, e suas relações com o indivíduo e a sociedade⁹³ (APPIA, 1992, p. 50-51).

Com tal afirmação de Appia, que localiza seu interesse pelo corpo humano em momento precoce, acredito ter dirimido qualquer equívoco relacionado à origem do interesse do helvético estar vinculado à sua homossexualidade. Me parece suficientemente esclarecida sua inquietação quanto à bidimensionalidade em atrito com o corpo tridimensional, que guiou suas reflexões iniciais na criação de esboços cenográficos para as obras de Wagner. Se foi na arquitetura e nos modos de pensar identificados com a Grécia que encontrou respostas para seus anseios, isso se deve muito mais à educação recebida e que lhe foi oportunizada – que dava acesso, naquele final do século XIX, a extensas informações relacionadas à estética grega, bastante difundida no período⁹⁴.

O reconhecimento de Appia, em uma visada retrospectiva, do corpo vivo como ponto de partida não apenas para suas aplicações possíveis na arte, mas como intermediador necessário e insubstituível nas relações com o outro e com a maneira como a sociedade se organiza, é de fundamental importância para minha perspectiva de investigação. Appia afirma aqui que foi o *corpo* que o moveu, e essa injunção nesse momento de vida (1921), quando todas as suas obras mais conhecidas já haviam sido escritas e publicadas (*A obra de arte viva* foi publicada em 1921, mas finalizada em maio de 1919), merece especial destaque, já que possibilita uma revisão crítica, por exemplo, de sua ênfase na música como elemento organizador do teatro. O que desejo demonstrar é que a música, ainda que nunca tenha perdido seu *status* junto ao pensamento de Appia, não é a ordenadora única e exclusiva da arte dramática. A distinção que farei entre *Wort-Tondrama*, Teatro, e o que Appia chamava de “obra de arte viva” tornará mais compreensível o terreno no qual ele edificava suas propostas de reforma.

⁹³ Tradução minha. Original: *Dès mon enfance, la présence du corps vivant déterminait toute ma vision et décida de ma carrière. C'est elle qui me poussa à la réforme de la mise en scène wagnérienne; elle m'orientait vers un art corporel jusqu'au jour où le procédé dalcrozien m'en fut révélé. Il me reste encore à faire mention de l'influence de cette libération sur ma façon de voir le monde, et ses rapports avec l'individu et la société.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

⁹⁴ “Atenas, Roma e Jerusalém. Essas três cidades foram, durante o século XIX, o epítome da cultura ocidental: os gregos legaram a filosofia e as artes, os romanos a lei e o império, e Jerusalém abriu um novo caminho para a salvação com os ensinamentos de Jesus Cristo” (CHAPOUTOT, 2015, p. 3). Tradução minha. Original: *Athens, Rome and Jerusalem. Those three cities had been, throughout the 19th century, the epitome of Western culture: the Greeks had bequeathed philosophy and the arts, the Romans the Law and the Empire, and Jerusalem had opened a new path to salvation with the teachings of Jesus Christ.* Confirmando esse interesse pela Antiguidade, em abril de 1896 aconteceram em Atenas, na Grécia, as primeiras Olimpíadas Modernas, que tentavam reviver o espírito das Olimpíadas da Antiguidade.

CAPÍTULO 2

PALAVRAS TORNADAS VISÕES: PERCURSOS COMPARTILHADOS

*“Um andarilho vai pela noite
 A passos largos;
 Só curvo vale e longo desdém
 São seus encargos.
 A noite é linda –
 Mas ele avança e não se detém.
 Aonde vai seu caminho ainda?
 Nem sabe bem”.*

Friedrich Nietzsche
O andarilho

Entre as figuras que mais influência tiveram nos rumos que Adolphe Appia daria às suas investigações relacionadas ao teatro e à música, no que se refere à maneira como essas duas artes se relacionam em estruturas espetaculares – e aqui chamo de estrutura espetacular principalmente às representações cênicas da ópera e do drama falado, que estiveram no foco preferencial do renovador genebrino –, destaco quatro: Arthur Schopenhauer, Richard Wagner, Houston Stewart Chamberlain e Émile Jaques-Dalcroze. Desses nomes, os dois primeiros não conheceram Appia (Schopenhauer morreu em 1860, e Wagner foi visto pessoalmente por Appia em apenas uma ocasião, em 1882, na *première* de *Parsifal* em Bayreuth, embora nunca tenham conversado). Já Chamberlain e Jaques-Dalcroze conviveram, cada um durante um período específico, durante vários anos com o autor de *A obra de arte viva*. Falar de caminhadas compartilhadas é não apenas utilizar uma metáfora para referir-me à troca de ideias e pontos de vista realizados nos momentos de aproximação física de algumas das figuras que são abordadas neste capítulo, mas também uma prática real que envolveu, por exemplo, os passeios ao ar livre que aproximaram intelectualmente Appia e Chamberlain e, em outro contexto e ocasião, Richard Wagner e o revolucionário russo Mikhail Bakunin (1814-1876). Em ambos os casos, esses percursos compartilhados auxiliaram na construção de visões de mundo que modificariam o panorama artístico do século XIX, ainda que não fosse essa a intenção: o método peripatético de Chamberlain para doutrinar a visão estética de Appia, na qual Richard Wagner surgiu como uma referência fundamental, espelha de alguma forma o encontro havido entre o próprio Wagner e o russo Bakunin décadas antes. Bakunin seria um dos responsáveis por desenvolver no jovem compositor o interesse pelos aspectos

revolucionários que Wagner defenderia em seus escritos de meados do século XIX, e que tomariam como inspiração intelectual a filosofia de Ludwig Feuerbach. Caminhar lado a lado nos mais variados terrenos, subindo ou descendo encostas, pisando em matéria orgânica: filosofar é abrir sendas no pensamento de uma época.

2.1 Chamberlain, um mestre peripatético

Houston Stewart Chamberlain⁹⁵, pelo fato de ter sido a pessoa que apresentou a Appia, quando este tinha pouco mais de 20 anos de idade, toda riqueza e abrangência da obra teórica e musical de Richard Wagner, teve um papel relevante na maneira como se desdobrariam proposições cênicas que se tornariam fundamentais à modernização do teatro. Não há disponível nenhum registro definitivo de como foi o primeiro encontro entre Appia e Chamberlain, mas Volbach (1968) sugere que teria acontecido em Genebra, em 1884, durante um período de férias de Appia, ocasião em que o inglês estudava na universidade genebrina. A conexão entre os dois se deu de maneira imediata, ainda que sem acordos absolutos em relação à maneira como encaravam a obra do compositor alemão: se Chamberlain era cada vez mais um wagneriano e um bayreuthiano, considerando Wagner o maior de todos os compositores, além de um infalível “encenador”, Appia criticava fortemente as produções do *Festpielhaus*. Apesar de seu “amor infinito” (VOLBACH, 1968, p. 31) pelos dramas musicais do mestre (ou talvez por causa disso, aponta Volbach), Appia desejava que eles fossem apresentados em uma forma digna de seu verdadeiro valor.

Além do interesse comum por Wagner, aparentemente não existiam muitas outras afinidades que os mantivessem próximos por tanto tempo. Durante os quase 30 anos em que cultivaram sua amizade, apesar das grandes diferenças em seus modos de pensar, contribuíram um com o outro na produção de textos teóricos, por meio do aconselhamento mútuo nos escritos que trocavam entre si. A posição radical de Chamberlain em termos de racismo e de política não encontrava acolhida em Appia, que apesar de sua admiração pela

⁹⁵ A Enciclopédia Britânica informa que Chamberlain foi um filósofo político inglês que dedicou sua vida à germanofilia, o que pode ser averiguado pelo profundo interesse demonstrado por questões diretamente relacionadas à cultura alemã. Escreveu livros em que analisava a obra de Richard Wagner (*Le drame wagnérien*, de 1892, e *Richard Wagner*, uma biografia de 1895). Sua mais famosa obra, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts (As fundações do século XIX)*, em dois volumes, de 1911, é, segundo a Enciclopédia, uma análise ampla mas tendenciosa da cultura europeia, na qual afirma que os povos arianos ocidentais foram responsáveis pela grandeza e criatividade da Europa, e que a influência judaica foi principalmente negativa. Devido a essa exaltação do arianismo, afirma-se que seus escritos foram lidos por Adolf Hitler (1889-1945) e ajudado a reforçar a ideia dos alemães como “raça superior”. Produziu ainda ensaios sobre Immanuel Kant (1724-1804) e Goethe, e defendeu os esforços militares alemães durante a Primeira Guerra Mundial. Casou-se em 1907, em segundas núpcias, com a única filha de Richard Wagner, Eva.

cultura alemã nunca negou sua origem suíça romanda, nem demonstrou algum traço de nacionalismo. É esclarecedor ler a descrição que Volbach faz dos dois amigos:

Ao longo de um período de mais de vinte anos eles se moveram no mesmo círculo de amigos, músicos, e amantes da música, todos discípulos de Wagner. Mas também cultivaram grupos diametralmente opostos. Chamberlain, um conversador brilhante embora um tanto vaidoso, gostava de estar com pessoas afamadas e membros da alta sociedade; Appia tinha uma aversão inveterada pelas altas rodas e procurava em vez disso pela companhia de pessoas simples. Ele estava quase sempre vestido num estilo muito individual mas fora de moda, enquanto Chamberlain dava grande importância ao estar bem trajado. No começo da década de 1900, quando Chamberlain tratava quase exclusivamente com os grandes e os próximos a eles, seu amigo afastava-se cada vez mais das atividades sociais e, principalmente por causa da grave gagueira, vivia mais e mais em isolamento⁹⁶ (VOLBACH, 1968, p. 33).

Os laços que se criaram entre os dois homens incluíam, ainda que de maneira bem menos intensa, a primeira esposa de Chamberlain, Anna. Aparentemente, os Chamberlain representaram para Appia uma espécie de segunda família, com a vantagem da poderosa paixão wagneriana que os unia. Assim, por vários anos, com frequência Appia passaria temporadas hospedado na casa dos Chamberlain, ou pelo menos na mesma cidade, fosse qual fosse o local em que estivessem morando. O primeiro exemplo a ser dado é a ida de Appia para Dresden em 1886, após a mudança do casal para lá. Graças às recomendações de Chamberlain, que tinha boas relações em muitos lugares, Appia pôde assistir a ensaios na *Semperoper* – a casa de ópera de Dresden – e observar suas instalações técnicas, o que também fez em Viena, em 1889, e em Bayreuth, no *Festpielhaus*. Também quando viviam em Munique e em Paris, os Chamberlain recebiam a visita do jovem amigo por semanas, às vezes por meses, e nas ocasiões em que o casal viajava de férias para a Suíça, onde Appia morou a maior parte de sua vida, sempre se encontravam. Como amantes da natureza, os dois homens “faziam caminhadas onde e sempre que estavam juntos. Apreciando a beleza das montanhas e dos bosques, eles não deixavam de admirar as muitas casas interessantes e as igrejas de valor artístico pelas quais passavam em seus inúmeros passeios”⁹⁷ (VOLBACH, 1968, p. 34). Nas

⁹⁶ Tradução minha. Original: *Throughout a period of over twenty years they moved in the same circle of friends, musicians, and music lovers, all disciples of Wagner. Yet they also cultivated groups diametrically opposed. Chamberlain, a brilliant though somewhat vain conversationalist, liked to be with famed personages and members of high society; Appia had an inveterate dislike for high living and sought instead the company of simple folk. He was almost invariably dressed in a very individual but unfashionable style whereas Chamberlain attached great importance to being well dressed. Early in the 1900's when Chamberlain communicated almost exclusively with the great and near great his friend increasingly withdrew from social activities and, primarily because of his grave stutter, lived more and more in seclusion.*

⁹⁷ Tradução minha. Original: *Took hikes where and whenever they were together. Enjoying the beauty of mountains and woods, they did not overlook the many interesting houses and churches of artistic value they passed on their countless walks.*

frequentes ocasiões em que saíam a caminhar, Appia reconhecia em Chamberlain o substituto de um professor, devido à maneira como o amigo inglês o influenciava e o fazia aprofundar a reflexão sobre numerosos assuntos:

Nós viajamos juntos muitas vezes, frequentemente a pé [...] Toda nossa relação – que era uma relação de pensamento, unicamente – tornou-se assim o terreno vivo de nossos dois espíritos, iluminação de nossas duas luzes combinadas em uma só tocha; também me é impossível pensar de outra forma: ele me modelou, e, como procedia com o mais íntimo respeito, não fez mais que fazer aflorar – ou ao contrário, escavar – as disposições da minha inteligência que ele conhecia perfeitamente. Deixando-me com o que era a essência de minha personalidade, ele a fortificou, a ordenou, colocou luz sobre o que eu ainda ignorava⁹⁸ (APPIA, 1992, p. 131).

O que Appia afirma ainda ignorar no período em que desenvolveu sua amizade com Chamberlain englobava, provavelmente, uma vivência mais ampla do mundo e um conhecimento mais aprofundado em arte e em filosofia, que ajudaram o helvético a desenvolver suas próprias ideias nesses temas. Nesse sentido, para avaliar a profundidade da relação de confiança que se criou entre eles, estão preservadas centenas de cartas escritas por Appia para Chamberlain – o mesmo não acontecendo na correspondência Chamberlain-Appia, da qual poucas mensagens restaram. As cartas de Appia, carregadas de franqueza e detalhes sobre seus pensamentos e sentimentos, indicam uma abertura à influência do amigo sete anos mais velho, especialmente se for considerado que Appia ainda era um jovem em formação, que tinha alguma clareza da meta que buscava alcançar, embora o caminho para tal ainda estivesse um tanto obscuro. Missivas realmente longas, às vezes de até vinte páginas escritas à mão, em que Appia passava de um assunto a outro como se estivesse conversando frente a frente com seu interlocutor, dão a medida da comunicação entre eles. Muito de sua educação superior e do conhecimento profundo a respeito das ideias de Richard Wagner, incluindo princípios estéticos, de literatura e de cultura geral, foram apreendidos por Appia a partir da relação com Chamberlain, que pode ser equiparada à de um professor com seu aluno. Denis Bablet (1983) indaga se Appia teria concentrado tanto de suas atenções na obra de Wagner se não conhecesse Chamberlain, o maior especialista wagneriano da época, e não tivesse se tornado seu amigo. O pesquisador francês afirma que essa é uma questão sem

⁹⁸ Tradução minha. Original: *Nous avons beaucoup voyagé ensemble, souvent à pied [...] Toute notre relation - qui était une relation de pensée, uniquement - devenait ainsi le vivant relief de nos deux esprits, éclairé de nos deux lumières réunies en un seul flambeau; aussi m'est-il impossible de penser sous une autre forme: il m'a modelé, et, comme il n'opérait qu'avec le plus intime respect, il ne faisait saillir - ou bien au contraire ne creusait - que les dispositions de mon intelligence qu'il connaissait parfaitement et auxquelles il n'osait toucher qu'à ce titre. Me laissant ce qui faisait l'essence de ma personnalité, il la fortifiait, l'ordonnait, mettait en lumière ce que j'en ignorais encore.* Citação retirada do texto *L'intermédiaire*, de 1922.

resposta, mas que “indiscutivelmente o intercâmbio entre os dois homens foi muito bem-sucedido e a correspondência trocada entre eles o prova”⁹⁹ (BABLET, 1983, p. 14). Appia testemunha sobre a importância de Chamberlain na formação de suas ideias:

Meu estudo dos dramas de Wagner, no início, não ia além das partituras; eu formava um conhecimento amplo, mas carente de profundidade, e teria ficado lá sem a ajuda poderosa de meu amigo H. S. Chamberlain. Por isso, é muito provável que esta lacuna tivesse comprometido seriamente o meu desenvolvimento e me privado das bases indispensáveis para estabelecer minha reforma teatral. (...) Recebi de Chamberlain, portanto, a visão plástica e documentada da personalidade de Wagner, transfigurada pelo entusiasmo e pela reverência de um discípulo plenamente informado como ele¹⁰⁰ (APPIA, 1992, p. 51).

O curioso é que essa relação não se cristalizou em devoção cega de um para o outro, tampouco em citações ou obediência irrefletida das ideias de Chamberlain por parte de Appia. Volbach identifica raras citações diretas do pensamento de Chamberlain nos escritos de Appia – sendo no entanto uma delas de importante reflexo na teoria appiana: o teórico genebrino utiliza a expressão *Wort-Tondrama*¹⁰¹, buscada em Chamberlain (ainda que não de sua autoria; segundo Volbach, esta seria do romancista alemão E. T. A. Hoffmann), para se referir aos dramas musicais de Richard Wagner. Appia apresenta essa definição logo no início de *A encenação do drama wagneriano*, de 1895, quando escreve que Wagner criara uma nova forma de drama, e que

ele a designa em alemão pela palavra *Wort-Tondrama*, que significa um drama no qual o poeta se serve da *palavra* e do *som musical*. Este tipo de drama é de alguma forma a síntese do *Wort-drama*, o “drama em palavras” ou drama falado, e o *Ton-drama*, o único verdadeiro “drama musical” em que o poeta não usa nada além da música, como Beethoven em *Coriolano*, na *Heroica*, etc., na *Sinfonia fantástica* de Berlioz, nos poemas sinfônicos de Liszt. Não será excessivo lembrar que Wagner formalmente protestou contra o termo “drama musical” aplicado às suas obras de teatro. A língua francesa não tem um equivalente de *Wort-Tondrama*, eu direi “drama wagneriano” ou

⁹⁹ Tradução minha. Original: *Indiscutablement l'échange entre les deux hommes a été très fructueux et la correspondance qu'ils entretenirent le prouve.*

¹⁰⁰ Tradução minha. Original: *Mon étude des drames de Wagner ne portait, d'abord, que sur le partition; j'en vins à une connaissance étendue, mais manquant de profondeur, et en serais resté là sans le secours puissant de mon ami H. S. Chamberlain. Il est donc très probable que cette lacune aurait compromis gravement mon développement et m'aurait privé des bases indispensables pour établir ma réforme théâtrale. (...) Je reçus, donc, de Chamberlain la vision plastique et documentée de la personnalité de Wagner, transfigurée par l'enthousiasme et la vénération d'un disciple parfaitement informé, tel que lui.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

¹⁰¹ *Wort-Tondrama* pode ser traduzido literalmente, para o português, como “Drama de (com) Palavra- (e) Som”. O substantivo português “som” pode ser traduzido para o alemão de outras maneiras (*klang*, *schall*). O *Wort-Tondrama* é, portanto, o drama (entendido como representação cênica) composto por palavras e música, em que a música não é utilizada apenas de forma incidental, como para ilustrar a entrada de alguma personagem, ou para criar algum tipo de atmosfera (tragicidade ou comicidade). No *Wort-Tondrama* há a integração de ambos os recursos, palavra e música, no desenvolvimento dramático da representação, ou seja, na “história” que é contada.

“drama do poeta-músico”; só peço que se observe que por “drama wagneriano” não quero designar apenas os dramas de Richard Wagner, mas, em geral, a nova forma criada por ele¹⁰² (APPIA, 1983, p. 263).

Há ainda um aspecto da influência que Chamberlain exerceu sobre Appia que precisa ser mais bem delimitado, dada a importância que parece ter representado na trajetória do suíço. É bastante possível que o interesse que Appia nutriu ao longo da vida pela visualidade da arte grega tenha sido insuflado por Chamberlain, um notório admirador da cultura ática. Em seu livro *As fundações do século XIX*, que totaliza 1031 páginas na edição original, cerca de 500 delas são dedicadas a Grécia e Roma – com uma visão da Grécia um tanto idealizada: “Como Hegel, Chamberlain elogiou os gregos por terem inventado a liberdade e a noção fundamental de personalidade: ‘Na Ásia, no Oriente, nenhum homem jamais foi uma pessoa. Aqui, na Grécia, todo rio, toda pedra vive e é um indivíduo. Natureza silenciosa desperta para a consciência de si’ [citação esta de Chamberlain]”¹⁰³ (CHAPOUTOT, 2015, p. 3).

Chapoutot (2015) segue afirmando que Chamberlain alimentava a ideia de que, assim como os gregos, os alemães eram grandes artistas, compartilhando os dois povos de um gosto semelhante para a beleza: esse lugar-comum estava presente na Alemanha desde 1764, quando Johann Winckelmann (1717-1768) publicou seu livro *Geschichte der Kunst des Altertums (História da Arte Antiga)*. Chamberlain levou adiante essa ligação entre gregos e romanos e alemães, criando uma teoria baseada em inúmeros clichês que assombravam o mundo germanófilo:

De acordo com Chamberlain, os romanos e os gregos, os pais fundadores da nossa civilização europeia, eram de fato alemães. Os gigantes germânicos das florestas do norte eram “sangue do sangue deles e espírito de seu espírito” e, como tal, “o verdadeiro herdeiro dos romanos e dos gregos”. Em tempos muito antigos, as tribos germânicas vieram do norte para colonizar o sul. Elas se estabeleceram na Grécia e em Roma, aproveitando os benefícios da fotossíntese cultural, graças ao sol e ao clima ameno do Mediterrâneo. Enquanto seus primos que ficaram no norte ainda comiam carne crua e viviam em cavernas, os alemães do sul – isto é, os gregos e os romanos – comeram alimentos saudáveis e criaram civilização. Eles então deixaram testemunhos

¹⁰² Tradução minha. Original: *Il la désigne en allemand par le mot Wort-Tondrama, ce qui signifie un drame dans lequel le poète se sert de la parole et du son musical. Cette sorte de drame est en quelque manière la synthèse du Wort-drama, le “drama en paroles”, soit drame parlé, et du Ton-drama, le seul vrai “drame musical”, dans lequel le poète n’emploie que la musique, comme Beethoven dans Coriolan, la Symphonie héroïque, etc., Berlioz dans sa Symphonie fantastique, Liszt dans ses Poèmes symphoniques. On ne saurait rappeler trop souvent que Wagner proteste formellement contre ce terme de “drame musical” appliqué à ses oeuvres de théâtre. La langue française ne se prêtant pas à un équivalent de Wort-Tondrama, je dirai “drame wagnérien” ou “drame du poète-musicien”; je prie seulement qu’on veuille bien observer que par “drame wagnérien” je n’entends pas désigner les drames de Richard Wagner seul, mais, en général, la nouvelle forme créée par lui.* Citação retirada do livro *A encenação do drama wagneriano*, de 1895.

¹⁰³ Tradução minha. Original: *Like Hegel, Chamberlain praised the Greeks for inventing freedom and the key notion of personality: “Over there, in Asia, in the East, no man had ever been a person. Here, in Greece, every river, every stone lives and is an individual. Silent nature awakes to the consciousness of itself.*

de seu gênio em templos imaculados e intocados que foram usados, no século 19, para demonstrar a superioridade da humanidade branca. Esta ideia foi emprestada por Chamberlain de muitos historiadores racistas e teóricos da época¹⁰⁴ (CHAPOUTOT, 2015, p. 4).

Em seu livro *As fundações do século XIX*, Chamberlain associa racismo e ufanismo, ao retratar os judeus como uma raça cheia de ódio, ansiando por poder e vingança. Em sua fábula racista, Chamberlain dizia que os persas, contra os quais os gregos lutaram, eram de fato judeus, que queriam destruir tudo que fosse não-judeu, que era o caso dos gregos. O autor alemão tece loas ao Império Romano que, ao derrotar Cartago – importante cidade do norte da África com a qual a Grécia lutou várias vezes entre os séculos V e III a.C. –, possibilitou que chegasse à Alemanha toda a tradição grega em arte e filosofia.

O desvario de Chamberlain não se encerra aí, e Chapoutot (2015) alude a uma bizarra ideia compartilhada pelo amigo de Appia, digna de nota apesar de absolutamente inverossímil: Jesus Cristo teria sido um alemão! O penoso raciocínio de Chamberlain é o seguinte: Cristo não seria judeu, mas filho de um soldado romano (e por ser de Roma, como defendia Chamberlain, era um alemão) com uma prostituta palestina chamada Maria. Esse contorcionismo argumentativo decorre do fato de que no século XIX, de forte antissemitismo, muitos não admitiam a ideia de Jesus ter sido um judeu: por esse motivo, foi-lhe feita uma arianização. O cristianismo – que como será visto, foi uma influência decisiva no pensamento de Richard Wagner, por intermédio da filosofia de Arthur Schopenhauer – representava uma forma de pensar da qual Wagner foi-se aproximando ao longo da vida. Em compensação, Appia, como exporei adiante, cada vez mais se afastou das ideias cristianizadas de Wagner em direção a um entendimento grego (portanto pagão) da existência humana.

Ainda um fato para demonstrar o racismo de Chamberlain: a admiração do inglês por Adolf Hitler, e vice-versa, desdobrou-se em dois encontros que tiveram. O último deles, em 1926, meses antes da morte de Chamberlain, foi registrado por Joseph Goebbels (1897-1945), que se tornaria o Ministro da Propaganda na Alemanha nazista. Goebbels anotou em seu diário:

¹⁰⁴ Tradução minha. Original: *According to Chamberlain, the Romans and the Greeks, the founding fathers of our European civilization, were indeed Germans. The Germanic giants from the forests of the north were “blood from their blood and spirit from their spirit” and, as such, “the true heir of the Romans and of the Greeks”. In very ancient times, Germanic tribes had come from the north to colonize the south. They settled down in Greece and Rome, enjoying the benefits of cultural photosynthesis, thanks to the sun and mild climate of the Mediterranean. While their cousins who had stayed in the north still ate raw meat and lived in caverns, the Germans of the South – that is to say, the Greeks and the Romans – ate healthy food and created civilisation. They then left testimonies of their genius in immaculate and pristine temples that were currently used, in the 19th century, to demonstrate the superiority of White mankind. This idea was borrowed by Chamberlain from many racist historians and theoreticians of the time.*

Cena de despedida: Chamberlain em um sofá. Quebrado, resmungando, lágrimas nos olhos. Ele segura minha mão e não me deixa ir. Seus grandes olhos ardem como fogo. Saudações para você, pai espiritual. Desbravador, pioneiro! Estou profundamente chateado. Lá vamos nós. Ele murmura, quer falar, ele não pode – e depois chora como uma criança! Longo, longo aperto de mão! Adeus! Você fica ao nosso lado quando estamos perto do desespero. (...) Eu quero chorar, eu quero prantear¹⁰⁵ (GOEBBELS, 1960, p. 141 *apud* CHAPOUTOT, 2015, p. 7).

A contextualização que faço – por um lado, a proximidade e a influência intelectual de Chamberlain em Appia; por outro, o racismo do inglês e a conexão com ideias que seriam futuramente aproveitadas pelo nazismo – não pode confundir o lugar das coisas. A ligação de Appia com Chamberlain sofreu um nítido e irreversível esfriamento por volta de 1906-7, quando dois fatos ocorreram em sucessão: a fascinação de Appia pela Rítmica de Émile-Jaques Dalcroze, e o casamento de Chamberlain com uma filha de Richard Wagner. A partir desses eventos, nitidamente os dois amigos se movem em direções contrárias: Appia libertou-se cada vez mais do wagnerianismo e se moveu para uma profunda valorização do corpo vivo no teatro; Chamberlain aprofundou suas ideias profascistas e racistas, defendendo o pangermanismo e sendo reconhecido pelos futuros fundadores do Partido Nazista como um dos precursores do fortalecimento do ideal arianista teutônico.

Não é justo, devo ressaltar, que Appia, um pacifista autodeclarado, seja sequer considerado como um apreciador de quaisquer ideias racistas ou de limpeza étnica. O suíço jamais compactuou, em nenhuma parte, com o antisemitismo de Chamberlain: as ideias que os aproximavam eram as de admiração pelas obras musicais de Wagner; e para Appia, quase como uma consequência disso, a da utilização de alguns aspectos da arte grega como inspiração para uma renovação do teatro. A esse respeito, é preciso firmar posição de que Chamberlain não tinha nenhum interesse especial na renovação das artes cênicas, dedicava-se inteiramente apenas à obra de Wagner. Appia, ao contrário, acreditava que uma transformação na estética teatral – inclusive nas óperas encenadas no *Festpielhaus* em Bayreuth – era absolutamente indispensável. Portanto, no momento em que Appia percebeu que sua vontade de renovação o levava para muito além das encenações dos dramas musicais wagnerianos, o afastamento de Chamberlain foi algo natural e previsível. Quero, ainda assim, insistir na importância das caminhadas que ambos compartilharam: acredito que o mundo que se abriu para Appia a partir delas, nas quais a cultura grega provavelmente surgia como uma joia a ser

¹⁰⁵ Tradução minha. Original: *Shattering scene: Chamberlain on a couch. Broken, mumbling, tears in his eyes. He holds my hand and won't let me go. His big eyes burn like fire. Greetings to you, spiritual father. Trailblazer, pioneer! I am deeply upset. Off we go. He mumbles, wants to speak, he can't—and then weeps like a child! Long, long handshake! Farewell! You stand by us when we are near despair. (...) I want to cry out, I want to weep.*

reconquistada, trouxe muito mais benefícios à história do teatro posterior do que se ambos não tivessem se conhecido e trocado ideias.

2.2 Wagner, moto e meta

“De fato, o que a filosofia faz não é simplificar as coisas, mas complicá-las. Se entendermos "confundir" como fundir numa coisa só, então o sentido dessa palavra está mais próximo do de "simplificar" que do de "complicar", e é praticamente o oposto do sentido desta. Enquanto simplificar um pensamento, por exemplo, é empobrecê-lo, complicar um pensamento é torná-lo ou revelá-lo como mais complexo, mais diferenciado, mais rico do que parecia ser”.

Antonio Cicero

Heidegger e o nazismo

Richard Wagner foi um pensador e um artista. Abordar seu pensamento teórico, acompanhando as importantes modificações que sofreu ao longo de sua vida, é fundamental para compreender não apenas o ponto de partida das ideias teatrais de Adolphe Appia, que se inspiraram intensamente em vários pontos do edifício teórico wagneriano, mas também para identificar cisões e afastamentos perceptíveis nas visões teatrais de ambos. Uma vez que Appia iniciou efetivamente suas reflexões sobre o que considerava ser uma necessária reforma do teatro do final do século XIX a partir de sua inconformidade com as encenações dos dramas musicais de Wagner – reforma que se alastraria para as artes cênicas de forma geral –, torna-se indispensável abordar minimamente a trajetória artística e intelectual do compositor alemão, a partir da qual se poderão inferir relações com o tema desta tese.

Nascido na cidade alemã de Leipzig – segundo especulações não comprovadas, de uma relação adúltera de sua mãe Johanna Wagner com o ator, pintor e poeta Ludwig Geyer, com quem ela viria a se casar em 1814, poucos meses após a morte do marido Carl Wagner –, Richard Wagner estudou música em sua cidade natal e em Dresden. Foi regente e diretor musical em várias localidades da Alemanha, como Würzburg, Lauchstädt, Magesburg, Königsberg, Riga e Dresden, entre 1833 e 1849 e, segundo Marcos Mesquita (2015), esse foi um período de sucessivas dificuldades financeiras, durante o qual fugiu de Riga, em 1839, escapando de credores, e foi preso em Paris, em 1840, por conta de dívidas não honradas. A

partir de 1843, quando se instalou definitivamente em Dresden, empregado como chefe de orquestra, dedicou-se com afinco à leitura de textos clássicos gregos (como as tragédias de Ésquilo e as comédias de Aristófanes, as quais lia no original ou em traduções para o alemão) e de mitologia, além de aprofundar seus estudos em filosofia. Iracema Macedo (2006) destaca desse período a leitura que Wagner efetuou de *A filosofia da história*, do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), que teria contribuído para suas posteriores reflexões sobre a arte e sobre os gregos, pois, de acordo com as ideias hegelianas, “embora a arte não tivesse deixado de ser produzida e apreciada nos tempos modernos ela deixou de ser vivida como uma atividade superior do espírito tendo sido superada pela religião e pela filosofia. Os tempos áureos da tragédia grega são coisa do passado” (MACEDO, 2006, p. 27-28). Enquanto Hegel apontava para o declínio da arte e o abandono dela como reveladora do absoluto, Wagner buscava “uma obra capaz de devolver à arte o seu sentido pleno” (MACEDO, 2006, p. 28), no que era seguido pelo filósofo Friedrich Nietzsche¹⁰⁶, mesmo levando em consideração o afastamento intelectual havido entre ambos (Wagner e Nietzsche), depois de um período de intensa identificação. Embora Wagner criticasse o estado da arte em seu tempo, defendia um futuro no qual o modelo da arte grega promoveria uma regeneração da atividade artística (MACEDO, 2006, p. 29).

Na Ópera de Dresden, Wagner teve como assistente o também compositor e regente alemão August Röckel (1814-1876), a partir de 1843. Ardente republicano, foi por ele que Wagner tomou conhecimento das revoltas populares que haviam iniciado na França em 1830, e que teriam vários desdobramentos até 1848, quando influenciariam revoltas semelhantes em diversos países da Europa¹⁰⁷, conhecidas como Revoluções de 1848 ou Primavera dos Povos. Em 1848 ocorreu a Revolução Alemã e em 1849 o levante de Dresden, nos quais Wagner se envolveu ativamente, construindo granadas de mão e atuando como observador na torre da igreja dresdeniana de *Frauenkirche*, conforme afirma o historiador inglês Sir Roger Scruton, ou escrevendo artigos para o jornal revolucionário *Volksblätter*, editado por Röckel. Também importante para a conscientização política de Wagner nesse período foi o contato travado com o revolucionário anarquista russo Mikhail Bakunin, considerado um dos principais ideólogos do anarquismo europeu. Refugiado em Dresden devido à perseguição de que era alvo por parte da polícia austríaca por conta de sua participação nos levantes de Praga de 1848,

¹⁰⁶ Macedo (2006) ressalta que para Nietzsche é justamente a arte que servirá de reação ao niilismo moral, religioso e filosófico.

¹⁰⁷ Alemanha, Polônia, Itália, Império Austríaco, Hungria e Portugal, além da França, foram os países em que os acontecimentos de 1848 provocariam transformações sociais depois de embates entre o povo e as forças do governo. Sobre esse tema, consultar RIBEIRO (1989).

Bakunin foi hospedado por Röckel e, segundo Macedo (2006, p. 30), “impressionou vivamente Wagner por seu caráter leonino e selvagem. Fizeram caminhadas, conversaram, discutiram. A presença de Bakunin foi também altamente inspiradora para a participação do compositor na insurreição”. Para Wagner, o contato com esse ambiente revolucionário significava mais que as reivindicações por justiça social, já que antevia, a partir dessa revolução política, uma transformação profunda também na arte moderna, que entendia como feita apenas para o lucro e para distrair o tédio dos ricos: “Uma arte livre dos vícios em que estava lançada a ópera tradicional, que tomara conta do mundo europeu, e à qual Wagner vai contrastar, em suas teorias, com a essencialidade da arte praticada na Grécia antiga” (MACEDO, 2006, p. 30). O fracasso da insurreição de Dresden fez com que Röckel e Bakunin fossem presos e condenados à morte (mais tarde suas penas foram reduzidas para prisão perpétua, da qual cada um cumpriu pouco mais de dez anos), tendo Wagner conseguido fugir para Zurique, na Suíça, onde permaneceria exilado até 1860, quando foi anistiado pelo rei da Saxônia, Johann I (1801-1873).

Sobre sua participação nas revoltas alemãs de 1848 e 1849, anos depois Wagner se reposicionou estética e politicamente, recontando em seus relatos autobiográficos seu envolvimento de forma bem mais branda: “Na época em que ele escreveu sua autobiografia, em 1870, Wagner tinha transformado a si mesmo em um observador desiludido e cético, um homem cuja verdadeira natureza era apolítica, um gênio estético isolado que estava acima da desordem” (CALDWELL, 2009, p. 95 *apud* MESQUITA, 2015 p. 28). Note-se que houve um recuo escancarado de Wagner em suas ideias revolucionárias. A tentativa de “varrer para baixo do tapete” sua participação na Primavera dos Povos, como consta na autobiografia escrita cerca de 20 anos depois de ter construído granadas para a revolução, é prova de que os tempos bakuninianos estavam definitivamente enterrados sob o schopenhauerismo que abraçara. Dada a crescente aceitação de sua obra (escrita e musical), deve ter achado prudente abandonar quaisquer indícios de sua juventude anarquista. O compositor alemão também passou aos poucos a enfraquecer suas ideias revolucionárias em prol de um “schopenhauerismo com nuances cristãs, atitude bem mais adequada, aliás, para um compositor que ia, aos poucos, conquistando um lugar de destaque nos salões elegantes da Europa” (MESQUITA, 2015, p. 28).

A menção que Mesquita faz do “schopenhauerismo com nuances cristãs” que teria se tornado o guia para o pensamento de Wagner, deve ser comparado com sua matriz filosófica anterior, à qual o compositor alemão se filiara nos anos que precederam seu exílio em

Zurique. As ideias de Ludwig Feuerbach¹⁰⁸, que haviam marcado profundamente Wagner, começaram a ser abandonadas em 1854, mas até então representaram uma espécie de norte para as aspirações intelectuais do compositor: no livro de 1841 *A essência do cristianismo* (*Das Wesen des Christentums*), Feuerbach “desenvolve a ideia que Deus, na verdade, não existe e que os princípios cristãos de amor e solidariedade deveriam, preferencialmente, ser dirigidos diretamente a semelhantes humanos, do que serem considerados uma reflexão indireta do amor de Deus” (SASS, 2002 *apud* MESQUITA, 2015, p. 32). Este livro, do qual Wagner tomou conhecimento já em Zurique, foi fundamental para sua formação entre 1849 e 1851, em função das propostas que traz sobre a liberação dos dogmas religiosos e da autoridade do pensamento (MACEDO, 2006). Wagner escreve: “Eu atribuí a verdadeira importância a Feuerbach em razão de suas conclusões, tão diferentes das de Hegel. Segundo ele, a melhor filosofia era não ter nenhuma, o que me facilitava enormemente o estudo dessa ciência; além do mais, para ele só existia o que caía sob nossos sentidos” (WAGNER, 1983 *apud* MACEDO, 2006, p. 31-32).

Entretanto, Macedo (2006) esclarece que, para Feuerbach, não ter nenhuma filosofia não significava abandonar a atividade filosófica, mas sim romper com modelos absolutos de pensamento: estende-se o antidogmatismo da religião para o da reflexão. Wagner, ao considerar a filosofia de Feuerbach como uma aliada para seu projeto artístico, tinha ciência de que isso não podia se constituir uma atividade isolada e abstrata, mas deveria ser trazida em relação direta com outras atividades humanas: “Durante o período mais revolucionário de sua vida, arte, filosofia e atuação social são vividas por ele como atividades indissociáveis” (MACEDO, 2006, p. 32). Entre 1849 e 1851, Wagner produziu algumas de suas obras teóricas mais importantes (os chamados “escritos de Zurique”), que têm em comum a valorização da cultura grega e da tragédia como modelos a serem seguidos pela prática artística decadente da Europa, em direção a uma transformação radical da arte e da sociedade: *A obra de arte do futuro*, *A arte e a revolução*, *Ópera e drama* e *Uma comunicação a meus amigos*, basearam-se não em uma abordagem científica do que havia sido a Grécia, mas em uma interpretação feita por Wagner da cultura grega, que comparou com sua própria época. Desta forma, sua leitura do mundo grego não está livre de idealismo e da seleção do que queria valorizar.

¹⁰⁸ Ludwig Feuerbach (1804-1872) foi um filósofo ateu alemão, considerado um importante influenciador de Karl Marx. Aluno de Hegel, posteriormente considerou equivocadas as teorias do mestre. Dentre suas ideias, está a de que a religião é uma forma de alienação porque projeta em um ser supremo o conceito de ideal humano. Tornou-se uma referência para os revolucionários europeus dos anos de 1848 e 1849, Wagner e seus amigos entre eles, por ter atacado religiosos ortodoxos.

O fato de considerar que o que se fazia na Europa de sua época não era arte, mas moda, e que diante dos gregos sua cultura era vergonhosa e frívola, sendo apenas mediante a compreensão da Antiguidade que se entenderia o que poderia vir a ser a arte do futuro, dá uma medida do pensamento radical de Wagner. Essa “arte do futuro”, também o título de uma de suas obras mais conhecidas (que é dedicada a Ludwig Feuerbach), só será possível, no entanto, “se o homem libertar-se de sua última superstição: a negação da natureza, ou seja, a negação de seu corpo e de sua vida criativa” (MACEDO, 2006, p. 33). O elo com o antidogmatismo religioso de Feuerbach se encontra aí: Wagner considera que a negação do corpo é uma das principais características da concepção cristã do mundo, o que o fez defender, nesse período feuerbachiano, que é só por meio da emancipação do cristianismo que a liberdade pode ser alcançada.

Entretanto, nas visões de Feuerbach e de Wagner havia um importante desacordo em relação à função do mito na sociedade, o que provocaria o afastamento do compositor das ideias do filósofo, resultando no encontro duradouro que teria com a filosofia de Schopenhauer tempos depois. Para Feuerbach, o mito representava uma necessidade essencial do ser humano, mas que também o escravizava, enquanto para Wagner “a criação do novo mito era parte da criação de um novo mundo ou, pelo menos, a rejeição do velho. (...) O uso político do mito é o elo entre as primeiras especulações revolucionárias de Wagner em 1848-49 e sua teoria operística desenvolvida durante os anos 1850” (CALDWELL, 2009, p. 99 *apud* MESQUITA, 2015, p. 33).

Essas e outras discordâncias entre as ideias de Feuerbach e de Wagner levarão, como já foi mencionado, ao despegamento por parte do compositor alemão da filosofia feuerbachiana, principalmente a partir do contato que tem, em 1854, com uma obra filosófica de Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação*, escrita em 1818, mas ainda relativamente pouco conhecida naqueles tempos. Foi por um amigo em Zurique, o poeta e ativista alemão Georg Herwegh (1817-1875), que Wagner foi apresentado aos escritos de Schopenhauer, ficando fascinado por sua filosofia, o que deixa explicitado em uma carta escrita ao compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886): “Tenho me ocupado, agora, exclusivamente com um homem que veio a mim – se bem que somente literariamente – como um presente do céu em minha solidão. É Arthur Schopenhauer, o maior filósofo desde Kant (...). Sua ideia principal, a negação definitiva da vontade de viver, é de uma gravidade terrível, mas unicamente redentora” (WAGNER; LISZT, 1900, p. 45 *apud* MESQUITA, 2015, p. 34).

Iracema Macedo aponta duas orientações básicas do pensamento de Wagner: o período feuerbachiano, no qual a arte grega é vista como um exemplo da alegria de estar vivo e uma manifestação da satisfação do homem com sua existência, e o período schopenhaueriano, em que “a arte, praticada de um modo autêntico e não do modo superficial como é vivida na modernidade, é considerada como um meio de redenção, de emancipação e libertação em relação à existência social e individualmente corrompida do homem moderno” (MACEDO, 2006, p. 37). Considero fundamental, para acompanhar as transformações no ideário teórico-estético de Adolphe Appia, tomar conhecimento das duas bem delineadas fases filosóficas de Richard Wagner, pois há uma clara identificação de várias das ideias de um com as do outro. E essas ideias compartilhadas entre os dois homens de teatro se ligam muito fortemente sobre o pano de fundo do entendimento que tiveram da cultura grega, conforme foi lida por Wagner¹⁰⁹.

O período feuerbachiano de Wagner é importante para entender o rumo que Appia daria às suas proposições de uma obra de arte viva. Percebo um curioso movimento em direções contrárias por parte de Wagner e de Appia: é inegável o fato de que ao conhecer o trabalho de Jaques-Dalcroze, Appia deu início a uma trajetória de afastamento das influências de Chamberlain e de Wagner, e conforme foram se adensando suas convicções de que o corpo vivo do ator era o centro da arte viva e do teatro, o suíço pareceu avalizar algumas das ideias feuerbachianas expressas nos “escritos de Zurique”. Se Wagner, conforme será abordado adiante, “cristianizou-se”, conforme denunciou Nietzsche, abandonando o antecessor antidogmatismo identificado com Feuerbach, Appia pareceu “paganizar-se” com suas ideias de arte comunal, arte sem espectadores, corpo como arte e o clamor pela indivisão entre os que se posicionam como espectadores e os que fazem dos seus corpos obras de arte vivas.

A trajetória artística e intelectual de Wagner sempre o fez, durante toda a vida, buscar recuperar o sentido da arte na modernidade, reencontrando a verdade e possibilitando a regeneração da humanidade, conforme Scruton (2017). As reflexões que daí advêm são as de um artista que conhece “de dentro” seu ofício, não as de um esteta distanciado da prática: o Wagner feuerbachiano acreditava que a arte como “contentamento em estar presente” encontrava nos gregos um oposto absoluto na comparação com a cultura operística do século

¹⁰⁹ Macedo (2006, p. 46) alerta para o fato de que, para Wagner, a pesquisa filosófica sobre os gregos não era tratada com absoluto rigor no sentido de fundamentação dos fatos e de precisão nos dados históricos. Sua aproximação da Grécia era de forma “criativa e inovadora”, ou seja, o ponto de vista de um artista que elege uma cultura (a grega) e dela extrai aquilo que, em sua consideração, poderia fornecer os melhores exemplos para servirem de modelo à prática artística e coletivo-social de sua época (a Europa do século XIX). Appia, orientando-se por asserções de Wagner, reproduz em muitos momentos o pensamento e a ideologia estética do alemão desse período feuerbachiano.

XIX. Em seu livro *Ópera e drama*, de 1851, Wagner expõe como argumento inicial a gênese do drama grego em comparação com a ópera europeia, distinguindo firmemente o caráter eminentemente popular dos gregos do elevado intelectualismo europeu. Para o autor alemão, um desejo profundamente comunitário fora o combustível para a criação de tragédias e comédias no mundo antigo, ao passo que a artificialidade com a qual a elite renascentista buscou recriar a tragédia grega, ainda que fosse uma ideia bem-intencionada, esbarrou em equívocos derivados da desinformação do que de fato constituía o drama ático. Macedo (2006) afirma que sem ter acesso à forma da tragédia original, contando apenas com relatos mais ou menos imprecisos e idealizações, os seus recriadores tiveram apenas suposições de como ela teria sido, e Wagner, para não incidir em uma caricatura da obra grega, defendia uma investigação das condições gerais desse tipo de drama, para conhecer os fatores que possibilitaram sua existência e desenvolvimento. A intenção não era de recriá-lo *ipsis litteris* no mundo moderno, o que seria impossível por várias razões, mas forjar uma nova obra de arte – a obra de arte do futuro, inspirada na cultura grega, mas sem ser dela uma cópia.

Um ponto importante nas reflexões wagnerianas é sua afirmação da impossibilidade de separar a produção artística das condições sociais e econômicas nas quais ela é produzida. Se por um lado associa a cultura grega ao amor e ao querer exercer a arte como um fim em si, ressaltando reincidentemente o sentido de coletividade envolvido, opõe a ela a prática artística moderna, na qual identifica motivações muito menos nobres, baseadas na busca pelo lucro financeiro e numa espécie de divertimento inócuo, almejado pela aristocracia entediada. A contraposição que apresenta nesses termos, justa e avançada para padrões da metade do século XIX, é manchada por uma linha de pensamento que acompanhou Wagner por toda a vida, e que representa uma mácula em suas teorias: o antissemitismo expressado em várias ocasiões, e que tem um exemplo infame no texto *O judaísmo na música*, publicado sob pseudônimo em 1850 e republicado em 1869, com seu próprio nome na capa, conforme afirma a ensaísta espanhola Rosa Sala Rose (2013, p. 11). Nesse escrito, Wagner associa o – por ele desprezado – mercantilismo na arte com o povo judeu, ao qual acusa de ser o responsável por uma apropriação da música em um sentido antagônico ao dos gregos. Não é, por nenhum ângulo que se aborde, um posicionamento desculpável, mesmo que se leve em conta o antissemitismo generalizado na Europa do século XIX. Pessoalmente incomodado com compositores judeus como Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e Felix Mendelssohn (1809-1847), Wagner identificava toda uma comunidade cultural com a prática da especulação financeira e a ambição do lucro: “A ópera, em seu sentido frívolo e artificial, e voltada exclusivamente para o lucro seria, essencialmente, uma forma de judaísmo. Judeus e

gregos representam, dentro do contexto do pensamento wagneriano, um antagonismo extremo” (MACEDO, 2006, p. 53)¹¹⁰. É delicado tratar dessa questão, mas em que pese a indesculpável posição antissemita de Wagner, é necessário entender a distinção que ele faz entre os dois tipos de arte: o modelo grego e o modelo movido pelo lucro. Nesse sentido, é possível descartar a associação que o compositor faz do modelo mercantilista com o judaísmo, e manter no foco apenas o fato de que, independente do grave equívoco racista, existe para ele uma situação que deve ser superada na arte e que isso pode acontecer a partir do exemplo grego. Ainda segundo Wagner, o modelo operístico europeu a ser superado não se restringia à influência judaica, mesmo que dela tenha partido: em seu livro *A arte e a revolução* (1849), Wagner não menciona os judeus para falar da arte mercantilizada, utilizando a figura do deus grego Hermes, que no mundo romano se tornou Mercúrio, patrono do comércio e das atividades industriais. Segundo Macedo (2006, p. 54), “Mercúrio ter-se-ia tornado também o deus das atividades fraudulentas, o deus dos ladrões e dos impostores. Esse deus, segundo Wagner, associando-se posteriormente à hipocrisia cristã, acabaria por tornar-se o senhor do mundo e o senhor absoluto da arte moderna, uma arte servil e mercenária”. Wagner menciona ainda o fato de que a instabilidade política conduz à instabilidade econômica, e esta, por sua vez, afeta diretamente os artistas que, naquele período de meados do século XIX, viam-se privados de condições de subsistência, subjugados como estavam ao sistema comercialista de produção artística.

Terei o direito de considerar desanimador o fato de que, em 2018, pouco mudou no sentido das dificuldades de subsistência para nós, artistas? Se por um lado ampliaram-se as plataformas nas quais podemos trafegar, por outro, continua difícil escapar da cornucópia invertida da indústria cultural, que concomitantemente suga os esforços de escapar do serialismo estético e vomita modelos e “arte Soft” para nos adoçar o paladar. Em tempo: a “arte Soft” à qual faço menção se refere às Balas Soft dos anos 1980, que, rezava a lenda, poderiam fazer uma criança se engasgar até a morte. Uma arte-bala Soft é aquela que adoça a boca, tem várias cores e sabores, mas que não passa de um mesmo açúcar com corantes e

¹¹⁰ Não posso deixar de mencionar, ainda que se afaste ligeiramente do tema de pesquisa, a posterior associação que seria criada entre a música de Wagner e o nazismo. Os motivos para tal são, além da declarada posição antissemita de Wagner, em grande medida a utilização de uma mitologia teutônica para a composição de alguns de seus principais dramas musicais (*O anel dos nibelungos*), que representaria uma exaltação das mais profundas raízes da “raça ariana”, um dos principais itens do programa nazista sob o comando de Adolf Hitler. Hitler foi um grande admirador da obra wagneriana, e em várias ocasiões visitou Bayreuth para assistir representações operísticas, tornando-se amigo dos netos de Wagner (sendo fotografado junto deles várias vezes) e da viúva Cosima Wagner. Por fim, era frequente a utilização de músicas compostas por Wagner em desfiles militares do partido nazista em Nuremberg, por exemplo. Sobre o assunto, consultar SIMÕES (2010) e SCRUTON (2017).

sabores artificiais adicionados. Sobre a pergunta feita no início desta nota: tenho sim o direito de sentir desânimo, daquele tipo que me impulsiona a superá-lo.

A visão que Wagner tem da cultura grega influenciou o pensamento do século XIX, incluindo o de Nietzsche, que em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia no espírito da música*, publicado em 1872, deixaria explícita tal influência, mesmo que revisasse sua obra anos depois, reconhecendo nela diversos equívocos e o levando ao rompimento com Wagner. Na perspectiva wagneriana, a motivação da arte grega era dada pelo deus Apolo, que era transformado em arte real e viva pelo gregos. De acordo com Macedo (2006), Wagner entendia que a prática da arte por si mesma era a prática da própria vida grega, já que a tragédia era uma celebração religiosa, e a religião era um encontro do grego consigo mesmo, com sua humanidade. Nesse sentido, a tragédia grega seria uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que uniria as diferentes artes: uma arte celebrada como religião.

A palavra alemã *Gesamtkunstwerk* é traduzida de mais de uma maneira, sendo usuais os modos “obra de arte total” ou “obra de arte comunitária”. Wagner pensava em uma integração absoluta entre as artes, de inspiração grega, que era negada por Appia em prol de uma ideia de unidade de intenção em que alguns elementos deveriam necessariamente submeter-se a outros. Para Appia, no avançar de suas reflexões, a música surgia como o elemento unificador superior, mas que encontrava no corpo vivo do ator e em seus movimentos a única maneira de concretização inclusive da música. Macedo (2006, p. 57) expõe a raiz grega da ideia wagneriana: “A Grécia, através da arte trágica, revelou a possibilidade de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que unia poesia, dança, música e artes plásticas, uma arte mítica, intrinsecamente humana, que se celebrava enquanto religião. Mas, para Wagner, a unidade da tragédia não se resumia à comunhão entre as diversas manifestações artísticas, estende-se também à comunhão entre as artes, a religião e o mito e, conseqüentemente, gera uma integração entre o artista e o público, entre a arte e a política”.

Ricardo Castanheira (2013, p. 40) entende que a *Gesamtkunstwerk* pressupõe “uma recuperação do ‘comunismo’ primitivo do homem e a valorização da intuição artística em detrimento de valores abstractos anti-naturais; fundamentando esse esforço no equilíbrio correlacional entre a natureza e o ser humano. Com a dissolução da tragédia, ‘o espírito colectivo desagregou-se em mil e uma tendências egoístas’, e essa obra de arte global, por sua vez, dissolveu-se também ela nos elementos artísticos que a constituíam. O seu plano artístico exige, portanto, o desaparecimento das artes individuais, promovido segundo uma lógica de imersão, em que as diferentes modalidades artísticas devem proceder ao próprio

rejuvenescimento na colectividade, passível apenas através da realização de uma única obra de arte – o *drama musical*”.

Segundo Iracema Macedo, Wagner considerava que a unidade da tragédia não advinha apenas do fato de constituir-se como uma obra em que convergiam diferentes linguagens artísticas, mas também pelo fato de representar uma integração mais ampla e profunda com a religião e o mito, artistas e público, arte e política:

Assim a prática da arte por si mesma no mundo grego é uma prática da arte em estreita harmonia com o mundo social, em profunda cooperação com a vida política. (...) O que houve de mais original na arte grega não teria sido, na visão de Wagner, obra de um artista isolado, mas obra de Atenas. Obra de um povo que vivia em si mesmo a missão divina da arte, um povo que criava para si próprio a visão mítica do mundo, e que reconhecia na celebração artística a sua mais profunda identidade. Entre os gregos, o povo estava à altura de sua obra de arte porque participava dela e a criava (MACEDO, 2006, p. 55-56).

Para Wagner, a decadência da arte grega, especialmente da tragédia, estava diretamente ligada à derrocada política e social ocorrida na Grécia, que foi potencializada pelo domínio do Império Romano. Em uma sociedade como a grega, na qual constava, intrinsecamente associado à produção artística, o desenvolvido senso de coletividade do povo, a desagregação social teve o poder de influenciar todos os aspectos dessa comunidade. Uma das consequências da desagregação, segundo Macedo (2006), foi o desenvolvimento isolado das artes, que anteriormente caminhavam juntas. A decadência da tragédia grega foi um sintoma da perda gradativa do sentido de coletividade que marcara o apogeu de sua cultura. O desenvolvimento da escultura grega, nesse período, seria uma demonstração da passagem da arte viva e coletiva – característica da tragédia – para uma arte em que o homem, como espécie, é isolado em mármore, sem movimento e sem vida: a escultura é o abandono da arte coletiva em favor da arte individualista, naquilo que Wagner chamou de “múmia do helenismo”. Macedo (2006) afirma que a alegria de viver da tragédia, em que o homem vivo, belo e forte era o tema principal, foi superada pela arte escultórica, na qual o dinamismo humano é congelado em pedra.

Sobre a ideia de “alegria de viver”, que considero importante para este trabalho: no capítulo 4, em que desenvolvo uma problematização das ideias de música e de *mousiké* em uma cultura oral como a grega arcaica, anterior ao surgimento da escrita, abordo uma possível associação que vislumbro entre o conceito grego de *paideia* e as estratégias de memorização, por meio do ritmo, de conteúdos variados, pelos gregos. O historiador britânico Eric Havelock assim se pronunciou sobre esse tema:

Em obediência às leis da memorização, estabelecia-se numa cultura oral uma ligação íntima entre instrução de um lado e prazer sensual do outro. Além disso, o elo era normalmente vivenciado por todos os membros do grupo cultural. Esse fato pode esclarecer uma característica desconcertante da experiência grega tanto no período arcaico quanto no do alto classicismo, a qual é mais bem descrita como sua instintiva alegria de viver e sua aceitação natural dos pontos de vista morais variados e múltiplos. Sentimos que os gregos eram controlados no que diz respeito aos seus sentimentos e, todavia, também espontâneos e livres num grau que não está ao nosso alcance. Eles parecem desfrutar de si mesmos. Parecem sentir um prazer natural no que é belo na forma e no som. (...) Isso tudo se explica se o processo de aprendizagem mediante o qual os padrões corretos eram dominados fosse em si mesmo uma experiência altamente sensual – era necessário que assim fosse para que funcionasse – de modo que a ação e a expressão adequadas estivessem inseparavelmente associadas na consciência grega a lembranças prazerosas (HAVELOCK, 1996, p. 175).

Para Wagner “os dois mil anos que se seguiram ao declínio da tragédia pertencem exclusivamente à filosofia e ao cristianismo e apenas em tentativas efêmeras e isoladas a arte conseguiu, algumas vezes, vencer ‘a noite desse pensamento insaciado’” (MACEDO, 2006, p. 57). O domínio romano sobre os gregos preparou o surgimento do cristianismo, e a consequente impossibilidade de conciliar arte e cristandade. A diferença gritante entre os espetáculos que encantavam gregos e romanos é um testemunho do caráter de cada um desses povos: enquanto para os gregos a beleza e a liberdade comunitárias predominavam em suas produções artísticas, para os romanos o espetáculo de dor e sofrimento nas arenas, no embate entre seres humanos e feras, é um símbolo da escravidão generalizada que movia esse povo. Certamente houve escravidão na Grécia, esse não foi um privilégio dos romanos, e Wagner reconheceria essa questão, sugerindo essa contradição na cultura grega como uma das causas de sua decadência.

A ideia do cristianismo como forma de expressão oposta à arte é justificada por Wagner pelo fato de, segundo ele, no pensamento cristão haver um adiamento do gozo da completude do ser para depois da morte: viver, para o cristianismo, seria suportar as mazelas e as misérias nas quais a vida humana se move, com a promessa de recompensa póstuma. Portanto, se há uma valorização absoluta do que não é sensível, ou seja, daquilo que não é matéria em vida terrena, como conciliar com isso a arte, que é explosão de sentidos, que é alegria de viver e expressar por meio da carne?

Friedrich Nietzsche, com quem Wagner manteve durante vários anos uma relação de profunda admiração, e que deixa transparecer claramente a inspiração das ideias do compositor alemão em suas próprias considerações a respeito do desejo de tomar a arte grega como uma possibilidade para a arte do futuro, escreveu uma “Tentativa de autocrítica” (que chama de prefácio ou posfácio ao livro publicado mais de dez anos antes) para sua primeira

obra, *O nascimento da tragédia* (1871), em que reforça críticas ao cristianismo publicadas por Wagner por volta de 1850. Nietzsche escreve que

não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo (...) que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, (...) desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira (...) – nega-a, reprova-a, condena-a. [D]esde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade¹¹¹ (NIETZSCHE, 1992, p. 19).

Macedo (2006) afirma que o cristianismo demonstra um desapego pela realidade e pela vida sensível, em que o corpo e a beleza são apenas coisas transitórias e perecíveis – a arte deixa de ser expressão superior da realidade humana. Wagner discorda de Hegel no fato de que devemos nos conformar com isso, e de que só nos resta lamentar a morte da arte grega, sem procurar criar uma arte do futuro que se baseie nos melhores aspectos da cultura ática. Wagner não se deixa convencer de que a filosofia e a religião teriam tomado o lugar da arte como uma evolução da humanidade, acredita ser possível uma nova arte, e é incisivo em sua declaração de princípios:

O cristianismo oferece justificação para uma existência miserável dos homens sobre a terra, destituída de honra e de utilidade. Vai buscar uma tal justificação à maravilha de um amor divino que, ao contrário do que erradamente pensavam os belos gregos, não criou o homem para uma existência terrena de alegria consciente, antes o teria colocado num catre repugnante, preparando-lhe assim para, depois da morte, um esplendor eterno de comodidade e inação como recompensa do desprezo por si próprio interiorizado nesta vida (WAGNER, 1983 *apud* MACEDO, 2006, p. 59).

A conclusão a que Wagner chega é a de que o cristianismo, como inimigo da arte, torna hipócritas todas as tentativas de apropriação da arte pagã, e que se há uma intensificação das artes na Renascença, ele só é possível devido ao início da decadência da Igreja. Tal decadência da Igreja, entretanto, que dará algum respiro ao homem depois do longo período medieval, não significa a extinção de seu poder dogmático, já que a força da instituição

¹¹¹ No Brasil do século XXI – não desenvolverei a constatação de que tal fenômeno está presente por todo o mundo –, um movimento de intensificação pseudopuritana tem assombrado os que estão atentos ao perigo de uma regressão ao século XIX em termos de liberdades individuais. O medo à beleza ao qual se refere Nietzsche vem travestido de ódio ao que é diferente, seja em aspectos políticos, de comportamento, de sexualidade e/ou artísticos. Appia, sagazmente, foi-se afastando da concepção cristã de Wagner e Schopenhauer, chegando a uma luminosa ideia de congraçamento de corpos vivos em uma arte livre e na qual os papéis são menos definidos.

religiosa, aliada à potência das monarquias, ainda exercia uma esmagadora pressão sobre a arte. A cadeia de sucessão tem prosseguimento com a próxima força a subjugar a arte viva, após a da Igreja e a dos príncipes, representada pelo fortalecimento da indústria cultural: esse era o momento histórico à época em que Wagner produziu *A arte e a revolução*.

Como já mencionei, Wagner reconhecia as deficiências e os erros da sociedade grega. Entre eles, ressaltava que apesar da liberdade no culto e no uso do corpo que caracterizavam o mundo grego e que derivariam para uma valorização intensa da arte e da coletividade, tais benefícios estariam restritos apenas aos helenos. O fato de haver escravidão entre os gregos, e de considerar-se naquela época que mulheres, escravos e bárbaros não eram considerados cidadãos, nem tinham participação na beleza e na liberdade, voltou-se contra eles próprios, a partir do momento em que os bárbaros os subjugaram. O ideal grego mostrou-se transitório. Conforme Macedo (2006), Wagner afirmava que ao contrário do povo grego livre (com a exclusão dos não cidadãos), que participava maciça e ativamente na criação da arte viva, no mundo moderno os teatros eram frequentados apenas pelos ricos. Criou-se modernamente uma arte utilitarista e industrial, que excluiu o prazer grego da prática da arte como um fim em si mesma, para um tipo de produção sorvida pelos poucos que tinham acesso a ela de forma distanciada, já que esse público moderno não participava da construção artística. Isso resulta em uma passividade dos espectadores, que são realmente apenas “observadores”.

Acredito que os ideais revolucionários de Wagner nesse período feuerbachiano são evidentes quando ele afirma que a antiga escravidão grega se transmutou em outro tipo de escravidão, e que as vítimas desse sistema agora atendem pelo nome de operários. Para o compositor, operários são escravos a quem foi ensinado que o sentido maior da vida é o de ganhar a subsistência por intermédio do trabalho assalariado. Em minha opinião, essa opacização causada pela falta de exercício da criatividade, pela ausência da arte, é um incentivo à manutenção da escravidão: só é possível esperar uma modificação nessas condições se a beleza fizer parte da existência de todos. Enquanto isso, percebo o cristianismo como um perfeito aliado à “industrialização” da vida, já que, se a recompensa para a existência humana vier apenas após a morte, não fará nenhum mal viver uma vida de sacrificante dedicação ao trabalho e, conseqüentemente, de desprezo a um possível redescobrimto do papel das artes. Construo uma imagem: é como se todos pagassem um plano de previdência privada durante toda uma vida, acreditando que no fim dela sobraria um dinheirinho, fruto de anos de sacrifício e privações de satisfações de beleza. Ao final da trajetória, usufruir-se-ia do merecido prêmio: a vida eterna junto ao criador ou algumas cédulas a mais na carteira.

Adolphe Appia comungava da valorização do corpo que Wagner demonstrou em seus escritos de Zurique, e esse é um dos itens que o suíço enfatizaria cada vez mais no decorrer da sua produção textual. Ainda que Wagner, ao conhecer Schopenhauer, tomasse um rumo estético e filosófico bastante distinto do que antes professava, suas elocubrações possibilitariam a Appia algumas reflexões que ultrapassariam sua fixação inicial na obra musical wagneriana, levando-o a considerar a música como um elemento importante dentro do pensamento sobre o teatro, mas não superando o fato de que o corpo humano é arte viva.

Appia não utilizou explicitamente os argumentos que Wagner construiu nos textos escritos entre 1849 e 1851, nos quais condenava o cristianismo e justificava seu contraponto elogioso à arte grega. Entretanto, o suíço parece ter introjetado cada vez mais em sua visão da arte um modelo grego, que se transferiria para mais de um aspecto de sua produção intelectual e artística: pode-se perceber, na observação dos esboços que produziu das propostas de cenografia de vários dramas musicais wagnerianos e também de obras baseadas em “dramas falados” de autores como Ésquilo, Shakespeare, Goethe e Ibsen, uma simplificação de traços e de referências visuais que remetem claramente à herança grega, seja por meio do que conhecemos da prática da encenação na Atenas clássica, seja pela comparação que pode ser feita com os resquícios arquitetônicos da civilização helênica, como as ruínas que nos restaram de edificações e de monumentos gregos.

Wagner acreditava que para os gregos o corpo expressa a ideia de um homem completo,

que se manifestava exteriormente por sua beleza e sua força, [no qual] não havia cisão entre interior e exterior. O cristianismo, ao contrário, buscando revelar uma alma e uma interioridade não considerava de modo algum o corpo como um caráter essencial de ser humano. (...) A beleza exterior do corpo foi explicitamente subestimada. Em sentido oposto, o homem grego teria criado sua arte a partir da alegria de estar vivo, colocava-se a si mesmo como razão de sua existência. (...) É portanto no sentido da exterioridade, da valorização da natureza corpórea, da afirmação da realidade sensível que Wagner imagina que os gregos podem e devem inspirar a cultura do futuro (MACEDO, 2006, p. 69).



Figura 8: “Espaço rítmico” desenhado por Adolphe Appia, provavelmente de 1909, no qual se percebe a inspiração da colunata grega. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome II, 1895-1905.

Em *Uma comunicação a meus amigos* (1851), Wagner novamente explicita sua concepção feuerbachiana da arte, quando propõe entendê-la como uma realização humana ligada às circunstâncias reais da existência, e não como um exercício metafísico. Nesse sentido, condena a ideia de uma arte absoluta, eterna e imortal, dissociada da vida dos homens que a produzem: não é possível, sendo mesmo um contrassenso, imaginar que se possa produzir arte sem ter em perspectiva nem a época nem a quem ela se dirige, e sem que dependa de qualquer pessoa para ser criada. Essa arte seria uma abstração de mentes amarradas a ideias estéticas, sendo necessário “que uma época fosse muito pouco artística para fazer nascer a crença desta obra de arte na cabeça e não naturalmente no coração dos homens” (WAGNER, 1983 *apud* MACEDO, 2006, p. 74).

Wagner identifica essa situação “cerebralizada” na época alexandrina, após o declínio clássico grego, mas ressalta que os tempos modernos da Europa em que vivia eram ainda piores, já que usavam da repressão e da crueldade na crítica de arte, amando apenas o que é velho e morto. Sua crítica à arte absoluta provém do entendimento de que a obra de arte viva deve estar situada num tempo e num espaço, assim como os artistas que a produzem, já que

uma obra de arte viva só pode surgir a partir da vida. E o conceito de vida, para Wagner, coerentemente também não é absoluto, pois os gregos viviam um tipo de vida e os modernos vivem outro tipo dela: é necessário perceber quais são as circunstâncias da vida que são propícias para o surgimento da arte. Esse é um ponto chave para entender que o elogio do mundo grego, para Wagner, não é um desejo de recriar a arte clássica como foi no passado, o que ele próprio afirma ser impossível, dadas as características do mundo moderno: a arte de uma época está indissolivelmente atrelada às vidas dos homens e mulheres desse tempo.

Para que surja uma arte magnífica e integradora de toda uma sociedade, é necessário que essa sociedade se transforme em todos os níveis. A tentativa de impor uma forma copiada do passado (como a ópera tentou fazer recriando um arremedo da tragédia grega) não funciona, e se transforma naquilo que Wagner chamou pejorativamente de arte absoluta, pela ânsia de encontrar formas que ultrapassem séculos e se mantenham íntegras quando recriadas em diferentes circunstâncias sociais. Para o compositor alemão a época moderna não estava favorecendo o surgimento de uma arte viva, devido a circunstâncias filosóficas, sociais e econômicas muito diversas das clássicas gregas, vindo daí sua proposta de estudar as condições em que surgiu a tragédia grega e a consequente utopia de transformação da sociedade (que naquele período histórico conturbado de meados do século XIX apostava na revolução como a única saída para deixar o velho modo de vida europeu para trás).

Identificando em seu próprio momento histórico duas formas principais de arte, ambas estéreis – arte monumental e arte como moda –, Wagner justificou a procura do exemplo da arte grega como uma possível solução para o melancólico panorama que se lhe apresentava. A arte monumental, segundo o alemão, via o passado como um monumento a ser adorado, ou seja, a reprodução artística de um tempo irretornável. Já a arte da moda mostrava-se superficial e pouco duradoura, necessitando de constantes novidades para escamotear a real falta de consistência artística e intelectual, sem mencionar o aspecto mercantilista que uma substituição em termos de “produção em série” representa.

2.2.1 Direção feminina e direção masculina *versus Yin-Yang*

É com uma reflexão sobre seus trabalhos musicais compostos até aquele momento que Wagner levanta, em *Uma comunicação a meus amigos*, uma questão que pode ser aproveitada para falar da trajetória de Adolphe Appia no desenvolvimento de suas ideias teatrais. Primeiramente exporei as ideias de Wagner a respeito daquilo que chama de “direção feminina” e “direção masculina”, para, a seguir, contrapor essas ideias por meio dos conceitos

de *Yin-Yang*¹¹² e a forma como essas energias primordiais relativizam um pretensão pertencimento exclusivo a apenas uma delas.

Wagner considerava que suas primeiras composições pertenciam a uma fase na qual o artista empregava toda sua força artística em direção à recepção das obras de outros compositores que o estimulavam de algum modo. Essa recepção tomava a forma de imitação daquilo que mais o impressionava, e que “pode se transformar numa necessidade de comunicação a partir do transbordamento das impressões acumuladas” (MACEDO, 2006, p. 76). A vontade de externalizar essas impressões absorvidas seria a força artística do indivíduo, que Wagner identifica, segundo Iracema Macedo, em duas diferentes formas, segundo o impulso que a põe em movimento: em direção às impressões exclusivamente artísticas, ou em direção às impressões suscitadas pela vida. Essas duas possíveis direções são associadas por Wagner ao feminino e ao masculino – a direção feminina seria aquela em que “as impressões exclusivamente artísticas absorvem toda a força de recepção” (MACEDO, 2006, p. 76), resultando em passividade relativa à maneira pela qual, nesses casos, há uma abertura e um conseqüente “engravidamento” da vontade de expressão artística que é embasada apenas na própria arte que a fecundou.

A direção feminina joga o jogo da tradição e da continuidade, no sentido de deixar-se impregnar pelo que já existe, o que Wagner considerava uma maneira de apartar-se da vida e da realidade em geral; uma arte que é produzida pelo chamado “artista absoluto” – como já se viu, condenado pelo compositor. O artista que se orienta apenas pela arte que o precedeu é associado à receptividade em termos de passividade. O contrário dessa situação é o que Wagner chama de direção masculina, na qual a força artística do indivíduo, mesmo que estimulada pela absorção do que lhe chegou pela tradição, encontrará outra maneira de criação, não ligada exclusivamente a impressões artísticas, mas sim à vida e à realidade. Macedo fala de “procriação” para referir-se à ideia de uma orientação criadora, “uma força autenticamente produtiva como a que aconteceu na cultura grega” (2006, p. 76). No lugar do artista absoluto da direção feminina, em determinadas épocas surge a figura do gênio, não no

¹¹² Elegi os conceitos de *Yin-Yang* como a perspectiva por meio da qual procurarei problematizar as afirmações deterministas de Wagner no que concerne à divisão que faz entre os gêneros feminino e masculino, bem como nas “características” que atribui a cada um deles. Acredito que esses conceitos, advindos do Taoísmo, adéquam-se à discussão por dois motivos: 1) porque sugerem a maneira com a qual Appia lidou (ênfaze que “lidar” com algo pode ser tanto confrontar quanto ignorar aquilo de que tomo conhecimento; acredito que Appia tenha escolhido a segunda opção, o que foi mais valioso para sua teoria, arrisco dizer) com as prerrogativas de gênero de Wagner; e 2) porque um dos momentos mais importantes na consolidação do pensamento artístico de Appia – o período em que trabalhou com Émile Jaques-Dalcroze em Hellerau – é marcado, literalmente, pelo *Yin-Yang*: no frontão do edifício construído para ser a sede do desenvolvimento da Rítmica, em Dresden, havia o símbolo do *Yin-Yang*, o que, do meu ponto de vista, diz muito sobre uma filosofia de arte que teve, naquele momento no *Festpielhaus*, uma decisiva contribuição de Appia, tanto nos aspectos visuais quanto nos éticos e filosóficos.

sentido de eleição divina ou da natureza, mas como uma combinação de forças que confluem naturalmente, em uma convivência bem-sucedida entre criação e vida. Se em contextos como o da tragédia grega clássica ninguém seria considerado um gênio – pelo fato de ser por meio da força do coletivo (de Atenas) que aquele gênero se desenvolveu –, no mundo moderno a figura do gênio é solitária, porque se opõe à petrificação da cultura e ao olhar excessivamente reverente ao passado, apresentando criações que superam alguns paradigmas e sugerem outros novos.

Nesse mundo moderno, segundo Macedo (2006), Wagner não vislumbra as transformações como obras de gênios solitários, mas sim na associação, consciente ou não, de indivíduos que perseguem algo semelhante: a superação das formas antigas na arte e na vida. Assim, a proliferação de indivíduos com altos níveis de erudição não é suficiente para o surgimento do novo: a curiosidade seria um atributo indispensável para estancar a esterilidade provocada pelo excesso de educação e informação. É pela inquietude em busca de novas formas que se dá o encaminhamento para uma nova arte. Wagner usa seu próprio exemplo para falar da necessidade do homem criador, ao relatar que a ausência do pai e do padrasto, que morreram quando ainda era criança, e o desprezo que nutria pelos estudos oficiais, o desviaram de uma possível educação excessiva, dando espaço para a criação de uma nova forma artística. No caso de Wagner, o que ele chamaria de drama musical se revelaria nitidamente como uma quebra na tradição operística de sua época, com suas caducas convenções musicais. Escreve Iracema Macedo sobre Wagner que “ele não nega que passou pela fase normal em que a primeira vontade do artista é apenas imitar o que mais fortemente lhe impressiona nas obras artísticas já realizadas” (2006, p. 78).

As asserções de Richard Wagner sobre a força artística de direção feminina ou masculina, uma e outra resultantes do transbordamento da influência sofrida, presta-se para engendrar uma relação com a trajetória de Adolphe Appia em sua aproximação da obra wagneriana, sua intensificação na forma de propostas de encenação para ela e seu posterior afastamento da influência direta das ideias do compositor alemão. Sem nunca ter sido considerado ou considerar-se um intelectual na acepção mais comum do termo, Appia jamais se enquadrava na categoria que Wagner chama de erudito, tampouco foi marcado por um excesso de educação formal. A constatação de que assim que foi possível Appia abandonou os estudos formais em instituições de ensino e dedicou-se àquilo que de fato o interessava – o teatro, e ao seu lado, a música –, somado a certa tortuosidade com a qual Appia compunha

suas frases, tornando por vezes a leitura de seus textos um tanto truncada¹¹³, é um indício da não filiação do criador suíço à elite pensante de seu tempo. Paradoxalmente, a efervescência das ideias que guardava dentro de si durante o período em que viu muito teatro e refletiu outro tanto sobre ele – período esse que antecedeu sua primeira tentativa de teorização, entre 1891 e 1892 –, demonstra uma aguçada percepção dos reais problemas que afligiam não apenas a ópera, mas as artes cênicas como um todo.

Tomando de Richard Wagner as imagens presentes em *Uma comunicação a meus amigos*, constato em Appia o aproveitamento da obra wagneriana como mote para uma criação nova e que dá as costas ao que considerava ultrapassado, obtido a partir do transbordamento das impressões nele acumuladas a partir dos estudos da tetralogia *O anel dos nibelungos*. Mas Appia empreende, ao mesmo tempo, uma revisão da tradição grega, o que se mostra uma de suas maiores forças criativas: em um primeiro momento, revisão imagética, com a evidente inspiração da arquitetura ática como referencial para as cenografias que cria; e depois, especialmente após o encontro com Émile Jaques-Dalcroze, um encaminhamento em direção ao corpo vivo do ator como destacado princípio criador no teatro. Usando as expressões de Wagner, teria Appia tomado a “direção feminina” ou a “direção masculina”?

É nesse ponto que a divisão efetuada por Wagner se torna insuficiente para dar conta do processo de vida de qualquer ser humano, assim como não contempla a forma tomada pelo pensamento de Appia, que não pode ser associado exclusivamente a apenas uma das duas direções sugeridas pelo autor de *Ópera e drama*. Richard Wagner, alega Millington, ainda que

¹¹³ A esse respeito, Patrick Carnegy (2006, p. 177) anota que Appia “nem sempre escreveu a prosa mais clara (...). Minha desgraça, disse Appia, é que eu penso em alemão e escrevo em francês”*. Walter Volbach (1968, p. 126-7) também informa sobre a escrita de Appia: “Seu estilo de escrita confundiu muitos e irritou outros. Ao criticar trechos às vezes ‘obscuros’, pode-se admitir que em sua escrita falta a simplicidade que ele tanto valorizou na vida e em seus desenhos (...); o estilo envolvido pode ter sido causado pelo fato de ele lidar com um assunto que era completamente desconhecido então; às vezes ele reclamava de quão difícil era explicar claramente essas novas ideias. Esta condição foi agravada por uma falta de experiência prática. (...) Um motivo externo pode ser detectado nos métodos de publicação europeia, especialmente naquele tempo; editores raramente serviam como conselheiros para um autor, se é que alguma vez o faziam, portanto os manuscritos geralmente eram impressos da maneira como eram apresentados. (...) De qualquer forma, uma crítica de seu estilo não deve ser interpretada no sentido de que o francês de seus primeiros livros não era satisfatório. Se não atinge o melhor da escrita no francês, pelo menos é competente”***.

*Tradução minha. Original: *Did not always write the clearest prose (...). My misfortune, said Appia, is that I think in German and write in French.*

**Tradução minha. Original: *His style of writing has puzzled many, irritated others. In criticizing his sometimes "obscure" passages, it could be conceded that his writing lacks the simplicity he so highly treasured in life and in his designs (...); the involved style may have been caused by the fact that he dealt with a subject then entirely unknown; sometimes he complained how difficult it was clearly to explain those new ideas. This condition was aggravated by a lack of practical experience. (...) An external reason may be detected in the methods of European publishing, especially in his day; editors rarely, if ever, served as advisers to an author and hence manuscripts were usually printed as submitted. (...) At any rate, a critique of his style should not be interpreted as meaning that the French of his early books was not satisfactory. If it does not match the best of French writing, it is at least competent.*

“perfeitamente capaz de conviver com os papéis sexuais convencionais, que exigiam que ele fosse atendido de maneira servil durante a maior parte da vida, não obstante tinha uma atitude pouco convencional e progressista com relação às mulheres” (MILLINGTON, 1995, p. 133). Entretanto, o peso das convenções culturais do século XIX aparece com intensidade na distinção que Wagner fez entre atribuições femininas e masculinas, fruto, sem dúvida, da ética da sociedade alemã na qual viveu, que naquele momento apresentava visões bastante simplistas e definitivas sobre as capacidades de cada indivíduo, sobre as quais a questão do gênero era quase sempre definidora e, no caso das mulheres, desmerecedora – seja assinalado que essa desproporção na valorização entre mulheres e homens também era praticada na Grécia antiga. O comentário de Millington acima citado é informativo do comportamento de Wagner para com as mulheres: mesmo parecendo um progressista, pouco fazia para mudar a situação de servidão que estava reservada às mulheres, deixando que o *Zeitgeist* permanecesse ditando as regras. Mesmo as declarações condescendentes e aparentemente elogiosas a elas¹¹⁴ guardam uma visão de mundo no qual indivíduos do sexo feminino recebem o papel de organizadoras, quase professoras natas, que vivem para arrumar a bagunça dos homens (na falta do recurso à entonação, alerta que há forte ironia contida nas palavras que seguem até o final deste parágrafo): estes sim, criativos e aventureiros, que saem para “ganhar” o mundo enquanto as fêmeas permanecem cuidando da prole e dos bens materiais no refúgio para o qual o macho retornará ao fim de sua jornada.

Descrever a existência de uma “direção feminina” caracterizada pelo prosseguimento da tradição e da continuidade, com o que é construída uma ideia de passividade, de abertura exclusiva para receber, em que se deixa penetrar pelo passado e pelo já criado; e a “direção masculina” como aquela que não se mune apenas da criação artística do passado, mas que se apoia na vida e no mundo real que nos cerca para criar o que é novo e para explorar novos territórios é, mais do que uma filosofia machista abraçada por Wagner, uma reprodução de uma forma de pensar muito enraizada na estrutura do pensamento ocidental – mesmo que esse enraizamento seja repleto de lugares-comuns e de generalizações.

Assim, não é difícil lembrar de várias representações-clichês dos papéis masculinos e femininos aos quais sempre fui exposto, passando pela literatura (nas quais incluo as histórias em quadrinhos), pelo cinema, pela TV e pela música. A *Odisseia* de Homero talvez seja um dos mais antigos representantes dessa ideologia: enquanto Ulisses parte em sua viagem que

¹¹⁴ Duas cartas escritas por Wagner a amigos declaram que “somente as mulheres eram ‘capazes de educar a nós’ homens” (carta a Theodor Uhlig, de 1849) e que “não nos transformaremos naquilo que podemos e devemos ser enquanto o lado feminino da humanidade não for despertado” (carta a August Röckel, de 1851).

dura vinte anos com um bando de homens, Penélope fica em Ítaca cuidando do filho Telêmaco, período durante o qual é assediada por vários “pretendentes” que querem tomar os bens do marido ausente e desposar a mulher que ficou. Enquanto Ulisses vive inúmeras aventuras e deita com outras mulheres, Penélope, mesmo sem saber se o marido está vivo, mantém-se fiel e devotada a ele durante duas décadas (essa é a versão deixada por um homem – Homero – sobre esse mito). É o retrato da mulher fiel e obstinada, que a literatura grega apresenta inauguralmente. A mulher como pertencente ao lar, não como escolha, mas como imposição, e o homem como aventureiro incansável são quase arquétipos. Penélope é a santa (não como a santa mártir e guerreira do estilo Joana D’Arc), enquanto Ulisses é o herói. Quando há algum movimento para ultrapassar esse estereótipo ocorre algo como o que mostra o mito das Amazonas:

Os gregos – estamos sempre voltando a eles – concluíam (...) que a Amazona é a Mulher como expressão da animalidade. Se ela é matadora de homens, segundo Heródoto, é em virtude desse princípio. (...) há duas maneiras de aniquilar o macho: pelo gládio, obviamente, mas também pela sedução, ou melhor, pela sujeição. E, aqui, a mulher-homem se transforma em *mulher-de-muitos-homens* (BOYER, 1998, p. 745-6).

As Amazonas, que fugiam do padrão de mulher submissa, eram identificadas com aquilo que podia acabar com o homem, com o irracional¹¹⁵, e também com a percepção dela como inimiga do homem – Régis Boyer relata que, na *Ilíada* de Homero, para um jovem guerreiro grego era uma prova de seu valor participar de uma expedição contra essas “mulheres-homens” (*idem*, p. 745). Por outro lado, não ser submissa só poderia significar que a mulher não era “virtuosa”, porque certamente teria vários homens em sua cama – não apenas um, como Penélope. Mesmo atribuindo ao amor que Penélope sentia por Ulisses sua fidelidade, o que não pode deixar de ser considerado, o mesmo não ocorreria reciprocamente. Ulisses, mesmo se acreditasse amar Penélope, não deixaria de se envolver com outras mulheres (ou homens) apenas por ter amor à esposa.

Wagner atribui às imagens do masculino como Ulisses e do feminino como Penélope as bases de sua ideia, respectivamente, de direção masculina e de direção feminina, o que certamente pode ser contestado e problematizado a partir do momento em que há uma clara valorização do masculino como inovador e do feminino como conservador. Em *Arte*, mesmo com a percepção um tanto disseminada de que aprendemos com o que nos precedeu, sabemos

¹¹⁵ Conforme essa ideia, a mulher submissa assim é porque é domada, pois se não se submetesse permaneceria sendo uma fera. Isso atesta uma ideia de animalidade associada à mulher, que, deixada sem doma, como as Amazonas, pode ser perigosa para o domínio masculino. Lembre-se o título da comédia de Shakespeare *A megera domada* (*The taming of the shrew*), escrita por volta de 1592.

que há um constante movimento em direção ao desconhecido, à criação de novos paradigmas e novas formas. E ainda que essas “novas formas” sejam muitas vezes “releituras”, “remakes”, “reboots”, “reciclagens” e outras tantas denominações para os produtos que se valem de algo preexistente para criar algo novo, é inegável que um olhar para a história da arte mostrará que a introdução de novos hábitos culturais, ou a superação de velhos (e preconceituosos) esquemas é uma constante.

É preciso então, ao falar da dupla direção proposta por Wagner, contrapor essa ideia com outra que acredito se ajustar com mais propriedade à Arte. Ao trazer os conceitos de *Yin* e de *Yang* para servirem como alternativa à rigidez da divisão wagneriana, minha intenção é aproximá-los, ainda que sutilmente, da trajetória de Appia no teatro. Para isso, o que parece ser o ponto de contato entre realidades tão distantes é a experiência de Hellerau, durante e após a qual Appia teve oportunidade de aprofundar sua visão artística e eleger o movimento do ator como ícone do teatro que buscava. E nessa experiência, que marca explicitamente uma visão de Arte diversa da de Wagner, havia o símbolo do *Yin-Yang* no frontão do edifício do *Festpielhaus*.

O psicólogo português João Luís Cruz Bucho esclarece que

o *Yin-Yang*, designado pela teoria da polaridade universal ou pela teoria dos opostos teve origem na velha China, por volta de 70 a. C., e os seus conceitos básicos encontram-se registrados no mais antigo livro originário do Extremo Oriente, o *I Ching*, também chamado de *O livro das mutações*. Trata-se de uma obra sagrada e milenar que tem vários objectivos, entre os quais visa o autoconhecimento. Juntos, o *Yin* e o *Yang* formam o símbolo do Tao [ou Dao], que significa caminho (BUCHO, 2016, p. 3).

Nesta breve apresentação da filosofia surge uma das palavras utilizadas por Jaques-Dalcroze para se referir à Rítmica – autoconhecimento. A prática de movimentos, coordenados pela música, daria ao aluno ritmicista um conhecimento acentuado do funcionamento de seu corpo, partindo de aspectos musculares e atingindo amplamente o corpo como entidade psicofísica.

Ainda segundo Bucho (2016), sua origem na filosofia oriental e sua aplicação pela medicina tradicional chinesa, trazem o entendimento do *Yin-Yang* como uma busca de equilíbrio e de harmonia. A representação gráfica das duas formas de energia existentes, feminino e masculino, simbolizam os “dois princípios cósmicos primários, geradores da vida, duas polaridades que se opõem, vivem, interagem e se complementam entre si, existentes em tudo na vida, quer na realidade material e na espiritual” (p. 3). Nesse aspecto, a divisão das energias cósmicas em feminino e masculino convergem – ainda que apenas pelo uso dos

mesmos termos – para as direções de Wagner; no entanto, há considerável distância na percepção de que feminino e masculino, como energias, são indissociáveis em tudo – seres, acontecimentos, épocas – conforme entende o pensamento chinês, e a atribuição de características diferenciadoras entre as duas formas nomeadas pelo compositor alemão, que elegem a direção masculina como a mais apropriada para um artista.



Figura 9: Fotografia da fachada do *Festpielhaus* de Hellerau, em 1913. O símbolo do *Yin-Yang* pode ser visto no centro do frontão. Fonte: King's College Centre for Computing in the Humanities.

A diferença radical que o conceito de *Yin-Yang* representa em relação à filosofia ocidental – e aí se encontra a incompatibilidade principal com o pensamento de Wagner – se dá, segundo Bucho (2016, p. 3), porque aquela “é baseada numa lógica aristotélica, onde predomina a oposição dos opostos, onde só um poderá ser verdadeiro”, ao passo que o conceito chinês traz as energias ao mesmo tempo como opostas e complementares, resultando que o *Yin* contém a semente do *Yang* e vice-versa, conforme se pode ver no símbolo, em que um círculo menor, com a cor oposta, está inserido no domínio de cada uma das energias. Também é perceptível o fato de que não há linhas retas, são todas sinuosas, sugerindo constante movimento e transformação.

Expansão: ao jogar uma pedra em um lago, círculos excêntricos se formam a partir do momento em que ela toca o espelho d’água. Como desejava Appia, no momento em que contrapõe o corpo humano repleto de sinuosidades aos volumes angulosos e de linhas retas, a vida surge em cada uma das duas formas predominantes. O corpo doa vida e recebe impulso-vida dos volumes estáticos. Novamente aparece a dualidade do *Yin-Yang*, aqui na

oposição/complementaridade entre o reto e o sinuoso, entre o vivo e o não-vivo, que Appia defenderia ao longo de toda sua produção artística e teórica. Mário Catelli acrescenta a necessidade da não-exclusão ou sobrevalorização de um polo em relação ao outro, sob o risco de desmoronamento da existência:

enquanto um dos polos for sistematicamente valorizado em detrimento do outro, há uma predisposição à dissonância em relação ao Tao. A flexibilidade sozinha perderia todo sentido. O próprio universo físico deixaria de existir, pois a matéria depende da firmeza, demanda ligações firmes entre seus elementos constituintes. A firmeza, sem a flexibilidade, faria cessar o movimento e, portanto, também implicaria a não-existência da matéria, pois matéria e energia são facetas da mesma realidade, não existindo, a rigor, matéria inerte (CATELLI, 2012, p. 29).



Figura 10: O símbolo do *Yin-Yang*, que é conhecido como o “Diagrama do *Tai Chi*”, representando o princípio da dualidade. Fonte: Pinterest.

A aplicação que a medicina chinesa faz dos princípios do *Yin-Yang* se estabelece claramente nas formas de tratamento de patologias, na qual há quatro estratégias possíveis em cada modalidade de tratamento: “tonificar o *Yang*, tonificar o *Yin*, eliminar o excesso de *Yin*, eliminar o excesso de *Yang*”, de forma que se pode afirmar que “não há medicina Chinesa sem *Yin-Yang*” (MACIOCIA, 1996, p. 9 *apud* BUCHO, 2016, p. 3).

Nesse princípio de tonificar o que está enfraquecido e de retirar o que é excessivo encontro uma analogia significativa para me referir ao que Appia, desde a última década do século XIX, tentou fazer: extirpar o explícito, revelar o sugestivo. Ao recomendar uma cenografia que em sua redução de elementos ilusionistas oferecia também o necessário apoio

das linhas retas e dos volumes em diversos níveis que fariam eclodir a sinuosidade do corpo humano – eu diria: que fariam ressaltar a relação de complementaridade buscada pelos conceitos de *Yin-Yang* –, Appia “elimina o excesso”, buscando justamente a harmonia e o equilíbrio propostos por essa medicina filosófica oriental. Ou: encorpar o corpo e desbastar o espaço.

Minha proposta de confrontar a visão dualista de Wagner em relação ao feminino e ao masculino com a ideia constante nos conceitos de *Yin-Yang* vem no sentido de demonstrar o limite das ideias do compositor alemão no pensamento de Adolphe Appia. Como venho desenvolvendo, são várias as adesões que Appia colecionou em relação ao ideário de Wagner – algumas se mantiveram presentes na teoria do helvético até sua morte, mas outras tantas foram substituídas ou superadas por novas ideias, que, partindo das antigas, as levaram a novos espaços. A associação com Émile Jaques-Dalcroze, que abordarei mais detidamente em momento no capítulo 4, foi um dos encontros que fizeram brotar novas percepções no pensamento estético de Appia. Digo brotar porque já havia sementes, sem dúvida, pois desde seus primeiros escritos se entreviam os principais pontos de vista e questionamentos do artista suíço: Jaques-Dalcroze foi, de alguma forma, o regador dessas ideias, que alcançaram, muitas delas no terreno fértil de Hellerau, um promissor crescimento.

Assim, entre as principais divergências que identifico entre Wagner-Appia está o que envolve a energia feminina como absolutamente necessária à plena existência da energia masculina, sendo ambas inseparáveis e mutuamente apoiadoras. Se há de fato a atribuição de qualidades específicas para cada uma das energias, feminina e masculina, isso apenas reforça a interdependência. Uma tabela facilitará a visualização e compreensão dessa mutualidade, ordenada a partir de Bucho (2016):

YIN	YANG
Feminino	Masculino
Quietude, descanso	Movimento, Atividade
Intuitivo	Lógico
Terra	Céu
Água	Fogo
Noite	Dia

Escuridão	Luminosidade
Frio	Calor
Interior	Exterior
Lua	Sol
Sombra	Brilho
Plano	Redondo
Espaço	Tempo
Imaterial	Material
Produz Forma	Produz Energia
Cresce, Contração	Gera, Expansão
Descendência, Abaixo	Ascendência, Acima

Entre todos esses pares complementares, alguns são diretamente tratados por Appia em seus escritos e desenhos, notadamente sombra-brilho, plano-redondo, espaço-tempo e imaterial-material. A estes eu acrescentaria o par sugestão-imaginação, formando as bases do pensamento estético de Appia. O quadro acima se coloca como um exemplo divergente ao entendimento de Wagner de que, de um lado, permanece o instinto conservador (representado pelo feminino), e de outro, o instinto expansionista (representado pelo masculino), quando associados à criação artística. O entendimento do universo como complementaridade entre as duas energias parece ter guiado Appia.

Mais uma palavra a respeito de conservadorismo e inovação: Flávio Desgranges afirma que uma pesquisa artística envolve a consciência da existência de ambas as possibilidades quando escreve “o artista precisa ter clareza dos diálogos que trava com seus antecessores, circunscrevendo de que modo a sua opção artística se relaciona com as inovações que lhe antecedem, bem como com as proposições já desgastadas, que perderam o vigor estético de outrora” (DESGRANGES, 2017, p. 24). A produção artística não pode ignorar a história da arte, assim como não deve ignorar o entorno sócio-cultural onde emerge. Entendo que o conhecimento e na medida do possível o entendimento das formas artísticas que nos antecederam jamais podem ser considerados desnecessários. Wagner defendia que

um artista consequente não deveria reproduzir as formas do passado, mas olhar para o novo. Mas, contraponho, o equilíbrio é fundamental entre o novo e o que já está posto. Até mesmo porque há dificuldades, de forma geral, em afirmar o que é realmente novo. Tudo pode ser novo – tudo pode ser revisitado. A ópera na Renascença revisitava a tragédia grega; Appia revisitou a visualidade da ópera e criou algo que provocou o rechaço de muitos, à época.

Se fosse utilizada a distinção feita por Wagner em direção feminina e direção masculina, Appia poderia ser enquadrado em ambas – o que demonstra a inadequação da divisão para falar de criação artística (e, seja dito, para falar de qualquer outra coisa). Assim, percorrer a direção feminina implicaria, por parte de Appia, satisfazer-se apenas com solucionar cenograficamente os problemas que percebia na encenação dos dramas wagnerianos; resolver também a incômoda questão da incompatibilidade entre o ator vivo e os telões pintados, almejando simplificação e sintetização dos recursos visuais, em busca de um maior estímulo à imaginação e ao espírito criador do espectador. Essa direção feminina, conforme a ideia wagneriana, prestaria tributo ao passado, à tradição, principalmente se pensarmos nas informações que se tem dos elementos “cenográficos” empregados na tragédia grega clássica, em que havia considerável economia de meios, comparando com os que eram usualmente empregados na época em que Appia viveu.

Ao mesmo tempo, percorrer a direção masculina, para Appia, seria inovar nas propostas cenográficas, retirando o excesso ilusionista na cenografia, valorizando o trabalho do ator. Seria abandonar a convenção ilusionista da ópera romântica e eliminar a maioria do que era supérfluo, trabalhando acentuadamente com a sugestão nas formas e com a complementaridade advinda das leituras do encenador e do espectador para dar múltiplos sentidos ao que se visse sobre o palco.

Aqui há um exemplo da união – da aplicação do conceito de *Yin-Yang* – no trabalho de Appia: ele só se tornou relevante no campo da arte porque tomou ambas as energias (ou ambas as direções, como talvez dissesse Wagner) e conjugou-as em uma obra original e de impacto duradouro. Wagner, que provavelmente desconhecia o princípio do equilíbrio existente, em todas as coisas, entre masculino e feminino, não pôde beneficiar-se em suas ideias desse conceito em que fluência e movimento estão em primeiro plano, e que tão bem fez à estética appiana – ainda que nada indique que tivesse conhecimento, antes do período de Hellerau, do Taoísmo.

2.2.2 A passagem da ópera para o drama musical

A obra musical de Richard Wagner é vasta e compreende, além da parcela mais conhecida de óperas e dramas musicais, peças de música orquestral; música coral; música de

câmara; obras para voz solo e orquestra; obras para voz solo e piano; e peças para piano. Essa produção prolífica, ao lado da também extensa obra ensaística, demonstra o empenho de Wagner em deixar registrada sua visão não apenas sobre a música, mas sobre a arte como fenômeno humano. Para os propósitos desta tese, é necessário assinalar apenas suas óperas e dramas musicais, que participaram diretamente do trabalho de Adolphe Appia em direção a uma proposta de renovação da cena operística no final do século XIX.

Segundo Millington (1995), das treze óperas e dramas musicais compostos por Wagner, dez obras são tidas como integrantes do cânone do compositor alemão, sendo representadas regularmente no festival de Bayreuth, e que entraram para o repertório das companhias de ópera ao redor do mundo. Existem, entretanto, três óperas concebidas no período inicial da carreira de Wagner que são geralmente consideradas como obras menores, pelo fato de que nelas não está totalmente formado ou explicitado o que Millington chama de “estilo pessoal convincente” (1995, p. 305). Essas três óperas¹¹⁶ – construídas a partir de diferentes modelos da ópera europeia do século XIX – são *As fadas* (1833-34, ópera romântica alemã), *A proibição de amar* (1834-36, ópera italiana/francesa) e *Rienzi, o último dos tribunos* (1837-40, *grand opéra* parisiense). Uma das principais características estruturais dos estilos operísticos aos quais essas três obras prestam tributo é o pertencimento ao que se convencionou chamar de “ópera de números”, ou seja, aquele tipo de ópera que apresentava, segundo Millington (1995), elementos tradicionais como o recitativo, a ária e o coro distribuídos ao longo dos atos. Os termos “ária” e “recitativo”, de acordo com John Louis Digaetani, começaram a substituir o anterior termo “arioso” a partir do século XVII, em Veneza:

A ária era uma canção cheia de ornamentos vocais, cantada em solo. O recitativo, por outro lado, contava a história, muitas vezes, apenas com acompanhamento de cravo ou baixo contínuo. A ópera tinha se transformado numa série de números musicais ou árias, interrompidas pelo recitativo para contar a história, às vezes, o mais rápido possível. O efeito final acentuava a dimensão musical, muitas vezes com prejuízo do dramático. Para que a história caminhasse, havia ou o *recitativo secco* (cravo somente) ou o *recitativo accompagnato* (com toda a orquestra) (DIGAETANI, 1988, p. 29).

Ao ser construída predominantemente sobre a ideia de números musicais virtuosísticos, que oferecessem aos espectadores exibições vocais espetaculosas, a ópera de números demonstrava pouca preocupação com a estrutura dramática e mesmo com a

¹¹⁶ As datas entre parênteses, quando são citadas as óperas de Wagner, referem-se ao ano de composição, e não à primeira apresentação pública, que em alguns casos aconteceu em momento bem posterior ao da criação.

verossimilhança na condução da história contada. Essa percepção, por parte de Wagner, seria um dos elementos que o levariam a criar uma nova forma para a ópera, o que culminaria com o advento do drama musical. Esse período inicial de suas composições é sucedido por suas “óperas românticas”, em que as formas tradicionais anteriormente mencionadas “são progressivamente substituídas por estruturas integralmente compostas, em que uma linha vocal mais maleável – a qual era mais sensível aos acentos e às nuances expressivas do texto (...) – ganha crescente importância” (MILLINGTON, 1995, 305-6). Nessas obras românticas – *O navio fantasma* (1841), *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1848) –, a partitura musical é amparada menos artificialmente no drama, este representado pelos libretos que eram sempre escritos pelo próprio Wagner. Isso significa dizer que, ainda que não sejam excluídos recitativos e árias, estes são aproveitados de modo a fazer avançar a ideia dramática do libretista-compositor. Um dos meios para isso, e que não se restringe à produção wagneriana, é a utilização dos “motivos de antecipação” e dos “motivos de reminiscência”. Millington (1995) afirma que Wagner, em seu livro *Ópera e drama*, compôs uma teoria embrionária do que viria a ser chamado de *leitmotiv*, descrevendo trechos musicais que surgiam reincidentemente dentro da estrutura de determinada peça musical.

Dividindo a linha vocal dramática em diferentes “tempos verbais” da narrativa – passado, presente e futuro –, Wagner localizava esses três tempos em momentos diversos da estrutura dramática, aqui entendida como uma linha contínua que percorria a espinha dorsal da narrativa. Assim, o tempo presente “corresponderia ao momento de definição semântica, a apresentação de uma ideia musical em conexão imediata com determinado nome, fala, gesto ou ideia” (MILLINGTON, 1995, p. 254). Esse tempo presente, por exemplo, teria seu clímax com a morte de uma personagem no segundo ato da ópera, quando o motivo musical¹¹⁷ seria executado. Entretanto, poder-se-ia ouvir o “motivo de antecipação” já no primeiro ato, antecipando a mesma melodia que seria depois apresentada em sua inteireza quando da morte da personagem. Na mesma lógica, o “motivo de reminiscência” poderia surgir no terceiro ato dessa obra hipotética, quando houvesse uma referência à personagem já morta. Esses motivos “protoleitmotívicos” poderiam ser compostos por melodia, timbres ou mesmo um simples acorde que recordasse o motivo dramático principal, representado no tempo presente. Millington ressalta, entretanto, que na prática os motivos de reminiscência foram utilizados por Wagner com muito maior frequência que os de antecipação, e isso por

¹¹⁷ As frequentes referências, que virão, ao termo “motivo”, são necessárias por se tratar este de um conceito musical de largo emprego: o *Dicionário Grove de Música* estabelece que motivo é a “ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (1994, p. 624).

uma importante razão: a eficácia emocional de recordar uma ação é superior, já que – no momento em que soa um motivo de reminiscência associado a uma ação ou personagem já devidamente identificadas pelo espectador – a reação é imediata no que concerne ao “fechamento do circuito de entendimento”. O motivo de antecipação, que quando soa pela primeira vez em uma ópera não tem agregada a si nenhuma significação além dessa própria execução original, só terá sua razão de ser justificada no momento da ação no tempo presente, naquele instante em que algum espectador atento poderá construir o elo e pensar: “já ouvi essa melodia antes, e agora entendo que era uma antecipação deste clímax”. O motivo de antecipação não entrega nenhum pico emocional, enquanto o motivo de reminiscência é inevitavelmente um repisar do clímax emocional anterior, o que contribui para o sucesso dramático da obra.

Ainda que *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin* não sejam unanimemente considerados dramas musicais, o próprio Wagner às vezes referia-se como tal a essas três óperas – especialmente *Lohengrin*, uma obra de transição entre as óperas românticas e a nova forma que desenvolveria. Somente a partir do início da escritura de sua tetralogia *O anel dos nibelungos* é que Wagner passou a referir-se assim às suas obras, para marcar uma modificação estrutural e conceitual na elaboração dessas óperas. Desta forma, as obras que compõem a tetralogia wagneriana – *O ouro do Reno* (1854), *A Valquíria* (1856), *Siegfried* (1869) e *Crepúsculo dos deuses* (1874) –, além de *Tristão e Isolda* (1859), *Os mestres cantores de Nuremberg* (1867) e *Parsifal* (1882), são consideradas exemplos de dramas musicais, contendo as características que as vinculam a esta denominação estilística. Digaetani (1988, p. 48) escreve que Wagner “emprega brilhantemente a música para ilustrar o drama no palco, de maneira singularmente eficaz”, o que equivale a dizer que o drama tem papel de destaque na estrutura da composição, sendo a música utilizada para valorizar e ressaltar a narrativa mítica que o compositor alemão elaborava. Como prova dessa preponderância do libreto sobre a partitura musical está o fato de que, sem nenhuma exceção, todos os dramas musicais de Wagner tiveram seus libretos iniciados antes do começo da composição das partes musicais. Wagner esboçava a estrutura dramática que desejava trabalhar, geralmente de caráter mítico, e compunha sobre essa ideia prévia os argumentos musicais e os eventuais *leitmotive* que acompanhariam a narrativa. É compreensível que a força dos acordes de Wagner se sobreponha, nos ouvidos de não falantes do alemão (e talvez até mesmo neles), à narrativa mítica, especialmente se considerados os elementos musicais que o compositor utilizou para desenrolar a narrativa, como o *leitmotiv*. Mas não pode ficar esquecido o fato de que foi justamente a valorização do mito que fez com que Wagner

empregasse esse recurso. O compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), criador do dodecafonismo, resume bem o que Wagner atingiu com sua ideia de drama musical:

No drama musical wagneriano, o drama foi colocado em primeiro plano, pois Wagner tinha em mente um papel coadjuvante para a música. Mas isso se tornou mais um caso de ‘o homem propõe, Deus dispõe’; a música de Wagner saiu vitoriosa em relação ao drama, uma vitória acima das expectativas de qualquer músico, por maior que fosse sua fé. Enquanto a poesia de Wagner jamais adquiriu uma influência digna de menção, a evolução da música tomou o caminho que ele apontava (SCHOENBERG, 1985 *apud* ALMEIDA, 2007, p. 243).

Em *Uma comunicação a meus amigos* Wagner escreveu que já dominava a “linguagem da música”, mas que para seus objetivos teatrais isso não seria o suficiente, já que “o que pode ser expresso na linguagem da música são apenas sentimentos e emoções (...). O que permanece inexprimível na linguagem da música em si mesma é uma definição exata do objeto do sentimento e da emoção. (...) isto ela adquire ao ser casada com a linguagem verbal” (WAGNER, 1851 *apud* MILLINGTON, 1995, p. 277). Arnold Whittall (1995) explana a complexidade da relação entre o libreto e a partitura musical em Wagner, afirmando que a “definição exata do objeto” reivindicada pelo compositor marchava lado a lado com a importância que dava ao papel da música na criação das emoções que queria suscitar no ouvinte. O próprio Wagner escreveu sobre isso, em 1844:

Eu não costumo escolher um assunto a esmo a fim de versificá-lo e então imaginar uma música adequada a ele; se eu assim procedesse, ficaria exposto à dificuldade de ter que me elevar a um clímax de entusiasmo em duas ocasiões diversas, algo que é impossível. Não, meu método de produção é diferente disto: em primeiro lugar sinto-me apenas atraído por aqueles assuntos que se revelam não apenas poeticamente significativos, mas que tenham também um significado musical. Assim sendo, antes mesmo que eu comece a escrever uma única linha do texto ou rascunhar uma cena, já estou completamente imerso na aura musical da minha nova criação (WAGNER, 1844 *apud* WHITTALL, 1995, p. 278).

A complexidade reside no fato de que, mesmo declarando que é a linguagem verbal que define o sentimento com maior acuidade e precisão, a ideia musical está presente, ainda imprecisa e muito mais intuitiva que esboçada, o que Wagner chama de estar “imerso na aura musical”. Whittall (1995, p. 278) propõe que “estar ‘completamente imerso na aura musical’ não seja a mesma coisa que ter uma ideia clara e detalhada da forma que este material musical deva assumir” e que “a importância da eventual realização musical não pode ser exageradamente enfatizada”. O que parecia ocorrer a Wagner, quando da criação de suas óperas, é que havia um ponto de partida, ou seja, um tema mítico com potencial poético que o

atraía. Simultaneamente a essa escolha temática, intuía a “atmosfera” musical que associava a esse mito. Depois, esboçava a maneira como o mito seria desenvolvido dramaticamente com o uso da linguagem verbal, ao mesmo tempo que procurava reforçar a dramaticidade do libreto com os recursos da linguagem musical, que utilizava a favor do drama. Assim, chega-se à ideia de utilização da gramática musical em prol do drama, o que fez com que Wagner utilizasse recursos como o *leitmotiv* e o cromatismo¹¹⁸ em suas peças musicais.

O *leitmotiv* está diretamente ligado à representação cênica nos dramas musicais de Wagner, sendo esta a sua razão de existir. Felipe Santos (2014, p. 55) assinala que

o “estilo dramático” de Wagner se efetua no fato de cada som ter sua razão de ser na união que ele adquire em cena aos gestos. Cada som se torna, por assim dizer, artificial, de modo que sua naturalidade é sobrepujada pela ascensão dos elementos cênicos. Dessa forma, os motivos condutores wagnerianos – assim como seus outros elementos musicais – são determinados por uma estrutura dramática. A música, portanto, torna-se nesse processo apenas um meio de apoio para a cena, para a expressão.

A interdependência entre som e gesto, ou mais especificamente entre música e cena, revela a particularidade de Wagner na elaboração de suas óperas, o que o torna um exemplo provavelmente único no contexto do século XIX, em que se aliavam na mesma mente criadora as funções de libretista e de compositor.

Os exemplares mais bem acabados do que seriam chamados de dramas musicais, cuja criação ocupou Wagner por 26 anos, são o ciclo *O anel dos nibelungos*. Millington (1995) informa que a partir de 1848 Wagner passou a considerar o poema épico medieval *Nibelungenlied* como mote para a composição de, inicialmente, um único drama. Entretanto, a certa altura do desenvolvimento do projeto, concebeu a possibilidade de uma tetralogia de peças musicais e, finalmente, a ideia de um festival cênico, em que cada uma das quatro obras seria apresentada em uma noite – “Festival cênico em três dias e uma noite preliminar”, conforme intitulou o próprio Wagner. Em 1874, com a inauguração de seu teatro em Bayreuth, Wagner pôde concretizar seu ideal de encenação, seguindo um pouco a estrutura das Dionisíacas urbanas¹¹⁹ no que diz respeito ao aproveitamento de um mesmo mito servindo de

¹¹⁸ Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 239), cromatismo é “o uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica de sete notas. Uma escala cromática consiste de uma linha ascendente ou descendente de semitons”. O cromatismo é um precursor do atonalismo.

¹¹⁹ Daisi Malhadas (2003, p. 88) informa que essas representações teatrais em Atenas – iniciadas não antes de 536 a. C. – e também chamadas de Grandes Dionisíacas, ocorriam na primavera, abrigando, além de procissão, concurso ditirâmico e outras atividades de cunho cívico-religioso, a realização de um concurso de representação de tragédias. Nele, durante três dias os juízes assistiam a sequências de três tragédias e um drama satírico, escritas, em cada uma das jornadas de competição, por um diferente dramaturgo. Ao final dos três dias eram eleitos e premiados os melhores.

assunto para as quatro diferentes obras, como o fez Ésquilo em sua *Oresteia*, que competiu nas Dionisíacas em 456 a. C.. E se é possível aproximar um pouco mais a proposta wagneriana de drama musical de sua visão particular do que fôra a tragédia grega, pode ser citada a preponderância dada ao mito na produção ática antiga, como propulsor do espetáculo, segundo a visão de Aristóteles (2004, p. 44): “A fábula é, pois, o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia”. Se, ainda conforme Aristóteles, “a tragédia é a representação de uma ação” (2004, p. 43), e não de personagens, segue-se que o caráter de determinada personagem é demonstrado pela maneira como ela age, o que sem dúvida define mais acuradamente seu comportamento do que se a imitação se desse apenas na aparência física e na voz. Ao propor uma hierarquia nos elementos da tragédia, Aristóteles define, após a primazia da fábula, a seguinte ordem: os caracteres (as personagens); as ideias (o tema); a fala (a elocução em verso ou prosa); o canto (no qual pode ser incluída a ideia de música); e o espetáculo (os aspectos visuais como cenografia e figurinos). É perceptível que o drama musical wagneriano, ao contrário da ópera tradicional de números, deixa um lugar de destaque para o mito (a fábula), ainda que ombreie com ele o papel da música. Nesse ponto Aristóteles é mais literário e filosófico, o que situa Wagner em um ponto medial entre a tragédia grega e a ópera tradicional: o Estagirita localiza no alto de sua escala os elementos narrativos e, de alguma forma, metafísicos, deixando na base a contribuição da corporeidade para a concretização do gênero trágico. Wagner por sua vez não abandona integralmente o sensualismo romântico, ao complexificar a relação entre o mito e a música, enleando ambos na feitura de sua obra.

2.2.3 *Also Sprach Schopenhauer*

Ao falar de uma “descorporalização” na obra operística de Richard Wagner, minha intenção é identificar algumas características de sua produção, tanto ensaística quanto artística, que foram se transformando à medida que sua orientação inicial em direção a uma espécie de comunitarismo – estimulada pelo seu envolvimento com as revoltas de 1848 e as leituras de Feuerbach – foi cedendo espaço às ideias de Schopenhauer. Se no período dos escritos de Zurique pode ser percebido um chamamento, ainda que utópico naquele contexto histórico, à liberdade do corpo a partir da valorização da natureza corpórea e da alegria de estar vivo, que Wagner encontrou no estudo da arte grega antiga, sua posterior filiação à filosofia de Schopenhauer o fez encarar o corpo não mais como potência de vida, mas como inevitável antessala para o gozo após a morte. Wagner retrocede, segundo penso: passa da visão inicial não-metafísica em relação à arte, à qual se juntava uma busca pela transformação política e pela superação do cristianismo – para uma visão metafísica em que a arte é uma forma de ascese e de redenção em relação ao mundo: o suprassensível passa a ser a meta.

Um exemplo da mudança de rota wagneriana se dá na idealização da música como arte sublime, conforme o ideário de Schopenhauer: “Com a influência de Schopenhauer, a música passou a ser para Wagner uma arte metafísica, linguagem fundamental da vontade, expressão do fundo do abismo, torna-se uma ponte para o outro mundo, para o além” (MACEDO, 2006, p. 201). Schopenhauer, que foi sumamente elogiado por Wagner em textos publicados e em cartas escritas a amigos, tem em sua obra *O mundo como vontade e como representação* um guia precioso para o pensamento estético wagneriano após 1854. Para os propósitos desta tese, serão destacados do complexo sistema filosófico schopenhaueriano principalmente os aspectos que se referem ao papel da música no campo da arte. Mas para compreender a valorização que Schopenhauer dá à música é necessário ter em perspectiva sua distinção entre o que chama de *vontade* e o que chama de *representação*.

Segundo Raimundo Cruz (2011), Schopenhauer propõe que os objetos do mundo são apenas aparência (em consonância, nesse ponto, com Platão), mas, ao contrário do filósofo grego, defende que há algo absoluto que pode ser conhecido totalmente pelo homem, o que chama de *vontade*, que é a essência que move o mundo:

Schopenhauer pretende alcançar o objetivo fundante de sua metafísica do belo, que se constitui em tornar cognoscível a *coisa-em-si* de Kant. Quer tornar claro que se faz possível via modo de conhecimento estético, o conhecimento transcendental da *coisa-em-si*, que se dá como ideia platônica. Schopenhauer procura mostrar que a *vontade* é a *coisa-em-si* (Kant), sendo que por ideia (Platão) devemos conceber a objetividade imediata da *vontade*. Nesse contexto, o estado da arte apresenta-se como condição para o conhecimento da ideia (CRUZ, 2011, p. 127).

Schopenhauer vê o corpo como um ato da *vontade*, e que pode ser visto e objetivado na *representação*. Em todo fenômeno há, por trás, a *vontade* que o origina, “responsável pela essência íntima de tudo o que é representado”, sendo a vontade “o conhecimento *a priori* de tudo que existe no mundo fenomenal” (CRUZ, 2011, p. 128). As artes (arquitetura, escultura, pintura, etc.) são para o filósofo alemão formas de objetivação da vontade, e pelo fato de o fazerem em diferentes graus, essa vontade objetivada adquire diferentes formas:

Ora, sabemos que todas as artes têm somente um objetivo, a exposição das Ideias. Sua diferença essencial consiste só em qual grau de objetivação da Vontade – a Ideia – será exposto, como o que também determina o material da exposição. Nesse sentido, mesmo artes muito distantes umas das outras se deixam no entanto elucidar reciprocamente por comparação. [...] O que o artista hidráulico realiza com a matéria fluida, o arquiteto realiza com a matéria sólida, e justamente o mesmo realiza o poeta épico ou dramático com a Ideia de humanidade. O fim comum de todas as artes é o desdobramento, a elucidação da Ideia, da objetivação dos graus da vontade que se expressam no objeto da arte (SCHOPENHAUER, 1974, p. 228).

A pureza essencial existente na *vontade* decorre na desnecessidade de localizar-se em um tempo e num espaço reais ou definidos, já que “de acordo com Schopenhauer, as Ideias eternas são os arquétipos, os protótipos, os modelos das coisas. Elas são as formas atemporais, imutáveis, permanentes; são os caracteres, os elementos puramente objetivos” (GERMER, 2010 *apud* GUIMARÃES, 2016). Para Schopenhauer há apenas uma maneira de se conhecer e contemplar as formas essenciais e permanentes do mundo, que é por meio da arte:

Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido à mudança alguma e, por conseguinte, conhecido por igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as IDEIAS, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a ARTE, a obra do gênio. Ele repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que, conforme o estofa em que é repetido expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento [...]. A arte se detém nesse particular. A roda do tempo para. As relações desaparecem. Apenas o essencial, a Ideia, é objeto da arte – Podemos, por conseguinte, definir a arte COMO O MODO DE CONSIDERAÇÃO DAS COISAS INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO, oposto justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência (SCHOPENHAUER, 1974, p. 255-256).

O lugar da arte na filosofia de Schopenhauer é de destaque, e o filósofo descreve em sua obra os diferentes graus de objetivação da *vontade*, que se manifestam no mundo em forma de Ideias. Obras de arte esculturais ou arquitetônicas, por exemplo, como cópias perfeitas do mundo, ajudam a humanidade a aliviar seus desejos e a suportar o sofrimento e a dor que são implícitos a esse viver, pois entende “a verdade de que sofrer é a essência da vida” e “a existência tem como essência a dor” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 335-336).

Entre as artes, nenhuma tem o alcance da música, que é “representação da vontade, é cópia de alguma coisa que nunca pode ser representada” (DIAS, 2009, p. 42) e que, segundo Rosa Dias, apresenta o paradoxo de como se pode representar alguma coisa que é irrepresentável por natureza. Para isso, a pesquisadora afirma que Schopenhauer não considera a música como uma arte mimética no sentido das outras artes, mesmo que para ser entendida como arte seja necessário que a música exista numa relação de representação e representado, de modelo e de cópia. Para conciliar essa exigência, Schopenhauer entende que a música não é a representação de ideias, mas uma representação direta da *vontade* mesma. Ou seja, se a pintura, por exemplo, é a representação de uma ideia decorrente da *vontade*, a música é uma representação sem intermediários da própria *vontade*. Entretanto “não é idêntica

à vontade, pois como coisa em si ela é absolutamente irrepresentável” (DIAS, 2009, p. 43). É, então, uma representação nascida da *vontade*, assim como as ideias. Estando a música no mesmo plano das ideias, decorre que as diferentes notas sonoras correspondem a diferentes graus da objetividade do querer. Schopenhauer, de acordo com Rosa Dias, propõe uma escala musical que reflita a hierarquia dos seres na natureza: notas mais graves correspondem aos corpos inorgânicos, notas mais altas correspondem aos vegetais e animais. Também as vozes são classificadas: “o baixo, o tenor, o contralto correspondem aos reinos mineral, vegetal e animal e o soprano ao homem” (DIAS, 2009, p. 43).

A grandiosidade da música, para Schopenhauer, se daria em função da universalidade resultante de sua descendência direta da *vontade*, o que a coloca em uma categoria à parte entre as artes. Por outro lado, a impossibilidade de representar com detalhamento aquilo que – como escreveu Wagner – só pode ser alcançado mediante a linguagem verbal, que é mais minuciosa na habilidade de denominar as coisas, faz com que a música tenha um caráter simultaneamente mais generalizante e aproximado ao essencial, ou em outras palavras, do puro espelhamento da natureza da *vontade*. Schopenhauer (1974, p. 343) argumenta que

a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos.

Essa capacidade expandida de tratar das emoções humanas, mesmo que sem mimetizá-las, faz da fruição da música, segundo Guimarães (2016), um meio muito mais intenso e vigoroso que as outras artes, já que é por meio de arquétipos que o ouvinte sente o próprio mundo como *vontade*.

Localizar a música no lugar mais alto entre as artes, em função de sua pretensa conexão direta com a *vontade*, sem intermediários, é talvez uma convicção schopenhaueriana estruturada sobre um estado de coisas em que as demais artes (pintura, escultura, teatro, dança) eram construídas sobre perspectivas miméticas. Schopenhauer tinha à sua disposição (nos séculos XVIII e XIX), como consumidor de produtos artísticos, apenas obras nas quais se imitava o que havia à volta: paisagens, ações humanas, seres vivos, etc. Como já foi apontado, a música não tem, de forma geral, nenhum compromisso com a representação de ideias: o som de uma nota musical não representa nada mais que seu próprio som. O caminho

para entender uma sequência de sons harmonicamente colocados em sucessão como uma objetivação de uma essência naturalmente põe em plano diverso as artes miméticas.

Entretanto, se eu puder inverter o ponto de vista, constato que hoje, no século XXI (e já no século XX isso acontecia) a representação de “coisas reais” deixou de ser a única maneira de se produzir arte. Posso pensar, utilizando um termo caro a Schopenhauer, em uma “dança essencial”, que seja composta por movimentos não semantizados mas cheios de sentidos, conforme terei oportunidade de argumentar em capítulo posterior; ou em inúmeros exemplos das artes visuais que, antes de “significarem” claramente, se apresentam como catalisadores de sensações (como instalações que apelam a múltiplas sensorialidades). Qual a diferença, então, entre esses exemplos dados e a música para Schopenhauer, na qual ele via a vontade puramente representada? Talvez, menos do que considerar a escolha de Schopenhauer pela música como detração das outras artes, possa ser dito que o filósofo alemão fez tal opção somente por ter nascido “na hora errada”, sem ter presenciado as transformações vividas pelas artes, entre as quais as propostas de Appia: se vivesse hoje, teria a mesma visão?

Zöllner (2010) enfatiza a diferença fundamental entre as conceituações de Platão e de Schopenhauer no que diz respeito à arte, apontando o que separa decisivamente as ideias dos dois filósofos. Segundo Zöllner, para Platão toda arte, como representação imitativa, é uma cópia das coisas singulares, e não das Ideias. Assim, as artes imitativas seriam inferiores, pois não se voltam às Ideias “com um propósito filosófico, fazem apenas a imitação inferior das essências suprassensíveis e espirituais por meio do mundo sensível e fazem dos entes sensíveis, por sua vez, novamente um objeto, no melhor dos casos, de segunda categoria” (ZÖLLNER, 2010, p. 68). Já Schopenhauer inverte completamente as relações platônicas quando afirma que “as ciências são referidas e limitadas às relações espaço-temporais de dependência às coisas individuais, ao passo que justamente a arte, por detrás das coisas, é capaz de penetrar na essência do mundo como representação” (ZÖLLNER, 2010, p. 68). Zöllner aponta que Schopenhauer acredita que somente a filosofia tem a capacidade de apreender a essência, por meio da arte, com sua perspectiva que supera toda a individualidade, fazendo uso de suas formas fundamentais na qualidade de temporalidade, espacialidade e racionalidade. A arte, como a filosofia, está ligada ao mundo e tem como objetivo expor o mundo como tal, ainda que haja diferenças nas maneiras como o expõe: na filosofia, discursivamente, e na arte no acesso intuitivo à estrutura ideal do mundo (2010, p. 68). Ainda assim, a relação imitativo-mimética com o mundo, que a arte e a filosofia têm em comum, é

compreendida por Schopenhauer como “repetição”, e não como imitação, como em Platão: ambas repetem o mundo, uma no conceito, a outra na imagem.

Ao tomar Schopenhauer como um protótipo para sua filosofia, Wagner admite e defende a música como poderosa em termos de representação não-litera e potente em termos sensoriais. Ao escrever que em seus dramas musicais a linguagem verbal é insubstituível, o compositor alemão demonstra que em seu processo de criação, como já foi argumentado aqui anteriormente, há uma alternância/fluência na condução da música e da palavra como elementos das obras cênicas. Appia, ao abraçar a obra wagneriana, mesmo que não integralmente, corrobora a percepção schopenhaueriana da música como diretamente surgida da *vontade*, portanto irrepresentável. Acredito, entretantes, que o vínculo com Wagner e Schopenhauer foi-se enfraquecendo à medida que Appia aprofundava sua visão de teatro, na qual, especialmente após o encontro com Jaques-Dalcroze, em 1906, intuía algo que, mesmo não tendo sido exposto literalmente em palavras em seus escritos, pode ser percebido nas entrelinhas e na ênfase que passa a dar para o corpo do ator como ponta de lança na renovação da arte teatral¹²⁰.

Para delinear, de alguma forma, como se deu a transição teórica de Appia, de uma visão inabalável da música como fundamento insuperável da ópera como expressão cênica – também do teatro, por extensão – para uma perspectiva em que o corpo toma a frente (ou talvez se possa falar em uma descoberta, por Appia, de que o corpo é música, que o corpo traz em si uma musicalidade que prescinde de uma música para os ouvidos apenas) é importante refletir sobre alguns argumentos que o filósofo Friedrich Nietzsche traz para falar da tragédia e da cultura gregas antigas. Tais argumentos apontam, primeiramente, para uma identificação profunda entre as ideias de Nietzsche e as de Wagner; com o passar do tempo, entretanto, se mostrarão quase que diametralmente opostas.

¹²⁰ Volbach escreve sobre o impacto causado, nos dois homens, o encontro em 1906 entre Appia e Émile Jaques-Dalcroze: “As demonstrações de Dalcroze no auditório Odier du Casino de Saint-Pierre impressionaram [Appia] tão profundamente que ele enviou uma carta a Dalcroze, e logo os dois se encontraram para discutir longamente seus interesses mútuos. (...) Appia enfatizou a importância da nova concepção para ‘fazer vibrar a música’ no corpo e para torná-la ‘uma parte integral do organismo’. (...) os experimentos daí resultantes ajudaram Dalcroze em suas aulas e a Appia a encontrar um estilo diferente para seus desenhos. O ‘espaço corpóreo’, como ele chamava seus desenhos até então, se tornaram então o ‘espaço vivo’ para o ator em movimento. Assim, ele gradualmente se libertou dos últimos vestígios da tradição (VOLBACH, 1968, p. 84-5, tradução minha). Original: *The Dalcroze demonstrations in the auditorium Odier du Casino de Saint-Pierre impressed him so deeply that He sent a letter to Dalcroze, and soon the two met, discussed their mutual aims at length. (...) Appia emphasized the importance of the new conception to “make music vibrate” in the body and to render it “an integral part of the organism”. (...) the resulting experiments helped Dalcroze in his teaching and Appia in finding a different style for his designs. The “corporeal space” as he termed his previous designs became now for the “living space” for the moving actor. Thus he gradually freed himself from the last traces of tradition*”.

Durante o período em que esteve próximo das ideias de Wagner – especialmente em seu livro *O nascimento da tragédia* – Nietzsche construiu sua teoria sobre os impulsos apolíneo e dionisíaco no nascimento da tragédia grega, identificando a influência do deus Apolo nas artes plásticas, que estariam ligadas ao mundo da representação, e, portanto, da beleza. Já o impulso dionisíaco, que Nietzsche associava com a música, recebia a categoria de sublime. Segundo Macedo (2006), o jovem Nietzsche não percebia a incompatibilidade conceitual (e posteriormente faria uma autocrítica) entre tragédia grega e metafísica, pois, na esteira do pensamento schopenhaueriano, considerava a música como o motor do trágico por excelência. Arelado à ideia metafísica estava o pessimismo, o idealismo e a já assinalada concepção de um mundo terreno em que a potência do corpo era abafada em favor de um tipo de redenção promovida pela fruição da arte – inicialmente, Nietzsche propunha uma metafísica do artista, a qual abandonaria após o rompimento intelectual com Wagner e Schopenhauer. A distinção que Nietzsche fazia entre o impulso apolíneo e o dionisíaco estava apoiada na ideia schopenhaueriana de oposição entre representação e vontade:

Apolo, visto como deus do brilho, da aparência, da bela aparência e da ilusão, simboliza o mundo da representação, isto é, da individuação e da razão suficiente; Dioniso, identificado como deus da fúria sexual e do fluxo de vida, como figura que reúne em sua natureza dor e prazer, manifesta o Uno Primordial, a vontade mesma para além da representação (DIAS, 2009, p. 19).

Dias (2009) aponta ainda para a diferença no entendimento da tragédia entre Schopenhauer e Nietzsche, o que deixa transparecer um caminho para entender como se daria, depois, o rompimento filosófico entre ambos. Para Schopenhauer, a tragédia é pessimista, pois se torna visível no sofrimento humano, mostrando o que há de terrível na vida, “o caráter cruel e aterrador do existir”: “Para Schopenhauer, em primeiro lugar, a tragédia nos proporciona o conhecimento de que o mundo é vontade irracional, que a vida é dolorosa e absurda e, em segundo lugar, nos encaminha para uma decisão ética: renunciar em última instância a toda vontade de viver” (DIAS, 2009, p. 24).

É importante perceber que entre 1872 e 1886, quando reviu criticamente seus escritos sobre a Grécia, ocorreu uma transformação na visão que Nietzsche tinha da tragédia, o que fez com que se afastasse do pensamento de Wagner. Esta peculiaridade na mudança de perspectiva filosófica nietzschiana é fundamental para alguns dos argumentos que esta tese apresenta, relacionados à trajetória de Adolphe Appia em torno da ópera e do teatro. Não há nenhum indício de que Appia tenha lido Nietzsche e concordado com ele sobre alguns dos pontos aqui discutidos – embora não seja improvável que o tenha feito. Utilizo o exemplo de

Nietzsche como proposta de paralelismo em relação àquilo que identifico como uma transformação de Appia no que se refere ao abandono de uma visão metafísica e cristã da arte, que devotava verdadeiro ardor aos dramas musicais de Wagner, sendo substituída por um crescente maravilhamento com o sensível, representado pelo corpo humano como elemento central no teatro. Nietzsche denuncia o flagrante cristianismo na concepção operística de Wagner ao longo de sua produção, o que significa dizer que há uma metafísica associada ao poder que o compositor atribui à música como pura expressão da Verdade (segundo Schopenhauer) – implicando, segundo entendo como sendo o posicionamento do autor de *Assim falou Zaratustra*, no que Gonçalves chama de “descorporalização”:

Ao longo do processo de civilização, em uma evolução contínua da racionalização, o homem foi tornando-se, progressivamente, o mais independente possível da comunicação empática do seu corpo com o mundo, reduzindo sua capacidade de percepção sensorial e aprendendo, simultaneamente a controlar seus afetos, transformando a livre manifestação de seus sentimentos em expressões e gestos formalizados. (...) ao longo do processo de civilização, identidade, interação, hierarquia social foram tornando-se independentes das habilidades corporais e da aparência do corpo (GONÇALVES, 1994, p. 17-18).

O estímulo inicial para o desencadeamento das pesquisas de Appia se fixou nas propostas de encenação para as óperas de Wagner, e tiveram inegavelmente seu foco intensificado nas questões de linguagem cenográfica e de iluminação, ainda que sempre tenha havido referências, mesmo que às vezes breves, à função do ator na cena. Assim, ao ressaltar inicialmente a incompatibilidade que percebia entre os aspectos plásticos da encenação das óperas wagnerianas e o drama como narrativa propriamente dita, Appia detinha-se principalmente no papel que a música (entendida aqui como partitura e libreto) representava nas definições mais concretas da encenação, como “ações musicais tornadas visíveis” (WAGNER, 1872 *apud* MILLINGTON, 1995, p. 257). O impulso inicial de Appia tomou a direção de elaborar uma forma plástica suficientemente coerente com a abrangência mitológica dos dramas musicais do compositor alemão, que considerava dotados de universalidade e de sofisticada simplicidade. Não é gratuita a proposição appiana de progressivamente ir “limpando” o espaço cênico de referências miméticas à natureza. Há um embrenhamento de Appia no que se pode chamar de radicalidade do espaço, em que linhas, volumes e formas simplificadas dão ensejo a diversas e sucessivas ambientações, conforme as necessidades do drama.

A descorporalização em Wagner, que se reflete na cristianização de sua obra, conforme o sugerido por Nietzsche ao apontar a forte ligação com as ideias metafísicas de

Schopenhauer, tem um contraponto no encorpamento do corpo humano dentro da arte teatral, conforme Appia avança em suas pesquisas. Se Wagner parte da admiração pela cultura grega no que esta tem de alegria libertária e comunitária, encontrando em Feuerbach e nas revoltas europeias de meados do século XIX um estímulo para suas ideias de arte naquele momento, a partir de 1854, quando se depara com Schopenhauer e sua extremada valorização da música como arte superior, inicia-se um processo descendente no que anteriormente havia de revolucionário.

2.2.4 Um abismo místico

Uma das inovações atribuídas a Wagner, no contexto da encenação do século XIX, foi o ocultamento da orquestra no momento de execução da peça sinfônica. Tal medida, graças à excelente acústica do *Festpielhaus*, proporcionava aos espectadores algo que – poder-se-ia especular, anacronicamente – funcionaria como uma espécie de sistema de *surround sound*¹²¹, contribuindo para a criação do que Wagner denominou de “abismo místico” (*Mystischer Abgrund*). A ideia de abismo místico de Wagner tem pelo menos dois sentidos que podem ser agregados ao entendimento da experiência total de seu drama musical: primeiramente, a sensação metafórica de ver-se mergulhado, em direção ao coração do drama, sem direito a recorrer, sem a distração do “mundo real” envolvente. O abismo no qual se lança o espectador, com a promessa de penetrar em um universo repleto de misticismo – este representado pela rica mitologia de *O anel dos nibelungos* –, é proporcionado pelas inovações técnicas do *Festpielhaus*, o teatro construído por Wagner e considerado por ele o local ideal para receber sua tetralogia. Tal constatação faz perceber a profundidade de suas certezas artísticas: foi necessário construir um templo inteiramente original para abrigar sua obra da maneira como ele desejava. De outra feita, o fosso da orquestra como origem do som que anima os dramas: provém de um abismo místico, do fundo da Terra, como se das entranhas do Templo de Delfos, de onde brotavam, através da boca da Pitonisa, as palavras oblíquas do deus Apolo. A música wagneriana equiparada à mensagem cifrada do deus. Uma equiparação que talvez agradasse a Wagner, um admirador da cultura grega antiga, da qual tentou reproduzir, em parte, sua grandiosidade.

¹²¹ *Surround sound* é um sistema de reprodução de som, largamente utilizado nas salas de cinema, que consiste no posicionamento de múltiplas fontes sonoras (caixas de som) ao redor da sala em que ocorre a projeção. O som que acompanha as imagens é gravado em vários canais de áudio, possibilitando que, devido às diferentes fontes sonoras, tenha-se a experiência de ouvir diferentes sons emitidos a partir de distintos lugares da sala. Este é um avanço em relação a salas de cinema em que o som do filme provém de um único local (por exemplo, junto à tela), ao mesmo tempo em que representa um dispositivo de incremento à ilusão de simultaneidade dos efeitos sonoros. Segundo André Ljungberg (2012), em 1940 o produtor cinematográfico e cineasta estadunidense Walt Disney (1901-1966) lançou o longa-metragem *Fantasia*, que se tornou o primeiro exemplo de utilização de *surround sound* em salas de exibição de cinemas.

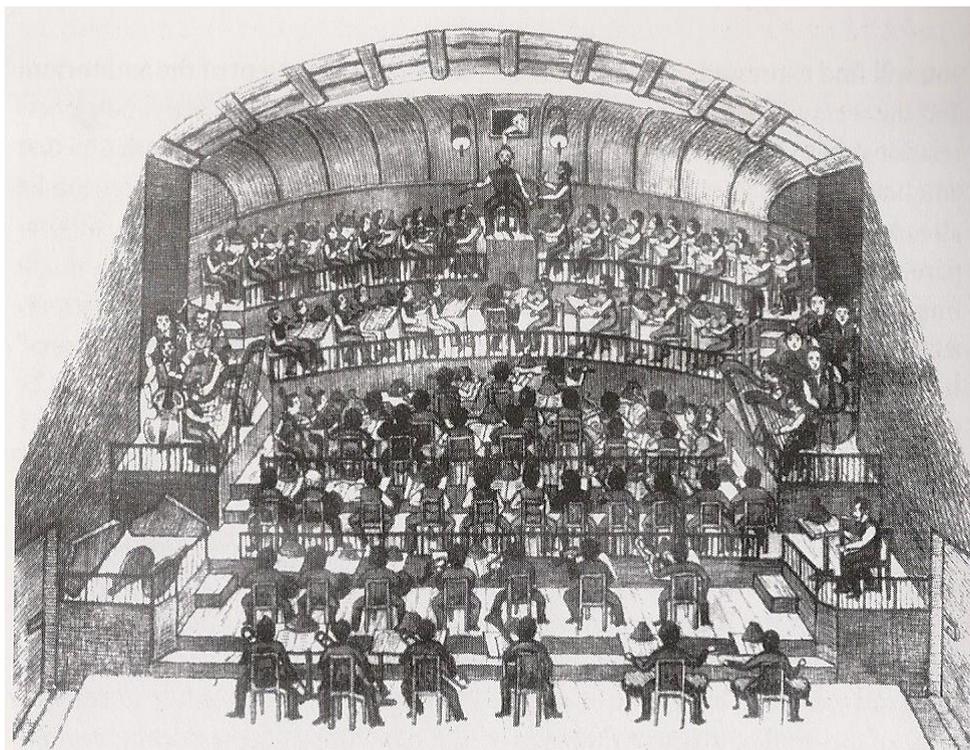


Figura 11: Desenho de músicos no fosso da orquestra (o abismo místico) durante um ensaio de *Parsifal*, em Bayreuth, em 1882. O desenho é provavelmente obra de Josef Greif, membro da Orquestra da Corte de Munique. Fonte: CARNEGIE, Patrick. *Wagner and the art of the theatre*.

É estimulante recorrer a Nietzsche, que – ao falar da dupla paternidade que atribui à tragédia grega, considerando-a fruto de impulsos contraditórios e complementares, aos quais denomina de apolíneos e dionisíacos –, identifica os primeiros, derivados do deus Apolo, ao universo artístico do *sonho*, ao qual estão vinculadas as artes plásticas e a parte “racional” (no sentido de que é expressão pela palavra por meio de um discurso estruturado pela linguagem) da poesia. Quando se sonha, conforme exemplo empregado por Nietzsche, frequentemente tem-se a consciência de que se está a fazê-lo, resultando que o sonhador consiga fazer seu sonho durar mais um pouco durante o sono, ou até mesmo dar sequência à sua experiência onírica, “retomando” o sonho em novas oportunidades.

Sendo o sonho, para o filósofo alemão, uma experiência de júbilo e necessidade, ligado à figuração de uma aparência, e sendo o deus Apolo o responsável pela “bela aparência do mundo interior da fantasia” (NIETZSCHE, 1992, p. 29), é possível associar a proposta wagneriana de mergulho do espectador no “abismo místico” de Bayreuth com o conceito do *principium individuationis* (princípio da individuação), que Nietzsche busca no Schopenhauer de *O mundo como vontade e como representação*. Segundo penso, a nova experiência teatral que Wagner propõe em Bayreuth, que de alguma forma se assemelha à experiência cinematográfica surgida décadas mais tarde, é de caráter apolíneo, conforme a separação que

Nietzsche defende na origem da tragédia ática. Apolíneo porque propõe o princípio da individuação do espectador, paradoxalmente fazendo-o submergir na experiência cênica, mas individualmente, não como membro de uma comunidade, como se daria o impulso dionisíaco da coletividade na tragédia grega na condição de espetáculo que envolvia espectadores e atores. A própria retirada, do campo de visão do espectador bayreuthiano, dos demais espectadores – o que não ocorria no anfiteatro grego, já que sob a luz solar todo o vivo entorno era plenamente visível a todos – individualiza o espectador e o isola do restante da audiência. Assim como na sala de cinema há a aproximação com o sonhar, devido à assimilação de imagens e de sons que nos são apresentados e potencializados pelo ambiente escuro no qual se dá a experiência, uma sala de espetáculos como a ambicionada por Wagner busca acessar semelhantes condições. Não se trata, certamente, de defender que a entrada no ambiente escuro e no qual imagens gigantescas são projetadas teria, por si só, o efeito mágico de retirar toda consciência de realidade do espectador, fazendo-o acreditar piamente no que vê, como uma criança pequena se deixa impressionar por algo que lhe é desconhecido. O mecanismo do qual se nutre a experiência cinematográfica é bem mais complexo: o espectador não abandona a ciência de que é uma ficção o que vivencia, mas deixa-se oscilar no esquecimento e na retomada de si, da mesma forma que Nietzsche descreveu o papel do sonhador na experiência onírica. A citação que Nietzsche faz de Schopenhauer é enfática:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* (SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Esse princípio de individuação schopenhaueriano na citação acima parece contrapor ou, literalmente, sobrepor um ao outro, em relação direta, os impulsos apolíneo e dionisíaco de Nietzsche, reservando ao reino de Dioniso o papel de desestabilizador, de oceano furioso. Essa longa digressão acerca dos impulsos formadores da tragédia grega, na acepção de Nietzsche, contribui para delinear o percurso de Adolphe Appia desde suas primeiras formulações teóricas, iniciadas já sob a fase schopenhaueriana de Wagner, até sua intensificada conversão ao estímulo dionisíaco, como atestam seus escritos enaltecendo de uma obra de arte viva, de um protagonismo do corpo humano e de uma proposta de coletivização da arte cada vez mais aprofundada: difícil não pensar na inspiração grega clássica e na embriaguez de que fala Nietzsche quando se refere ao universo artístico

comandado pelo deus Dioniso. Entre o sonho e a embriaguez, entre o apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche localiza o nascimento da tragédia, ao que Appia saberá dar concretude: a simplificação e a exigência da imaginação, de inspiração apolínea, e a ênfase no corpo vivo e o esmaecimento da distinção entre atadores e espectadores, de inspiração dionisíaca: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Sendo a obra cênica o resultado de um esforço de unificação de intenções, pode-se inferir que Appia também esperasse dos atores uma contenção que acompanhasse a redução de meios de todos os outros elementos, da mesma forma que sugere uma simplificação nas perucas e nos calçados usados pelos intérpretes em cena: “Ele se opôs ao seu estilo pitoresco tradicional, apesar da aprovação de Wagner, e tentou desenhar formas simples para eles”¹²² (VOLBACH, 1968, p. 49).

Wagner cumpre um arco que parte da corporalidade grega e chega à diafanização metafísica. Appia parte da diafanização wagneriana e à medida que simplifica a visualidade de seus esboços cenográficos pela via da sugestão de espaços, muito mais do que por sua mimetização, tem como resultante o encorpamento do papel do ator como chave para a linguagem teatral. Encorpar o corpo significa robustecer sua importância no tecido espetacular, que vinha sendo volatilizado pelas práticas anteriores. Appia, ao inventar uma cenografia e ao ajustar o ângulo das fontes luminosas para o corpo humano, encorpa a função do ator como principal centro irradiador da significação na cena.

¹²² Tradução minha. Original: *He objected to their traditional picturesque style, despite Wagner's approval of it, and tried to design simple forms for them.*

CAPÍTULO 3

ILUMINAÇÕES EM ESPACIALIDADES

“Você é o primeiro homem que viu os dramas de Wagner, sem excetuar o próprio Wagner”.

(Carta de Chamberlain a Appia, 22 de outubro de 1897)

“Sim, é verdade, você tem razão: vi os dramas de Wagner – e você pode compreender meu desespero contínuo de revê-los através dos olhos de outros”.

(Carta de Appia a Chamberlain, 6 de novembro de 1897)

Dentre as formas que utilizou para expressar suas propostas para o teatro, Adolphe Appia recorreu basicamente a três: a escrita, o desenho e a encenação. Devido à gagueira, em raras ocasiões proferiu palestras ou falas em público nas quais pudesse verbalizar propostas como a simplificação da cena, a utilização da música como organizadora da encenação e a eleição do corpo vivo do ator como centro irradiador do espetáculo. Pelo que se sabe, Appia conversava principalmente com amigos – Chamberlain, Jaques-Dalcroze e Jacques Copeau¹²³ – e com seus pupilos¹²⁴, ocasiões nas quais trocava impressões e discorria sem constrangimento sobre suas visões artísticas. Em sua tendência ao isolamento, como já se viu,

¹²³ Copeau manteve com Appia constante correspondência até que este morresse. Volbach (1968, p. 103, tradução minha) afirma que Copeau “tornou-se um grande admirador e forte seguidor de Appia, a quem permaneceu devotado por toda sua vida. No início de seu relacionamento, em gratidão, ele chamava a si mesmo um ‘discípulo’ de Appia, a quem respeitosamente se dirigia como ‘*maître*’ ou ‘*cher seigneur*’”. Original: *He became a great admirer and strong follower of Appia to whom he remained devoted throughout his life. Early in their relationship, in gratitude, he called himself a “disciple” of Appia, whom he respectfully addressed as “maître” or “cher seigneur”.*

¹²⁴ De acordo com Walther Volbach (1968, p. 31), em sua vida adulta, Adolphe Appia influenciou profundamente dois encenadores, com os quais trabalhou em algumas ocasiões, além de manter com ambos uma relação de amizade: o suíço Jean Mercier (1895-197-?) e o alemão Oskar Wälterlin (1895-1961), que podem ser considerados como pupilos de Appia. Mercier tinha 14 anos de idade quando conheceu Appia por acaso, em Chexbres, cantão de Vaud, onde o homem mais velho passava uma temporada. Após mudar-se para Glérolles, Appia passou a receber visitas frequentes de seu novo amigo nos anos seguintes, nas quais eram mantidas longas conversas sobre teatro, que seriam decisivas para a escolha do jovem de trabalhar profissionalmente como encenador. Mercier seria assistente do encenador Georges Pitoëff, além de integrante da companhia de Jacques Copeau até 1929, na qual atuaria como ator e diretor. Dirigiria óperas e espetáculos de teatro, nos Estados Unidos da América do Norte e na França, e se mostraria fundamental na elaboração de *A obra de arte viva*, livro publicado em 1921: Mercier deu sugestões a Appia sobre o manuscrito do livro e encontrou uma editora interessada em publicá-lo, além de ter acolhido em sua casa durante vários meses, e em mais de uma ocasião, o velho amigo que enfrentava dificuldades de ordem física e psicológica. Mercier escreveu que “ser um discípulo de Appia não é copiar seus desenhos de forma mais ou menos bem-sucedida, interpretar suas ideias mais ou menos corretamente, mas ter, acima de tudo, como ele mesmo disse, uma atitude interior em relação ao trabalho que se cria ou performa” (MERCIER *apud* VOLBACH, 1968, p. 192-193, tradução minha). Original: *To be a disciple of Appia is not to copy his designs more or less successfully, to interpret his ideas more or less correctly, but to have, above all else, as he himself has said, an inner attitude toward the work one is creating or performing.*

Appia encontrava na escrita a maneira mais apropriada para expor suas ideias, seja nos numerosos artigos que escreveu, nos livros que publicou ou nas incontáveis cartas que intercambiou ao longo da vida. Os desenhos que produziu, nos quais explicitava em esboços mais ou menos detalhados aquilo que lhe parecia evidente em termos de propostas de transformação da cenografia e da iluminação, foram uma importante forma de expressão e, inegavelmente, constituíram (e assim permanecem) a parte mais conhecida de sua produção artística e intelectual. Quando se fala de Adolphe Appia, é possível que as primeiras coisas que venham à mente de um interlocutor minimamente informado sejam seus desenhos de cenários – os que produziu para os dramas musicais de Richard Wagner, ou os espaços rítmicos que criou para Emile Jaques-Dalcroze, a partir de 1909. A aplicação prática de suas ideias sobre o palco, em forma de encenações, veio bastante tarde: foi no final de 1923, aos 61 anos de idade, que teve a primeira oportunidade de comandar uma produção de *Tristão e Isolda*, no La Scala de Milão, a convite do maestro Arturo Toscanini. Foi-lhe dada, então, certa liberdade para tornar concretas suas ideias para encenar Wagner, as quais acalentava há mais de 30 anos, desde que escrevera as *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*, em 1891-92.

Como amostra representativa de seu pensamento teatral considero, principalmente, quatro de seus escritos mais extensos para, a partir deles, decantar um melhor entendimento de suas ideias sobre o papel do ator. A escolha de *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos* (publicado pela primeira vez em 1954), *A encenação do drama wagneriano* (1895), *A música e a encenação* (1899) e *A obra de arte viva* (1921) foi baseada no amplo reconhecimento¹²⁵ de que os únicos livros publicados por Appia durante sua vida – além da obra de 1891-92, publicada postumamente – são exemplos bem estruturadas de suas ideias sobre o teatro, mesmo com o adendo de que, entre o mais antigo dos quatro textos citados e o derradeiro, importantes modificações tenham se dado em suas propostas teóricas. O delineamento mais bem organizado dos temas que lhe interessavam, assim como algumas mudanças de rumo em sua teoria, frutos tanto do desenvolvimento natural das ideias quanto de encontros com outros artistas e pensadores que o foram influenciando ao longo dos anos, fornecem ao leitor e ao pesquisador um panorama compreensível do tema em investigação. É necessário acrescentar que o fato de privilegiar aqueles quatro textos citados não exclui outros

¹²⁵ Hormigón (2014, p. 10-11) escreve a respeito de *A música e a encenação* e de *A obra de arte viva* que “as duas obras [...] são extraordinariamente significativas e correspondem a períodos diferentes do desenvolvimento e concreção de seu pensamento teatral”. Roger (2014, p. 21) afirma que “seus textos teóricos fundamentais são *A encenação do drama wagneriano* (1895), *A música e a encenação* (1899) e *A obra de arte viva* (1921)”. Ambas as traduções desta nota de rodapé não terão seus originais aqui reproduzidos, em função da evidente proximidade linguística, nestes casos, entre o português e o espanhol.

tantos artigos escritos por Appia, que utilizo igualmente como fontes de informação. Também de relevante menção é meu entendimento de que mesmo que esta pesquisa tenha seu interesse principal dedicado à figura do ator conforme percebida por Appia dentro do teatro, não significa que eu ignore todo seu entorno. As declarações do teórico genebrino de que o ator é a peça fundamental que une as artes do tempo e as artes do espaço no teatro, evidenciam que: a) na concepção de Appia *há* uma espécie de centro/eixo articulado, que une diferentes elementos, identificado a partir de uma ideia inédita de *hierarquia* teatral, e não como a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que sonhava com uma espécie de fusão entre as artes; b) se há um centro, ele só pode ser assim chamado em relação ao que o circunda (ou: o que passa por esse centro? Que circundantes esse centro articula? De que forma o que circunda o centro contribui com a constituição do próprio centro?).

Acredito não ser conflitante a ideia de Appia de uma hierarquia dos elementos do teatro com a atribuição do *status* de centro/eixo para o ator, no teatro. Sendo centro/eixo articulado, e portanto responsável pela ligação dos diferentes elementos plásticos/sonoros do espetáculo, o ator, por conta da sua capacidade/habilidade de produzir movimento, adquire hierarquicamente uma posição que o situa acima dos outros elementos. Um exemplo singelo e metafórico de meu entendimento sobre esse assunto é: um ser humano, para caminhar com fluidez, necessita da articulação do joelho. Essa articulação, que está localizada no “centro” do encontro entre o fêmur (parte superior da perna) e a fíbula e a tíbia (parte inferior da perna), é o local para onde esses ossos convergem e “se cruzam”. Do ponto de vista da fluência do movimento, a articulação do joelho é fundamental, central; entretanto, considerar o joelho como hierarquicamente superior aos outros ossos seria uma escolha entre outras possíveis, fruto de um posicionamento ideológico. Identifico, na hierarquia descrita por Appia, semelhante escolha ideológica do ator como centro e superior hierárquico aos outros elementos.

É necessário que exista uma relação de troca e de influência mútua na dinâmica e no contexto dessa hierarquia, sem que isso implique uma “reunião harmoniosa”, como escreve Appia em *A obra de arte viva*:

Homens dignos de fé afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes; e que, se ainda não foi possível conseguir-se, deveria tender para a criação, no futuro, da obra de arte integral. Chamaram, até, provisoriamente a esta arte: a obra de arte do futuro. [...] Se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo (APPIA, s. d., p. 22-23).

Appia defende a delimitação e a definição das características de cada uma das artes que se colocam a serviço da arte dramática, a partir do que ele chama de *elementos*. A maneira pela qual esses diferentes elementos se relacionarão na efetivação da obra de arte viva é a Colaboração: “A Ideia de Colaboração está implicitamente contida na de arte viva. A arte viva implica uma colaboração. A arte viva é social; é, de maneira absoluta, a arte social. Não as belas artes postas ao alcance de todos, mas todos elevando-se (*sic*) até à arte” (APPIA, s. d., p. 168).

Essa colaboração alcança a relação entre os elementos componentes da arte dramática, entre os quais o corpo vivo do ator se destaca como o mais importante, mas que ao mesmo tempo dá e recebe estímulos à sua ação. Era desta forma – “arte dramática” – que Appia se referia muitas vezes ao Teatro, já que, em sua época, o drama escrito (texto teatral) era o ponto de partida, por excelência, da maioria absoluta das encenações. Appia escreveu que entendia o drama como “toda a peça escrita para sua representação material em cena” e, entre todas as obras de arte, “a mais complexa por causa do grande número de meios que o artista deve empregar para fazer sua comunicação” (APPIA, 2014, p. 97).

Para Appia, como se pode ler, o Teatro tinha a função de “comunicar o drama” por meio da encenação. Reconheço a diferença entre o que Appia e muitos de seus contemporâneos chamavam de “arte dramática” e o que podemos chamar, hoje, de Teatro. Appia usou, em parte de seus escritos, a expressão “arte dramática” como sinônimo de Teatro, pois identificava este como uma arte que atualiza sobre o palco o drama, ou seja, o desenvolvimento narrativo de ações, primeiramente na forma literária e, em uma posterior encenação, com o auxílio dos elementos visuais e sonoros. Hoje, a equivalência entre os termos “Teatro” e “arte dramática” se apresenta inadequada, entre outros motivos pelo surgimento, no final do século XX, de novos conceitos que problematizam a questão, entre eles o de “teatro pós-dramático”, sistematizado (mas não criado) pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann, conforme exposto em seu livro *O teatro pós-dramático*. Entretanto, não entrarei nessa discussão, visto que fugiria aos propósitos deste trabalho. É necessário, porém, para demonstrar a consciência que Appia tinha das diferenças entre uma e outra ideia (teatro e arte dramática), citar as palavras de uma carta, datada do final de janeiro de 1919, que o suíço escreveu para Edward Gordon Craig, com quem mantinha correspondência desde 1914: Appia refere-se ao livro que naquele momento estava finalizando, *A obra de arte viva*, no qual esperava “falar da existência legítima da *Obra de Arte Viva* separada da ideia dramática, e

suficiente por si mesma...! – mesmo sem testemunhas, sem espectadores...!”¹²⁶ (APPIA, 1919, *apud* BEACHAM, 1988, p. 279-80). Appia traz com essas palavras o reconhecimento de que o corpo do ator é uma obra de arte, ideia que desenvolverá com maior clareza e intensidade nos próximos anos.

Para falar de *colaboração*, Appia traz a ideia de *oposição* como fundamental no jogo entre o corpo vivo e o espaço que o recebe: “Para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; [...] é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço *vivo* é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita” (APPIA, s.d., p. 87).

Segundo Appia, na troca existente entre um corpo vivo e sua forma naturalmente arredondada com os ângulos retos de um pilar de pedra, por exemplo, mostra-se a factibilidade da obra de arte viva: o corpo vivo, apoiando-se nesse pilar, recebe dele a resistência cabível a esse material. É um ponto de apoio sólido que, a partir da oposição e do contraste entre ambos, ressalta a vida do corpo. Pelo ponto de vista oposto, o pilar também resiste, *age* em direção ao corpo vivo que o pressiona, recebendo portanto a vida a partir do corpo do ator. Se acaso o pilar fosse rígido apenas na aparência, tendo a sua matéria a capacidade de moldar-se ao contato com um corpo vivo e adquirir sua forma, não ocorreria a mútua vivificação – do corpo e do espaço. Appia acreditava que desta forma “o corpo vivo incrusta-se, portanto, na matéria mole do pilar e sepulta a sua vida; e, no mesmo instante, matará o pilar” (APPIA, s.d., p. 88).

Sendo o primeiro escrito teórico de Adolphe Appia, *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos* já apresenta no título o tema que o ocuparia por grande parte de sua vida. Neste ensaio, Appia oferece sua proposição inaugurante de uma nova maneira de se encenar óperas, elegendo como modelo a ser trabalhado a tetralogia de Wagner: sua ideia era a da necessidade de uma encenação que unificasse a visão sobre a obra a ser encenada. Para ele, não era indispensável que a mesma pessoa centralizasse as funções poéticas e práticas – ou seja, o criador da música e do poema dramático (o poeta-músico, como chamava Appia, em denominação de origem wagneriana) não precisava responsabilizar-se também pela concretização (encenação) da poesia-música sobre o palco. Richard Wagner, diferentemente da maioria dos casos, exercia as duas funções em Bayreuth, e Appia não tinha pudor em criticar essa decisão de acumular ambas. O suíço se posiciona claramente sobre a divisão de funções no teatro em *Notes sur le théâtre* (1908) quando escreve: “Como exigir de um mesmo

¹²⁶ Tradução minha. Original: *Speak of the legitimate existence of the Work of Living Art separate from the dramatic idea, and as something sufficient unto itself...! – even without witnesses, without spectators...!*

homem o gênio dramático e o conhecimento dos recursos técnicos de sua época, em favor da encenação? A divisão de trabalho é necessária, lá como em outros lugares. O pintor não tece sua tela, o dramaturgo não pode adquirir o saber necessário para a reforma da encenação”¹²⁷ (APPIA, 1988, p. 67).

O que via como um problema não era tanto a acumulação, mas a ausência de unidade artística entre as funções, já que um equívoco semelhante poderia ocorrer se qualquer outro encenador fizesse “mau uso” da obra poético-musical de Wagner¹²⁸. Appia, ao criticar as encenações de Bayreuth, não se refere à obra de Wagner, que tem em alta conta, mas considera que o compositor alemão, criador de uma forma dramática inteiramente nova – o drama musical –, não era verdadeiramente um homem de teatro (VOLBACH, 1968). A verdade é que o interesse de Appia pela obra de Wagner recaiu fundamentalmente sobre aqueles que são conhecidos como os dramas musicais de sua terceira e mais bem sucedida fase (a tetralogia *O anel dos nibelungos*, *Tristão e Isolda*, *Parsifal*), não dando atenção às óperas de sua primeira e segunda fases, como *Rienzi*, *O navio fantasma*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*. A crítica de Appia faz questionar se Wagner tinha consciência de que a forma como encenava seus dramas musicais não se encontrava em um mesmo patamar de inovação que o que sua música alcançava. Volbach (1968, p. 43) considera que “em sua insistência de um alto grau de exatidão histórica nos cenários e figurinos, Wagner, o encenador, era definitivamente um seguidor do *Zeitgeist*, não um líder com uma visão igual ao seu gênio musical e dramático. Suas inovações eram de natureza puramente técnica; elas não trouxeram um novo conceito cênico como sua música o fez”¹²⁹.

¹²⁷ Tradução minha. Original: *Comment exiger à la fois du même homme et le génie dramatique et la connaissance des ressources techniques de son temps, en faveur de la mise en scène? La division du travail s'impose, là comme ailleurs. Le peintre ne tisse pas sa toile, le dramaturge ne saurait acquérir le savoir nécessaire à la réforme de la mise en scène* (APPIA, 1988, p. 67).

¹²⁸ Foi o que ocorreu em Bayreuth, após a morte de Wagner em 1883. Com seu desaparecimento, a viúva Cosima Wagner encarregou-se por vários anos das encenações em Bayreuth, incorrendo segundo a visão de Appia em sucessivos erros. Em várias ocasiões Appia tentou fazer chegar às mãos de Cosima, sem sucesso, seus escritos e desenhos – por meio do auxílio de Houston Stewart Chamberlain, amigo em comum –, nos quais propunha uma renovação na encenação dos dramas musicais de Wagner.

¹²⁹ Tradução minha. Original: *In his insistence on a high degree of historical accuracy in settings and costumes Wagner the stage director was definitely a follower of the Zeitgeist, not a leader with a vision equal to his musical and dramatic genius. His innovations were of a purely technical nature; they did not bring forth a new scenic concept akin to his music.*

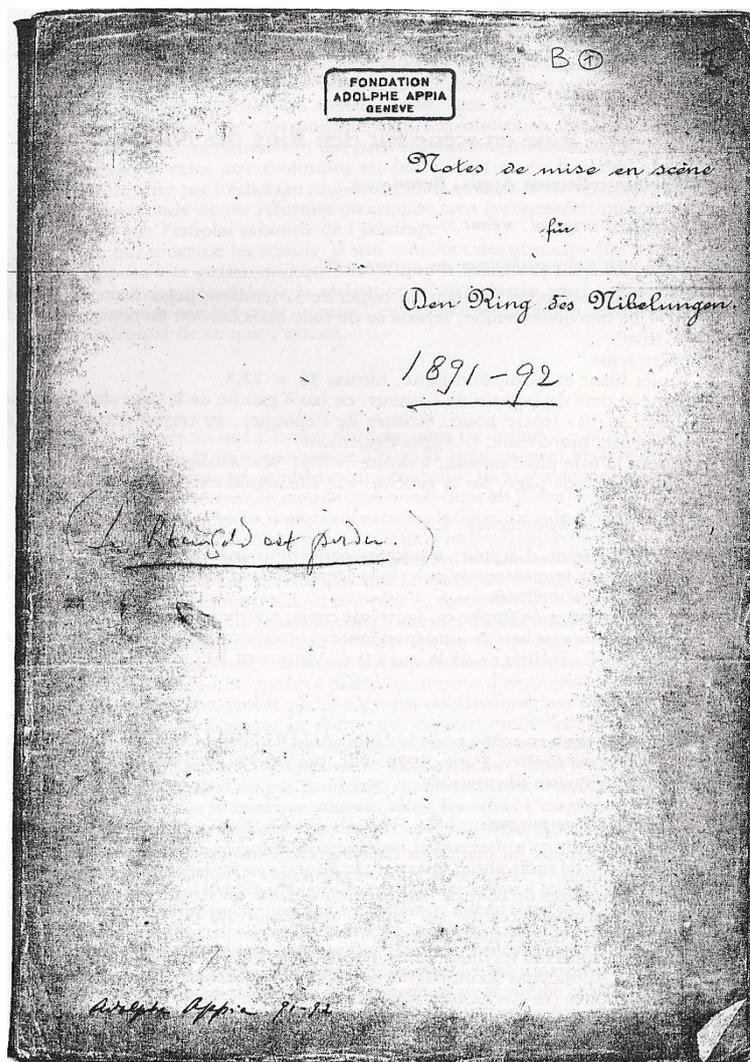


Figura 12: Capa do manuscrito de *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*, de 1891-92. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo I, 1880-1894.

Haveria alguma ligação de causalidade entre as tentativas de suicídio de Appia (a primeira, no final de 1888; a segunda, em novembro de 1890) e o início do processo de produção de seus desenhos de cenários para *O anel dos nibelungos*, com a descrição de como deveria se dar sua encenação? Por anos, Appia acumulara experiências, informações, leituras e reflexões a respeito do estado da arte da *mise en scène*. Suas frustrações, como as sentidas em Bayreuth, mas também as boas surpresas, como o *Fausto* de Otto Devrient, lhe davam parâmetros para imaginar algo novo, que ainda não vira sobre os palcos. Se na escrita de *Notas para a encenação...* ainda não atingira uma capacidade de teorizar e de expor mais metodicamente suas propostas de reforma da cena operística, é inegável que essa primeira experiência literária surge de uma necessidade imperiosa de se apresentar como alguém que contribui para o avanço da cena teatral. Appia encarava como uma missão pessoal e artística a de apresentar suas ideias, me levando a elocubrar se teria a crise pessoal – que o levou a

atentar contra a própria vida¹³⁰ – representado algum tipo de estopim para o início da elaboração da referida obra, como uma reação produtiva à insatisfação com o andamento de seus dias e a necessidade de encontrar um propósito concreto para sua existência.

A dificuldade de engendrar uma carreira prática no teatro o levou a exprimir suas ideias em forma cursiva e gráfica, quando se aproximava dos 30 anos de idade e ainda não conseguira impor-se como artista criativo: “Comecei a discernir os recursos internos que eu tinha em função de meu temperamento, e que tipo de responsabilidade eles me impunham. Pouco depois me retirei para o campo e comecei a trabalhar naquilo de que eu me considerava implicitamente encarregado”¹³¹ (APPIA, 1992, p. 43).

A ambição de Appia era reformar a “parte representativa”, ou seja, aquela percebida pelo espectador de forma concreta sobre o palco, e não o “drama abstrato”, ambas expressões que utilizava, respectivamente, para se referir à encenação e ao drama em sua existência literária. A arte da encenação, segundo Appia, estava naquele momento em sua infância, não em razão dos meios técnicos disponíveis, mas pela maneira como se utilizavam os que então existiam. Uma reforma cênica era indispensável para harmonizar os meios disponíveis e os modos de expressão fornecidos pelos dramas de Wagner. A manifestação do drama, já trabalhosa em função dos aspectos técnicos que envolvia, se mostrava completamente entravada pela impossibilidade de fazer convergir os diversos esforços em direção a uma *precisão*, mesmo que relativa.

Essa impossibilidade, na visão do suíço, resultava da desproporção nas *intenções*, e não nos meios: as intenções que motivam uma encenação (coreografia, iluminação, cenários) eram para Appia, naquele momento, inferiores àquelas empregadas na composição do drama abstrato. A encenação, ao contrário do drama abstrato, se subdivide em partes *reais*, enquanto no drama abstrato a execução orquestral não pode ser considerada independente por causa dos meios de que o criador dispõe para ajustar *abstratamente* as nuances¹³². Ou seja, Appia afirma que a encenação não conta com nenhum dispositivo que garanta o respeito às exigências feitas pelo autor do drama abstrato no que diz respeito à maneira pela qual sua obra será levada à

¹³⁰ Teria ocorrido uma terceira tentativa de suicídio em 1899, posterior à escrita das duas primeiras obras.

¹³¹ Tradução minha. Original: *Je commençais à discerner les ressources intérieures dont j'étais doué de par mon tempérament, et quel genre de responsabilités elles m'imposait. Peu après je me retirai à la campagne et me mis au travail dont je me considérais comme implicitement chargé.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

¹³² A partitura musical, como se sabe, contém uma notação – em tese, muito mais precisa – da maneira como o compositor deseja que sua obra seja executada. Tal precisão se dá pela notação em pauta que guia o trabalho dos instrumentistas de forma matemática, a partir da indicação, por exemplo, do número de compassos que compõem tal ou qual trecho, assim como pela utilização de termos em italiano que determinam o tempo em que serão executados (*andante*, *allegro*, *presto* significando, respectivamente, moderadamente lento, mas fluente; moderadamente rápido; muito rápido).

cena. Fogem ao seu controle os elementos vivos, como o ator, por não serem “inanimados” ou pelo menos “manipuláveis”. A execução orquestral, ao contrário, tem seus parâmetros perfeitamente definidos já no momento da escrita, e que serão seguidos à risca na ocasião em que se der a apresentação – se poderá “ajustar abstratamente as nuances”, ou seja, definir previamente o andamento, a intensidade, etc., com traços, sinais e palavras constantes na partitura.

Após a reivindicação appiana por um sistema de registro de movimentos que fosse suficientemente preciso e claro, Rudolf Laban (1879-1858) criou algo nesse sentido, fundamentado em suas pesquisas sobre o movimento, e que viriam a ser conhecidas como Labanotação e Labanálise, que são duas vertentes do Sistema Laban, criado por ele na Europa no período entre guerras e após o seu término. A Labanotação e a Labanálise foram desenvolvidas por seus discípulos e, segundo a professora Ciane Fernandes, “a Labanotação funciona bem como registro exato de uma coreografia, deixando os aspectos qualitativos para a interpretação de cada dançarino, ou conforme a intenção do diretor da reconstrução”, enquanto a Labanálise “registra as qualidades mais importantes ou os elementos mais enfatizados em cada movimento (...) por isso o método funciona como uma estrutura para a improvisação” (FERNANDES, 2006, p. 35).

Segundo Trindade e Valle (2007, p, 205), o termo *coreografia*, quando apareceu pela primeira vez, em 1700, referia-se ao método de notação da dança (*choreia*=dança + *graphein*=escrita). O francês Raoul Auger Feuillet (1653-1709), criador do termo coreografia, referia-se naquela ocasião à pessoa que anotava os movimentos da dança. A acepção nossa contemporânea de coreógrafo é diferente, sendo aquele que cria os movimentos a serem executados pelos dançarinos. Não se sabe ao certo, segundo as autoras, em que momento a palavra coreografia teve sua acepção modificada de um sentido técnico para um sentido artístico. Antes de Feuillet, entretanto, várias tentativas haviam sido feitas: em 1584, segundo Maíra Spanghero, Ann Hutchinson-Guest cartografou 81 sistemas criados para notação do movimento, dentre eles “O *Manuscrito das Basses Danses* (Espanha, 1485) (...); *L’Orchésographie* (França, 1588), obra do matemático, clérigo e mestre de dança francês Thoinot Arbeau (1520-1595)” e, depois de Feuillet, “A *Grammatik der Tanz-Kunst* [Gramática da Arte da Dança] (Leipzig, 1887) do professor de danças de salão Friedrich Albert Zorn (1820-1905)” entre outras (SPANGHERO, 2011, p. 75).

No drama abstrato – mais especificamente no caso de Wagner e seu *O anel dos nibelungos* –, a maneira que Appia encontrou para definir a forma adequada de levá-los à cena se deu exclusivamente pelo estudo analítico das partituras, nas quais encontrou,

expressadas no próprio corpo do drama – me refiro aqui ao drama entendido da maneira como Wagner o desenvolveu, ou seja, o drama musical (*Wort-Tondrama*) –, as sugestões que considerava suficientes para a definição/orientação dos aspectos visuais (como cenário, figurinos e iluminação) e do trabalho dos cantores. Nesse caso, em que o poeta-músico tem sob sua influência a prévia definição de como sua obra será encenada, se trata muito mais de saber ler e entender as indicações fornecidas pela obra, o que, paradoxalmente, não aconteceu com o próprio Wagner ao encenar seus dramas musicais. Wagner, bem como os que o substituíram no *Festpielhaus* de Bayreuth, estavam amarrados a uma concepção diversa do que é drama, que na opinião de Appia não se tratava de concretizar visualmente, em detalhes realistas, um universo. Neste primeiro escrito, Appia identifica algumas das situações que o incomodam na encenação sua contemporânea, mas ainda não consegue prover soluções mais precisas que pudessem ser utilizadas para resolver os problemas apontados. Nos escritos seguintes (*A encenação do drama wagneriano* (1895) e principalmente *A música e a encenação* (1899)), vislumbraria cada vez com maior clareza tanto as incongruências quanto as correções necessárias, configurando uma proposta de reforma teatral bastante detalhada e hábil em identificar os “calcanhares de Aquiles” dos teatros de seu tempo.

A primeira referência escrita de Appia a respeito do papel do ator no teatro já aparece em *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*, registrando o olhar atento que o autor teria sobre essa função dentro do espetáculo. O que se percebe é que esta posição inicial será bastante aperfeiçoada e transformada até o fim de sua vida, trazendo o ator, cada vez mais, para o centro do fenômeno teatral. Até mesmo sua aparente reclamação contra a liberdade do ator será revista sob uma nova perspectiva. Mas neste momento, é assim que Appia se expressa: “Se tratará de reduzir o máximo possível a parte incontrollável do ator, deixando-lhe o mínimo de liberdade que ele precisa para desenvolver seus meios individuais, e para isso – assim como a notação musical fixa minuciosamente a declamação, que signos convencionais ajustam as exigências da música – encontrar uma maneira de fixar a coreografia”¹³³ (APPIA, 1983, p. 110).

Marie L. Bablet-Hahn esclarece o sentido que Appia atribuía à ideia de coreografia, que ultrapassava a perspectiva de predefinir os movimentos a serem executados em determinada representação. O helvético sonhava com a possibilidade de conservar a memória

¹³³ Tradução minha. Original: *Il s'agira donc de diminuer le plus possible la partie incontrôlable de l'acteur, de lui laisser le minimum de liberté dont il a besoin pour développer ses moyens individuels, et pour cela – de même que l'annotation musicale fixe minutieusement la déclamation, que des signes conventionnels règlent les exigences de la musique – trouver une façon de fixer la chorégraphie.* Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

de uma obra, para uma ocasional recriação, por um sistema de notação que pudesse fixar em uma “partitura” que registrasse da maneira mais exata possível todos os movimentos do ator. Mesmo que, como foi visto, pelo menos desde o século XV existissem sistemas de notação para a dança, talvez Appia buscasse algo mais específico para a ação teatral, o que difere (ou diferia, naquele momento), em vários pontos, do movimento dançado. Da mesma forma, desejava que o ator se tornasse, nas mãos do encenador, um verdadeiro “instrumento”, como os musicais, pois só assim seria garantida a homogeneidade do espetáculo¹³⁴ (BABLET-HAHN, 1983, p. 409-410). Mesmo com minha concordância a respeito da inadequação de tratar o corpo vivo como um instrumento – perspectiva à qual se chegou vários anos após a morte de Appia –, é necessário contextualizar o período no qual o pensador suíço produziu suas reflexões. Appia, Stanislavski (1863-1938), Meyerhold (1874-1940) e Craig (1872-1966) são exemplos de personalidades do teatro que buscaram, de diferentes formas e com variadas estratégias, *controlar* os naturalmente rebeldes corpo e emoção do ator. Para isso, a metáfora do instrumento musical parecia bastante adequada em relação a um objetivo desejado de segurança na execução e de expectativa de resultado: um piano ou uma flauta tendem – como instrumentos de função definida *a priori* – a reproduzir sempre os mesmos sons, se tocados sempre da mesma maneira¹³⁵. A busca pelo rigor artístico na *performance* conduziu a

¹³⁴ Homogeneizar o espetáculo, há cem anos ou mais, parecia uma boa ideia, mas há que se dialetizar tal proposta e encará-la como uma reação à percepção (corrente, mas será que coerente?) daquela época, de uma ausência de rigor técnico na cena (parte dela devido a uma propalada dependência dos artistas da “inspiração” atorial). Atualmente, homogeneizar não é entendido como necessidade premente: nosso momento histórico (pós-moderno) busca mesmo uma desomogeneização, para que aflorem a diferença e a alteridade na prática artística. Nesse sentido, poderia parecer dispensável a figura do encenador, tendo em vista a ênfase, nas últimas décadas, na ideia de um ator criador – que também é chamado de “ator-montador” por Eduardo Okamoto (2004) e de “ator compositor” por Matteo Bonfitto (2002). Porém, como diz o “outro”, “nem tanto ao céu, nem tanto à terra”. Faleiro (2013, p. 25-6) busca harmonizar os antípodas: “Pode-se pensar em uma ‘superação da encenação’, de um ‘teatro pós-encenador’? Superação não significa eliminação, não significa extrair o encenador das fileiras do teatro. O encenador talvez comece a perder, hoje, o lugar central que ocupou na criação teatral no século XX, mas não se trata, de modo algum, de abolir a figura do encenador ou de optar por uma encenação coletiva, e sim de por em pé de igualdade ou de homogeneidade – naquilo que De Marinis chama de *teatro de ator* –, o trabalho do encenador e o do ator”. E Faleiro arremata citando Marco de Marinis: “Isso comporta uma consequência lógica ulterior: o ator pode tornar seu o trabalho do encenador (...), pode atribuí-lo a si, pelo menos em certa medida” (MARINIS, 2000, p. 68 *apud* FALEIRO, 2013, p. 26).

¹³⁵ O príncipe Hamlet, na tragédia homônima de Shakespeare, já criticava a equiparação entre o instrumento musical e o ser humano, numa célebre passagem da cena II do ato III: “HAMLET: (...) Você quer tocar esta flauta?; GUILDENSTERN: Não sei tocar, senhor.; HAMLET: Estou pedindo.; GUILDENSTERN: Mas eu não sei, acredite.; HAMLET: Eu insisto.; GUILDENSTERN: Não sei nem dedilhar, senhor.; HAMLET: É tão fácil quanto mentir. Controle os orifícios com os dedos e o polegar, sobre com a boca, e ele produzirá a música mais eloqüente. Veja, aqui estão as chaves.; GUILDENSTERN: Mas eu não sei tirar disso nada de harmonioso. Não tenho a perícia.; HAMLET: Então, olha só, que coisa mais reles você me considera. Queria tocar as minhas cordas, dar aparência de conhecer minhas claves, queria extrair o cerne do meu mistério, queria me fazer soar do dó até o si todo o meu compasso. E há muita música, há um timbre primoroso nesse pequeno instrumento, mas você é incapaz de fazê-lo soar. Santo sangue, por acaso você acha que é mais fácil me tocar do que a uma flauta? Me chame do instrumento que quiser, mesmo que me dedilhe, não vai conseguir me tocar” (SHAKESPEARE, 2015, p. 128).

metáfora do corpo-instrumento a um lugar privilegiado no teatro e na dança, ainda que tal abordagem traga atreladas a si repercussões que atualmente ultrapassam os objetivos iniciais dessa forma de pensar, conforme escreve Barbara Biscaro:

Escolher uma abordagem de corpo baseada em termos como uso ou domínio, seria partir do princípio que é possível separar instâncias como corpo e subjetividade, ação e pensamento. *Usar o corpo* para fazer música cristaliza a ideia de dispor do corpo como se dispõe de um objeto: mas cada corpo é uma existência no mundo, nossos corpos refletem um projeto subjetivo, cultural, político e biológico no qual estamos inseridos, o que torna a discussão muito mais complexa (BISCARO, 2017, p. 180).

Fica explicitada, para Appia, a exigência desse rigor sobre a cena que não era o predominante na prática do final do século XIX, o que situa o teórico suíço na linha de frente dos que demandavam uma figura forte, mas necessária naquele momento de transformações, e que trouxesse à sua responsabilidade e senso crítico uma série de tarefas que visavam atingir o que Appia chamou de “unidade de intenção”. Walter Lima Torres Neto enumera as atribuições dessa figura desejada, o moderno diretor teatral, cujo surgimento pode ser localizado na virada dos séculos XIX e XX:

Organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc. Em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; expressão de um estilo pessoal (TORRES NETO, 2007, p. 112-13).

É interessante notar a distinção que Torres Neto (2007) faz entre as figuras do ensaiador, do diretor teatral e do encenador¹³⁶, considerando o primeiro como surgido no âmbito da Renascença e prevalecendo até o século XIX, tendo como função primordial a adequação dos atores a uma “tipologia de papéis específicos”, bem como a transposição da literatura dramática para o palco com vistas ao melhor aproveitamento possível das características próprias dos gêneros a serem apresentados ao público¹³⁷. O diretor teatral,

¹³⁶ Neste trabalho, não faço distinção entre os termos “diretor teatral” e “encenador”, os quais trato como sinônimos, ainda que compreenda as diferenças que tais denominações têm ou tiveram, historicamente, na prática cênica. De resto, com o termo ensaiador nomeio o responsável pela ordenação em cena dos elementos que formam a “peça teatral”, e que neste contexto se refere ao que Adolphe Appia desejava superar com sua proposta de “unidade de intenção”.

¹³⁷ Deve ser mencionado que, muito antes do surgimento da figura do ensaiador, na Renascença, havia um responsável pelos ensaios dos atores e – ao menos – pela definição básica da movimentação cênica. Malhadas (203, p. 85) escreve que, no contexto das Dionisíacas urbanas, nos séculos V e IV a.C., “o arconte designava os

figura que se encaixa no que Appia vislumbrava como a necessidade do teatro do final do século XIX, requeria “uma postura crítica, de atrito criativo permanente com a dramaturgia”. Sua visão “é uma de suas marcas que o diferencia em relação ao ensaiador” (TORRES NETO, 2007, p. 116), e foi reivindicada por alguns dos maiores nomes da história do teatro: “O ato de nascimento e da sistematização do trabalho teatral desse coordenador do espetáculo está fortemente associado às experiências pioneiras da Companhia do Duque de Sax-Meiningen, André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, E. G. Craig e A. Appia” (TORRES NETO, 2007, p. 116).

Appia considerava que o teatro, por ser uma arte complexa, é um terreno extremamente instável que só pode adquirir alguma estabilidade pela *unidade de intenção*, deixando apenas o mínimo inevitável de relativismo¹³⁸ no que concerne à estruturação rigorosa e espaço de manipulação dos elementos formadores do evento espetacular. Afirmava também, por meio da reiterada utilização do termo “concepção”, que as escolhas expressas por ele em seus desenhos e descrições para *O anel dos nibelungos* partiam de sua visão do “conjunto”, ou seja, de tudo aquilo que era fornecido pelas partituras de Wagner. Todas as “partes” dessa sua concepção são como que atraídas umas às outras por sua ideia de unidade de intenção proveniente do encenador/diretor teatral, que é quem as relaciona e as propõe à “leitura” do espectador a partir de uma ideia unificadora. Sua referência à concepção antecipa o que hoje nomeamos como “concepção cênica do encenador”: Appia esclarece que suas *Notas de encenação*... podem parecer arbitrárias se retiradas do contexto, mas que na realidade elas se adaptam à *sua visão do conjunto*, que não é a única possível, pois admite que, uma vez modificadas as características do conjunto, modifica-se a visão que dá a unidade de intenção. O contrário é lógico: modificando-se o “portador” da unidade de intenção, modifica-se a intenção portada. Apesar de reiterar que todas as suas notas de encenação para a tetralogia de Wagner foram retiradas das próprias partituras – que foram estudadas por ele, Appia, com a intenção de selecionar o que havia de informações a respeito de cenografia, iluminação e gestualidade –, o genebrino abre uma possibilidade para a diferença.

coregos entre os cidadãos indicados pelas tribos, para a subvenção dos coros e a supervisão dos ensaios”. E, ainda, que “no início do V século, o próprio poeta ensinava e regia o coro e até interpretava, como fez Ésquilo. Depois, além da supervisão do corego, havia KHORODIDÁSCALOS para ensaiar o coro. Na metade do IV século, ou talvez antes, o corego formava o coro com cantores profissionais. (...) Mas tanto os componentes do coro e o KHORODIDÁSCALOS eram cidadãos”. Oliveira (2013, p. 38) informa que “Na Grécia Antiga, no Teatro Grego, existia o *didascalo* (instrutor), que era às vezes o próprio autor, cumprindo a função de organizador. Tespis exercia esse papel. Na Idade Média, esta figura é conhecida como *meneur de jeu*, que se responsabilizava por conduzir o jogo dramático e, ao mesmo tempo, também se responsabilizava pela ideologia e estética dos mistérios”.

¹³⁸ Por “relativismo” Appia entende a abertura a variadas interpretações significantes de determinado ato cênico.

Ciente das limitações da encenação no período em que escreveu seu texto, Appia considerava imprescindíveis duas reformas, que, priorizadas, trariam outras em seu encaixo:

Duas reformas radicais me parecem absolutamente indispensáveis: o papel dado à iluminação e às alterações na profundidade e na altura, ou seja, a necessidade de criar uma *atmosfera* por meio da iluminação, e *se utilizar o décor*¹³⁹. As dificuldades que a segunda destas reformas causa são compensadas, ou mesmo podem desaparecer, com o uso racional da iluminação¹⁴⁰ (APPIA, 1983, p. 111).

Ambas as reformas almejadas por Appia envolvem, como não poderia deixar de ser, a participação do ator, que para ele é a figura mais proeminente do teatro. No caso da iluminação, ainda que a luz ilumine sem distinção o orgânico e o inorgânico, sobre o palco são vistas e privilegiadas as ações humanas, e iluminá-las é sua função principal. Mesmo que a luz incida sobre uma cenografia que represente uma rocha, por exemplo, criando determinada “atmosfera” (como a chama Appia), essa atmosfera será criada para envolver um universo habitado por um ser vivo, ainda que ausente de nosso campo de visão. A “atmosfera” de uma cena só adquire um sentido dramático comunicável quando tem como referência as emoções e os sentimentos humanos.

3.1 Para ver um espaço

A sucessão de atmosferas criadas pelo uso da iluminação, mesmo quando não ligadas diretamente às ações humanas, relacionam-se indiretamente com elas por efeitos de acúmulo e transferência simbólica. Appia, já naquele momento inicial do surgimento do uso artístico da iluminação nos teatros, teve a percepção da capacidade inesgotável que a luz tem de criar e de envolver a vida. Mesmo que levemos em conta o fato de que em 1892 se vivia ainda no teatro

¹³⁹ Mantenho a palavra “*décor*” no original, visto que esse termo quando utilizado por Appia, no final do século XIX, não seria adequadamente traduzido se empregada a palavra “decoração” (que tem um sentido bastante diferente no português atual) ou o termo “cenografia” (que não era muito difundido naquele período). Denis Bablet escreve que “Definir o *décor* por sua função decorativa é apenas expressar uma escolha e indicar o papel que se deseja vê-lo representar durante o espetáculo. Notemos que, se o termo francês “*décor*” é confuso na medida em que, por associação, incita a tal interpretação, nada na palavra alemã “*Bühnenbild*” nem nos termos em inglês “*stage-setting*” e “*scenery*”, sugerem que o *décor* tenha uma função decorativa” (BABLET, 1965, IX, tradução minha). Original: *Définir le décor par sa fonction décorative, ce n'est qu'exprimer un choix et indiquer le rôle qu'on souhaite lui voir jouer dans l'ensemble du spectacle. On remarquera au passage que, si le terme français "décor" prête à confusion dans la mesure où, par association, il incite à une telle interprétation, rien dans le mot allemand "Bühnenbild", ni dans les termes anglais "stage-setting" et "scenery", ne donne à penser que le décor ait une fonction décorative.*

¹⁴⁰ Tradução minha. Original: *Deux réformes radicales m'ont paru absolument indispensables: le rôle donné à l'éclairage et celui aux évolutions en profondeur et en hauteur, c'est-à-dire la nécessité de créer par l'éclairage une atmosphère et de se servir du décor. Les difficultés que la seconde de ces réformes occasionne sont compensées, ou même peuvent disparaître par l'emploi raisonné de l'éclairage.* Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

o período textocentrista, quando a motivação de uma encenação tomava como ponto de partida um texto dramático, é significativo que Appia aponte a desproporção: diz que o drama abstrato, com toda a gama (metafórica) de contrastes entre sombra e luz, de pontos mais ou menos iluminados como desenvolvimento narrativo e de composição de personagens, é posto diante de um sistema de iluminação em “monstruosa desproporção” com a riqueza dramática. Considerava que a música (os dramas musicais, parecia querer dizer) era especialmente prejudicada, com efeitos de iluminação pobres ou exagerados.

Há uma ligação direta entre o conhecimento que temos de nossos corpos, como organismos que se movem no espaço e no tempo, e a maneira com a qual lidamos e como entendemos nossas emoções. Lakoff e Johnson (2012) afirmam que nos é muito mais difícil delinear nossas experiências emocionais do que o que fazemos com nossos corpos. Estes estão inseridos em um mundo em que a gravidade representa uma força previsível na maneira como age sobre nós. Todo corpo envolvido pela atmosfera terrestre sente seus efeitos, em que o peso e a atração gravitacional para a Terra estão entre os principais deles. Já que há uma previsibilidade proporcionada pela gravidade, é possível definir binômios orientacionais como acima-abaixo, dentro-fora, luz-escuridão, quente-frio, etc. A utilização dessas orientações estáveis ao longo da evolução humana, primeiro para auxiliar na localização espacial, já que a princípio todos tinham a mesma experiência; depois, como metáforas para falar do que se nos apresentava sem a mesma definição “concreta” da gravidade – este é o elo que dá continuidade à criação constante de metáforas para falar de experiências do viver. Portanto, dada a já mencionada dificuldade humana de vocabularizar o que “lhe passa por dentro”, a metáfora surgiu como a mais adequada estratégia de tornar presentes coisas abstratas. E tendo em vista que palavras são convenções criadas para dar nome às coisas, o caminho inverso é possível, quando metáforas criadas inventam formas novas de entender o mundo. A arte em geral, como território privilegiado das metáforas, pratica essa criação a partir de mundos imaginados por poetas, atores, bailarinos, pintores, que inventam vocabulários, imagens, emoções, que inexistiam concretamente: habitavam, até então, territórios não percebidos.

Criar atmosferas sobre a cena, como queria Appia com a iluminação, é um movimento metafórico: “Nós conceitualizamos caracteristicamente o que não é físico em termos do físico – ou seja, conceitualizamos o menos claramente delineado em termos do mais claramente delineado” (LAKOFF; JOHNSON, 2012, p. 99). A luz sobre a cena, mesmo com características que a aproximam do abstrato – pois é impossível segurá-la nas mãos – é um fenômeno físico que, dentro do ambiente controlado do espaço cênico fechado, é plenamente manipulável. Aplica-se portanto a definição de Lakoff e Johnson de usar o mais delineado

para falar do menos delineado: as emoções, conquanto incorpóreas, encontram expressão física metafórica na maleabilidade da luz, na sua habilidade para figurar atmosferas.

Percebe-se nas exigências que Appia faz à unidade de intenção a maneira como a iluminação participa dessa ideia de conjunto. Há um princípio geral, nas ideias do suíço, que se estabelece como um paradoxo ao conceito de ilusionismo sobre a cena. Se por um lado Appia critica a cenografia que tenta reproduzir a “árvore sem suas raízes” (como no exemplo dado), anunciando a ideia de “ilusão de uma ilusão”, já que esta reprodução da realidade nunca acontecerá de fato pela impossibilidade de plantar uma árvore¹⁴¹ – da maneira como isso acontece em florestas – sobre as tábuas lisas de um palco; por outro, é justamente isso que Appia busca com o desejo por uma iluminação que não seja uniforme, mas que ofereça sombras e gradações de luz, como as que se veriam na natureza. Podemos dizer que a iluminação de um espetáculo realista, por exemplo, que entrega para o público a maior visibilidade possível e sem o compromisso de reproduzir com precisão absoluta o efeito de luz “real” no interior de uma caverna – que este espetáculo “realista” busca um tipo de ilusão que privilegie a recepção por parte da plateia, que quer ter pleno acesso e discernimento visual desse lugar fictício.

Appia, por sua vez, busca também um tipo de ilusão, ainda que exija que as sombras e as nuances típicas do interior de uma caverna estejam lá, mesmo que elas dificultem a apreensão total dos detalhes desse lugar fictício: privilegia, portanto, não a plateia, mas um tipo de ilusão¹⁴² que de alguma forma se aproxime um pouco mais do “real”.

Para que não reste um vácuo em relação ao conceito (ou seriam vários conceitos conectados?) de “real”, tão importante no teatro do século XXI, trago alguma contribuição: o professor espanhol José A. Sánchez (2012, p. 29) defende que o realismo, mais do que um estilo, é uma tentativa de alcançar a coerência entre o real e sua representação, e também de

¹⁴¹ Denis Bablet escreve: “Como dar à cena a ilusão de um universo real? É impossível transportar árvores reais ou casas reais, difícil e dispendioso reconstruir imitações perfeitas, e, se alguém pode representar estritamente um salão ou a habitação de um porteiro, o que acontecerá quando evocar uma paisagem?”. (BABLET, 1965, p. 244). Tradução minha. Original: *Comment donner sur la scène l'illusion d'un univers réel? Il est impossible d'y transporter de vrais arbres ou des maisons véritables, difficile et coûteux d'en reconstruire de parfaites imitations, et, si l'on peut à rigueur représenter un salon ou la loge d'un concierge, qu'advient-il lorsqu'on doit évoquer un paysage?*.

¹⁴² Certamente há uma discussão a ser feita a partir dessa asserção, já que envolve o saber – sem nunca sabê-lo de fato – que tipo de ilusão agradaria mais ao público. Seria a ilusão que se mostra claramente (ou explicitamente), como a que deixa totalmente visível o interior de uma caverna, em seus detalhes? Ou seria a ilusão que sacrifica o detalhamento em prol de uma ilusão de autenticidade, mergulhando a caverna cenográfica em sombras e dando a ver muito menos do que a opção anterior? Podemos afirmar que um tipo de ilusão privilegia mais a plateia do que o outro? É um caso de imposição de uma verdade/vontade, qualquer que seja a opção, pois serão sempre os “emissores” (utilizo essa palavra como diferenciadora de “receptores”) que decidirão o que será oferecido à plateia. Entretanto, não alongarei essas considerações, que fogem ao propósito deste trabalho.

tornar a realidade objetiva o único critério de verdade aceitável. Essa coerência buscada pelo realismo é posta em relação com o real: “é inegável que uma parcela considerável das práticas artísticas contemporâneas opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas, que hoje proliferam nas cenas de teatro e cinema, como comprova a explosão de documentários ou a tensão entre realidade e ficção recorrente em certos filmes, como os de Eduardo Coutinho, ou na maioria dos trabalhos de teatro de grupo”, conforme afirma a professora Sílvia Fernandes (2013, p. 5-6).

Dito isso, acrescento o seguinte: o realismo que Appia queria varrer da cena era aquele que não tinha coerência, pois punha corpos vivos em frente a telões bidimensionais. Por outro lado, como se verá em minha abordagem do avanço das propostas do suíço, chegou o momento em que Appia acreditou na importância do corpo vivo do ator – e desse corpo posso dizer, enfim, que é real, pois vive no movimento e pelo movimento, e é impulsionado pelo ritmo cardíaco. Appia chegará a dizer que a ficção não é indispensável ao teatro, bastando o corpo do ator se movendo pelo espaço, o que aproxima essa ideia de “práticas do real na cena contemporânea”, conforme aponta o título do livro de Sánchez.

Como se percebe, fala-se de duas categorias de ilusão – na de Appia, o mais importante é a ilusão que traz consigo a ideia de atmosfera, ausente na versão com luz “chapada”¹⁴³ e uniforme. Appia pronuncia-se a esse respeito, afirmando que o público deseja, na parte representativa, “‘ver’ tanto quanto possível, o melhor possível, para não perder qualquer jogo de fisionomia, quaisquer gestos, qualquer detalhe de um figurino, as pinceladas ou os recortes de um cenário; se for a noite que a ele se apresenta, exige uma luz azul e menos brilhante do que a do dia, a qual, porém, possibilite que ‘veja’ tudo”¹⁴⁴ (APPIA, 1983, p. 111).

É certo que há, a partir do final do século XIX, com a aparição de uma dramaturgia realista/naturalista sobre a cena, um esforço – por parte de encenadores como André Antoine e Stanislavski, além do trabalho dos Meininger – para afastar dos palcos as velhas convenções. Entre as providências tomadas estão as mudanças possibilitadas por avanços

¹⁴³ A expressão “luz chapada” faz referência à ideia de chapa, no sentido de superfície bidimensional, como a de uma chapa de ferro. Se um objeto como um relógio despertador, por exemplo, que está sobre um palco italiano, é iluminado apenas por um refletor em ângulo frontal, ocorrerá que se perderá a impressão de tridimensionalidade. Seria como se esse relógio não possuísse volume, como uma pintura. Entretanto, ao iluminar esse mesmo objeto por mais de um ângulo (por trás, como na “luz contra”, ou pela lateral), ele tirará partido do efeito das sombras que se projetarão a partir dele, dando ideia de sua real tridimensionalidade.

¹⁴⁴ Tradução minha. Original: “*Voir*” *le plus possible, le mieux possible, à ne perdre aucun jeu de physionomie, aucun de plus menus gestes, aucun détail d'un costume, des coups de pinceau ou découpures d'un décor; si c'est la nuit qu'on lui présente, il exige une lumière bleue et moins brillante que celle du jour, mais que néanmoins lui permette de tout “voir”*. Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

técnicos na área da iluminação cênica, especialmente com os trabalhos de Hugo Bähr e Carl Brandt, entre outros. Appia, nesse momento, parece comungar de ideias como as postas em prática por André Antoine em 1888, em *La Mort du duc d'Enghien*, quando iluminou – apenas com algumas lanternas – uma cena em que o conselho de guerra se reunia em torno de uma mesa à qual se agrupavam as personagens; ou, do mesmo Antoine, pode ser citada *La Patrie en danger*, de 1889, em que uma multidão era iluminada apenas do alto, criando uma penumbra entrecortada por áreas que recebiam mais ou menos claridade (BABLET, 1965, p. 130-32). A percepção de Appia a respeito das promissoras possibilidades da iluminação lhe são incomparáveis na relação com o papel da cenografia e da implantação. O autor de *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos* considera estas como limitadas às rigorosas convenções da cena da época, enquanto a iluminação é “independente, livremente manipulável; se pode até afirmar que pela iluminação tudo é possível no teatro”¹⁴⁵ (APPIA, 1983, p. 113).

O trunfo em que a iluminação se constitui, e que futuramente Appia trará como uma proposta também à cenografia, é a capacidade de *sugestão* que ela apresenta. A sugestão, na virada para o século XX, era um tema presente em muitas discussões filosóficas e artísticas. Bablet-Hahn (1983, p. 413) cita as afirmações do filósofo francês Paul Souriau em seu livro de 1893, *La suggestion dans l'art*, que defende que o sujeito de uma experiência tem muito pouca vontade, e muita imaginação: “pouca vontade” para ceder sem resistência a todos os estímulos que lhe vêm de fora, e “muita imaginação” para rapidamente dar forma às ilusões que lhe são apresentadas. Assim, sugerir é demandar ação por parte do sujeito – do espectador, no caso da arte: é preciso imaginar para completar o quadro, não importa se é um quadro em que a ilusão se faz presente desta ou daquela maneira (a ilusão da ilusão ou a ilusão com atmosfera, conforme propus anteriormente). O fato é que a sugestão pode ser tão ilusionista quanto a não-sugestão, ainda que se trate de diferentes formas de iludir: “A sugestão verbal, gráfica ou musical, não nos fornece uma imagem pronta; ela nada mais faz que orientar nossas faculdades imaginativas em determinada direção (...). A obra de arte não é percebida, realmente; ela é imaginada”¹⁴⁶ (SOURIAU, 1893 *apud* BABLET-HAHN, 1983, p. 413). Por isso Appia considera a iluminação uma prioridade em sua proposta de reforma teatral, pois a luz como princípio da sugestão é “a única base em que a arte da encenação pode

¹⁴⁵ Tradução minha. Original: *Indépendant, librement maniable; on peut même affirmer que par l'éclairage tout est possible sur le théâtre*. Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

¹⁴⁶ Tradução minha. Original: *La suggestion verbale, graphique ou musicale, ne nous fournit pas d'image toutes faites; elle ne fait qu'orienter nos facultés imaginatives dans un sens déterminé. (...) L'oeuvre d'art ne se perçoit pas vraiment; elle s' imagine*.

estender-se sem obstáculo; assim, a *realização* material se torna secundária”¹⁴⁷ (APPIA, 1983, p. 113). Ou seja, a sugestão produzida pela iluminação prescinde muitas vezes da realização, da concretude material, com a vantagem da rapidez com que se podem produzir e desmontar o que Felisa de Blas Gómez chama de “arquiteturas efêmeras” sobre a cena:

A luz, como a música, está dotada da flexibilidade que permite transitar por todos os graus de expressão, desde uma simples aparição até a mais intensa exaltação. É uma luz capaz de reunir uma forte carga metafórica e de criar mundos misteriosos, de penumbra, herdeiros da recém substituída luz de gás, atravessados por simbólicos piscaces dramáticos¹⁴⁸ (GÓMEZ, 2010a, p. 38).

Gómez descreve a iluminação como continente metafórico e uma possibilitadora de criação de mundos originais, e foi assim entendida por Appia e reivindicada em suas propostas. Mas ao lado da iluminação, o novo papel que a cenografia deveria abraçar é também destacado em *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*.

Notando que a tetralogia de Wagner sugere, a partir do estudo de suas partituras, a ambientação cenográfica da maioria de suas cenas ou em rochas ao ar livre (seis diferentes formações rochosas), mais ou menos eivadas de vegetação, ou em cavernas (cinco diferentes cavernas), Appia assegura que não há risco de monotonia, sendo tomadas todas as precauções para que tal sensação não prevaleça. Tendo em vista o fato de que Wagner criou seus dramas musicais sobre um fundo mitológico germânico, portanto intrinsecamente afastado do realismo – e, ao mesmo tempo, sem adentrar no sovado terreno do pitoresco, que não agradava a Appia –, o suíço considerava que algumas escolhas deveriam ser feitas no sentido de aproximar os hipotéticos espectadores do universo fundado sobre o mito dos nibelungos. Entre as providências que Appia antecipou estavam as de “utilizar nada além das necessidades mais elementares no vestimento e no cenário”¹⁴⁹ (APPIA, 1983, p. 114), ainda que ele distinga entre as necessidades do figurino (que considera mais fáceis, mas sem esquecer das necessidades dramáticas) e as da cenografia¹⁵⁰, que são complicadas pela diversidade das

¹⁴⁷ Tradução minha. Original: *Car il suggère à coup sûr et la Suggestion est la seule base où l'art de la mise en scène puisse s'étendre sans rencontrer d'obstacle, la réalisation matérielle devenant alors secondaire*. Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

¹⁴⁸ Tradução minha. Original: *La luz, como la música, está dotada de la flexibilidad que permite recorrer todos los grados de expresión, desde un simple acto de presencia hasta la más intensa exaltación. Es una luz capaz de recoger una fuerte carga metafórica y de crear mundos misteriosos, de penumbra, herederos de la recién substituída luz de gas, atravesados por simbólicos destellos dramáticos*.

¹⁴⁹ Tradução minha. Original: *Ne parer qu'aux plus élémentaires nécessités du vêtement et du décor*. Citação retirada do texto *Notes de mise en scène für den Ring des Nibelungen*, de 1891-92.

¹⁵⁰ Uma breve referência ao que Bertolt Brecht (1898-1956) pensava da cenografia: Gerd Bornheim (1992) cita o fato de que Brecht pensava em introduzir no teatro a figura do *Bühnenbauer* (construtor de cena), aquele profissional responsável por “mostrar o mundo destituído de estabilidade” sobre o palco (p. 296). Esse construtor da cena deveria interferir na própria estrutura da arquitetura teatral, a cada montagem, efetuando “a transmutação da estabilidade para o movimento”. Segundo Bornheim, “vê-se logo: mais do que mudar as próprias estruturas

exigências feitas a ela. Para *O anel dos nibelungos*, Appia identifica que a natureza, sob todos seus aspectos, fornece o “elemento decorativo”, sendo a luz a base de todos os efeitos. Com o uso inteligente da luz, reduz-se o luxo decorativo e conserva-se o máximo de *praticabilidade*¹⁵¹ possível, já que este é o ponto de contato com a *coreografia*, termo este que, segundo Bablet-Hahn (1983, p. 409), na acepção de Appia referia-se à arte de imaginar, de ordenar os movimentos dos cantores-atores, sendo esses movimentos pensados como uma espécie de dança.

Entendo, portanto, que com o conceito de praticabilidade Appia refere-se tanto à possibilidade que as estruturas praticáveis – sobre as quais se pode andar – conferem à implantação da cena, quanto à relativa simplicidade que ela traz à composição do quadro cênico, acalmando o olho por meio do equilíbrio que proporciona diante da continuidade dos telões verticais pintados, típicos da ópera. Declaração representativa do pensamento crítico de Appia relativo ao uso excessivo de meios para a explicitação de ambientes na cenografia pode ser encontrada em seu texto *Notes sur le théâtre* (1908), no qual sugere uma solução:

Pintar lírios na parte inferior da tapadeira para indicar a primavera; meticulosamente compor uma floresta lá onde o ator não pode estar, para fazer compreender que o ator está em uma floresta; acumular cordas e acessórios marítimos com a intenção de exprimir... o mar; ou os acessórios campestres, os bibelôs burgueses etc... lá onde o ator não precisa deles. É o requentamento da encenação moderna, na qual se presume um público de compreensão bem lenta; ao passo que uma palavra do ator, um signo do cenário é suficiente para orientá-lo (APPIA, 1988, p. 68)¹⁵².

Appia critica a subestimação do espectador de sua época, a quem se atribuiria uma lentidão na leitura dos signos fornecidos. Tal ideia prévia (e também preconceituosa) vai de

arquitetônicas, o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo” (1992, p. 297), o mesmo abandono do supérfluo que Appia propusera décadas antes. E a exemplo de Appia, Brecht aconselhava prestar toda a atenção às “necessidades da movimentação cênica, (...) principalmente porque o ator deve ser tomado como a parte mais importante do cenário: ele deve ser composto sempre tendo em vista o seu elemento mais nobre, que está na movimentação do ator em cena” (BORNHEIM, 1992, p. 298). Por fim, Bornheim destaca o desejo de Brecht de que “a cena deve estar mobiliada apenas com o necessário; tudo o que aparece no palco deve participar da representação, e se exclua o que não participa. Implícitos estão aqui procedimentos que vão até o abstracionismo” (1992, p. 298). Nessas citações de Brecht, encontro estreita relação com as ideias de Appia sobre a centralidade do ator e sobre o que é necessário para uma cenografia.

¹⁵¹ Bablet-Hahn (1983, p. 382-83) esclarece a origem da palavra francesa *praticable* (praticável) no contexto do teatro do século XIX, que significava o elemento cenográfico sobre o qual se podia passar, caminhar. *Praticabilité* (praticabilidade) é um neologismo de Appia, que com essa palavra designa não apenas objetos, acessórios e móveis, mas também o espaço estrutural construído da cena.

¹⁵² Tradução minha. Original: *De même que peindre des mugets au bas de châssis, pour indiquer les printemps; minutieusement découper la forêt là où l'acteur ne peut se trouver, pour faire comprendre que l'acteur est dans une forêt; accumuler les cordages et accessoires maritimes dans le but d'exprimer... la mer; ou les accessoires campagnards, les bibelots bourgeois etc. ... là où l'acteur n'en a que faire. C'est le rabâchage de la mise en scène moderne où l'on suppose un public de compréhension bien lente; alors qu'un mot de l'acteur, un signe du décor suffit pour l'orienter.*

encontro a toda uma tradição teatralista medieval, elizabetana e espanhola do século XVII, na qual os espectadores “completavam os pontos” por meio do exercício da imaginação, constantemente solicitada. Ao que tudo indica, essa prática subestimadora é uma das artimanhas da indústria cultural, pois só assim é possível entender o rebaixamento do nível de exigência proposto por alguns como o cinema estadunidense, com sua infantilizada avalanche de filmes com super-heróis – um exemplo (literalmente) demolidor. Marco de Marinis afirma que “o espectador não é um ator fracassado, mas sim um dos protagonistas da relação teatral” (2012, p. 41), o que implica em considerá-lo como criador, ativo na estruturação das relações no evento no qual toma parte. Adolphe Appia, conforme entendo, caminhará cada vez mais nessa direção de integrar o espectador à obra de arte viva.

Afora algumas indicações iniciais, nas quais Appia traça ideias generalizantes a respeito de iluminação e de cenários, *Notas sobre a encenação de O anel dos nibelungos* é um escrito bastante esquemático, dividido em partes bem demarcadas entre os quatro dramas musicais de Wagner (*O ouro do Reno, A Valquíria, Siegfried e Crepúsculo dos deuses*), que por sua vez são abordados separadamente ato por ato. Cada um desses atos é subdividido e recebe títulos de acordo com os assuntos que ali serão tratados – por exemplo, “cenário”, “iluminação”, “entrada de Siegfried” –, além de dedicar parágrafos específicos a determinados trechos do drama musical, que intitula de acordo com as falas das personagens (“Hei! was ist das für müß’ger Tand” ou “Heil die Sonne!”)¹⁵³. Appia procede a uma precisa proposta de encenação da tetralogia wagneriana, mostrando um profundo conhecimento dos acontecimentos e das motivações para as ações, e este é por certo um dos diferenciais da abordagem de Appia, que está atento principalmente ao drama que se desenvolve em *O anel dos nibelungos*. Para Appia, há um espelhamento entre as motivações das personagens e os locais em que essas ações são representadas. Mesmo que se trate de uma obra de características mitológicas (no que isso traz de ações exteriores, físicas, até mesmo pelo fato de envolverem criaturas fantásticas como gnomos, dragões e gigantes), o que guia suas escolhas estéticas não é o apelo pitoresco que figuras como as valquírias poderiam sugerir, mas justamente o contrário: oferecer à vista aquilo que é indispensável para tornar crível o universo ficcional em questão, sem recorrer a desnecessários acúmulos decorativísticos.

Volbach (1968) menciona uma das propostas de Appia referentes à iluminação que traz em si consequências mais profundas do que simplesmente iluminar as ações sobre o

¹⁵³ As duas frases significam, respectivamente, “Ei! que bugigangas inúteis são essas” e “Salve o sol!”.

palco: em sua condenação ao uso das luzes de ribalta¹⁵⁴, Appia inclui a tendência dos cantores-atores de enfileirarem-se na parte mais avançada do palco, aproximando-se da orquestra, e deixando o restante da área de atuação vazia. Certamente o fato de os telões pintados da cenografia serem menos eficazmente iluminados do que a área próxima à ribalta contribuía com a impressão de ilusão que forneciam as paisagens e interiores ali representados (pintava-se em um telão, por exemplo, a luz avermelhada de um entardecer: a luz bidimensional e ficcional da pintura tinha como companheira a luz viva e real, ainda que distorcente, vinda da ribalta). Appia antevia que, eliminando-se a ribalta, os atores se veriam forçados a “subir” para o fundo do palco, o que também contribuiria para a eficácia dos cenários. “Subir” porque em muitos teatros construídos até o início do século XX, o palco apresentava uma inclinação, fazendo com que o “fundo” (da perspectiva da plateia de um teatro de configuração à italiana) desse palco fosse mais alto do que a “frente”. Essa inclinação tinha como objetivo tornar mais visíveis as ações ocorridas a maior distância da orquestra, especialmente em cenas de multidão (os figurantes à frente não cobririam os de trás). Por essa razão, ainda hoje diz-se subir ou descer a cena.

Além disso, queria que toda a área mais próxima à cortina e ao arco do proscênio fosse menos iluminada, o que acarretaria um efeito de redução no brilho refletido pelos instrumentos da orquestra bem como do rebatimento da luz decorrente das camisas brancas dos musicistas. A redução da luminosidade em toda essa área de transição entre o palco e a plateia representava uma adesão às modificações instituídas por Richard Wagner, a partir de 1876, no *Festpielhaus* de Bayreuth, embora com algumas diferenças nas motivações para tal redução presentes nas visões do compositor alemão e de Appia.

Denis Bablet depõe sobre a originalidade de Wagner, de ser reconhecido como o primeiro a propor o apagamento das luzes da plateia durante a representação cênica:

No fim do século XIX, em 1876, no momento em que triunfa uma estética teatral fundada sobre a falsa-semelhança e o virtuosismo técnico, produz-se um facto capital. Durante a representação das suas óperas em Bayreuth, Ricardo Wagner mergulha a sala no escuro. Esta reforma, que esperaria quatro séculos, é a pouco e pouco adoptada em Inglaterra, em França e no conjunto dos teatros europeus. (...) A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície

¹⁵⁴ As luzes da ribalta consistiam na fileira de refletores instalados (em um teatro de configuração italiana) no espaço existente entre o pano de boca (cortina principal) e a orquestra (ou fosso da orquestra), à altura do chão (por isso, em inglês recebem o nome de *footlights*=luzes de pé). Utilizadas pela primeira vez na Inglaterra no final do século XVII, as luzes da ribalta forneciam um tipo de iluminação direcionada no sentido contra-*plongée* (de baixo para cima), com o objetivo de iluminar os rostos dos artistas sobre o palco. As luzes da ribalta, ou simplesmente ribalta, estão quase totalmente desaparecidas dos teatros, sendo utilizadas apenas para efeitos específicos de encenação, tendo perdido seu caráter prático em virtude dos avanços tecnológicos na área da iluminação.

luminosa. (...) Se Wagner apaga a luz da sala, é porque deseja fazer dos seus mitos e da sua ‘revelação’ lírica o elemento fundamental de um universo cênico ideal e deseja que nenhum obstáculo material se intrometa entre o espectador e o drama” (BABLET, 1964, p. 294-95).

Se o intuito de Wagner, ao apagar as luzes da plateia, era direcionar para a luminosidade do palco o foco de atenção dos espectadores¹⁵⁵, o resultado esperado por ele seria a valorização da obra cênica apresentada, conforme afirma Jonathan Crary em *Suspensões da percepção*:

Em primeiro lugar Wagner eliminou todas as vistas laterais dos teatros mais antigos a fim de obter o envolvimento frontal de cada um dos espectadores com o palco. Também introduziu a ideia de que a escuridão quase completa serviria para aumentar a intensidade dos efeitos de iluminação no palco e para evitar a distração periférica. A multiplicação dos arcos do proscênio, combinada à escuridão extrema, visava a destacar o palco iluminado de qualquer relação clara com o resto do teatro. A insistência de Wagner para posicionar a orquestra num nível mais baixo, escondida da vista da plateia, é parte do caráter fantasmagórico de sua obra, sendo a palavra “fantasmagórica” utilizada para designar o ocultamento, a mistificação sistemática dos processos de produção, conforme já discutido por Theodor Adorno e outros. Ao tornar a orquestra invisível, Wagner impossibilitou a identificação da fonte da música, mistificando-a por conseguinte (CRARY, 2013, p. 255).

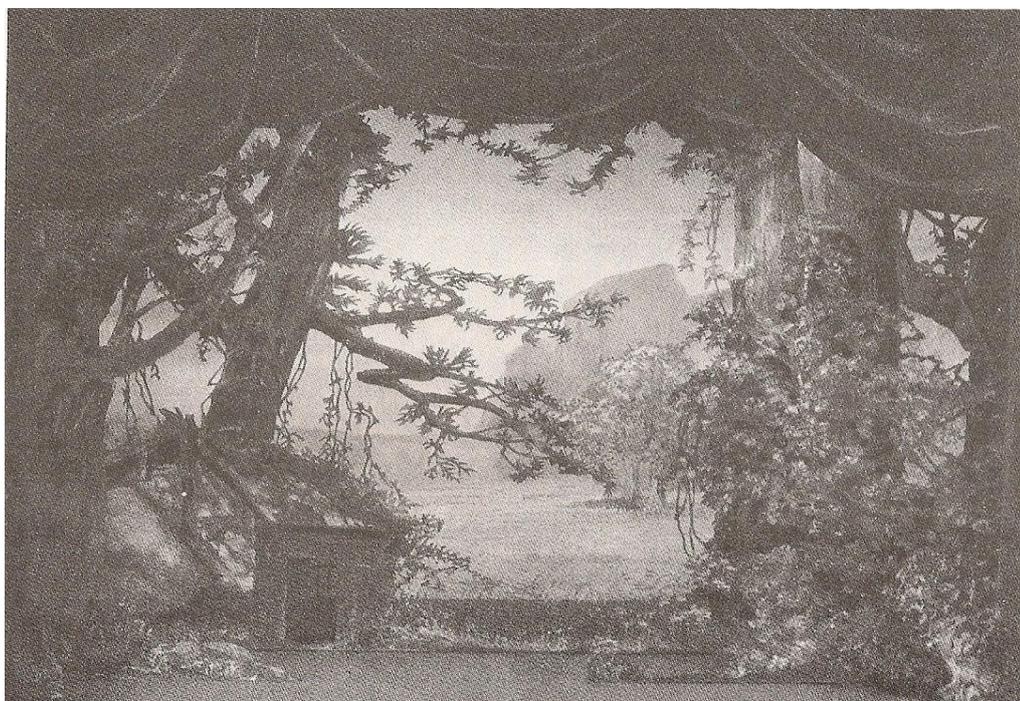


Figura 13: Cenário do ato III de *Parsifal*, criado por Paul von Joukowsky para o drama musical de Wagner, em sua estreia de 1882, em Bayreuth. A ambientação aqui representada é dos prados floridos. Ver figura 14. Fonte: BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia – Texts on theatre*.

¹⁵⁵ É importante a referência ao fato de que o *Festpielhaus* apresentava uma configuração de plateia distinta da que era a prática até então nas casas de ópera. A audiência em formato de leque – diferentemente das usuais acomodações em linhas de camarotes, em uma estrutura de prédio em ferradura –, possibilitava ao espectador uma visão muito mais homogênea, sentasse ele em qualquer lugar do auditório.

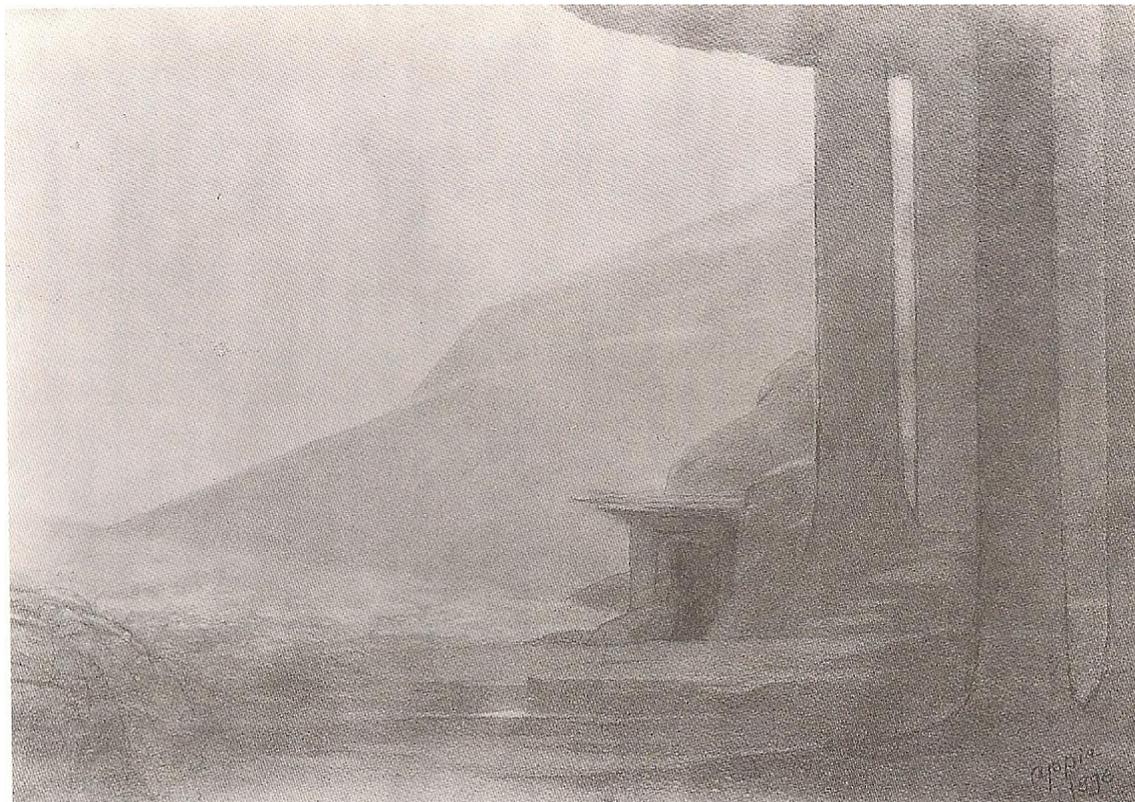


Figura 14: Desenho para o ato III do *Parsifal*, de Wagner, criado por Appia em 1896, para representar os prados floridos. Ver figura 13. Fonte: BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia – Texts on theatre*.

É perceptível o caráter quase antagônico que as reformas iniciadas por Wagner ganham quando retomadas por Appia: enquanto o alemão buscava claramente o incremento da sensação de ilusão, o suíço propunha o abandono dela, mesmo que se possa chamar de “outra qualidade de ilusão” aquilo pelo que Appia clamava¹⁵⁶. A experiência sensorial que Wagner intentava propiciar aos espectadores em Bayreuth aproxima-se daquela que o cinema buscaria cada vez mais, ao longo do século XX: uma imersão total no universo testemunhado, a partir do aumento das proporções da tela, do escurecimento da sala onde o filme é projetado, da qualificação crescente do som e do posicionamento em frente à tela projetada. Ao eliminar da visão do espectador o máximo possível de obstáculos visuais entre seu olho e o epicentro da cena, Wagner substituía com vantagem um tipo de teatro do século XIX no qual o acúmulo de informações visualizadas abarcava desde os camarotes repletos de espectadores iluminados pelo lustre do auditório, passando pela decoração arquitetônica do próprio edifício teatral, e

¹⁵⁶ Appia escreve em *Notes sur le théâtre* (1908), em tradução minha, que “nos nossos teatros modernos, os assentos destinados ao público são tão separados quanto possível do espaço onde a ação ocorre; e a perfeição parece ter sido atingida em Bayreuth: lá, o quadro do proscênio não é mais que um imenso buraco de fechadura (que me perdoem!) através do qual surpreendemos indiscretamente mistérios que não nos são destinados”. Original: *Dans nos théâtres modernes les places destinées au public sont aussi distinctes que possible de l'espace où l'action se déroule; et la perfection nous semble atteinte à Bayreuth: là, le cadre de la scène n'est plus qu'un immense trou de serrure (qu'on me pardonne!) au travers duquel nous surpréons d'indiscrète façon des mystères qui ne nous sont pas destinés* (APPIA, 1988, p. 63).

chegando ao clarão emanante do espaço da orquestra, refulgindo em metais dos instrumentos e nos alvos peitinhos dos instrumentistas. Cray citando o relato de dois franceses que presenciaram uma representação no teatro de Wagner:

Em Bayreuth, para o espectador mergulhado no escuro, todos os efeitos possuem intensidade redobrada, os efeitos de luz do dia são mais brilhantes, os de noite são mais escuros, e a luz elétrica é mais sobrenatural. Como para nós, franceses, o teatro é um lugar de prazer, onde tudo é distração, onde a recompensa de ver a ópera não é maior do que o prazer de ser visto, esse sistema alemão pode inicialmente nos parecer chocante (SOUBIES; MALHERBES, 1886 *apud* CRARY, 2013, p. 257).

O que Wagner deixou de fazer foi eliminar esse “barroquismo visual” também dentro do palco, mantendo nesse aspecto a prática corrente de encenação, mediante o excesso de referências visuais na cenografia e na indumentária dos cantores-atores. Wagner reformou o teatro “do palco para fora”, abrindo caminho para que Appia continuasse a reforma “do palco para dentro”, lidando diretamente com os elementos da encenação. Mas Appia não parou por aí, pois suas propostas da maturidade vão em direção a um extravasamento da ideia de palco. A sala de espetáculos de Hellerau, na qual Appia trabalhou ativamente fornecendo sugestões para o arquiteto responsável, entre 1911 e 1912, já abandonava o arco do proscênio, causando assim uma maior proximidade entre atores-bailarinos e espectadores. Nos anos seguintes, tendo como ápice seu livro *A obra de arte viva*, Appia proporia não apenas atores e espectadores habitando um mesmo espaço expandido, mas também a não delimitação das próprias funções (os que veem e os que fazem), chegando ao ponto de afirmar que “todos podemos ser artistas”.

3.2 Um espaço para ver com as pernas

Adolphe Appia apresentou, desde sua estreia no terreno da escrita teórica, uma série de propostas que questionavam a prática corrente – especialmente em produções operísticas – no que se referia à cenografia. Sua atenção se voltou para os dramas musicais compostos por Richard Wagner, para os quais Appia imaginou e detalhou, em desenhos e textos, as formas mais adequadas para encená-los, em um trabalho que almejava extrair o que sugeriam em matéria de ambientações, a partir dos libretos escritos pelo compositor alemão. Fascinado pela obra de Wagner, tanto a musical quanto a ensaística, pareceu a Appia que lhe cabia a tarefa de revelar, por meio dessa nova abordagem visual da obra wagneriana, a amplitude e a universalidade que vislumbrava na arte do criador de *Parsifal*, mas que permanecia obnubilada pelo *Zeitgeist* estético do final do século XIX. Por mais reverente que fosse às

qualidades dramáticas e musicais de Wagner, Appia jamais deixou de apontar objetivamente aquilo que considerava inadequado e insuficiente (ou excessivo) na transposição cênica que se fazia da obra do compositor.

É preciso lembrar que Appia, ao criticar a visualidade praticada na encenação de óperas no século XIX e começo do XX, não estava se referindo apenas à obra de Wagner, mas ao gênero operístico como um todo e, evidentemente, ao teatro como forma de arte. Se Appia partiu de um caso específico (a tetralogia dos nibelungos) e de uma figura (o cantor-ator de óperas), isso não significa que as reflexões que o cenógrafo faria, ao longo de sua vida, se restringissem a encenações do gênero lírico. Seria este o caso se Appia tivesse se aprofundado em aspectos musicais ou em técnicas específicas de canto, e na maneira como se integrassem a voz e o movimento em cena (o que hoje chamamos, sem separar em campos diferentes de conhecimento, o corpo-voz), o que definitivamente não aconteceu. Portanto, a quase totalidade do que Appia escreveu aplica-se, sem grandes alterações, ao “teatro falado” (como chamava o que não era ópera) e ao ator que dele faz parte. Verifica-se tal abrangência pelo fato de que, em certo ponto de sua produção, acentuadamente nos últimos anos de sua vida, Appia desenhou propostas cenográficas para alguns textos clássicos, não apenas para óperas: o estilo sintético e a economia de elementos são os mesmos que o consagraram em relação à produção wagneriana, aparecendo ainda as referências aos edifícios gregos antigos, por meio da sugestão de colunas, escadarias e outros elementos que teriam a pedra como matéria-prima.

Para compreender o lugar de destaque que Appia deu ao ator na arte teatral é importante, além de acessar os textos em que deixa transparecer explicitamente essa ideia, também “ler” seus esboços cenográficos e desenhos, porque neles estão expostos em volumes linhas e sombras seu pensamento. Abrindo espaço à ideia de sugestão – e não à explicitação naturalista – em seus cenários, Appia fez o mesmo para a atuação e para o corpo vivo.

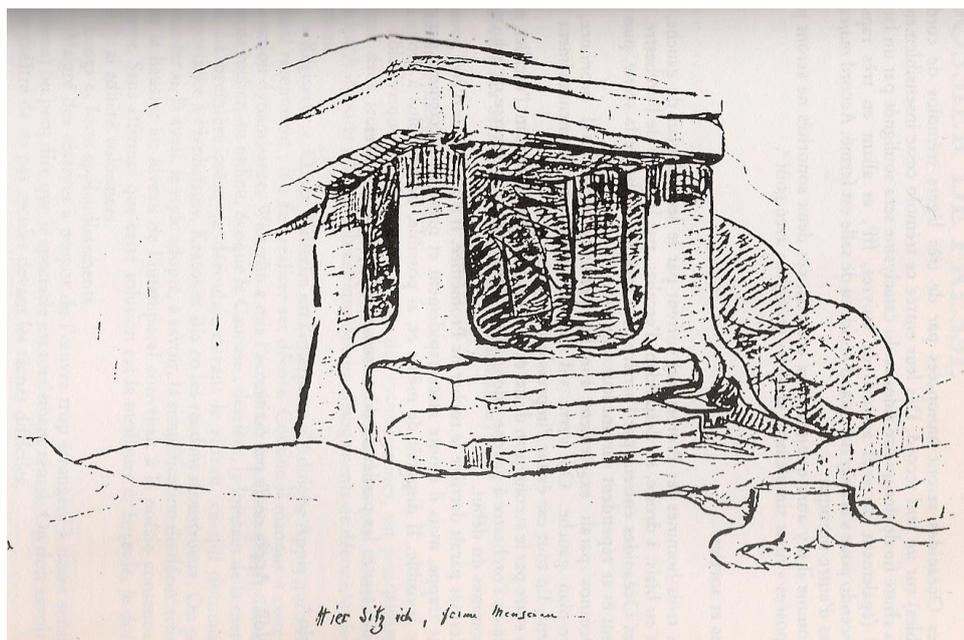


Figura 15: Desenho para o ato I de *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, criado por Appia em 1925, em colaboração com uma aluna estadunidense, Jessica Davis Van Wyck. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928. Na inscrição feita à mão logo abaixo do desenho, ao que se saiba, por Appia, é possível ler: “Hier sitz ich...” – “Estou sentado aqui...”.

Uma das questões que esclarecem a relação intrínseca que Appia observava entre a centralidade do ator no espetáculo teatral e as novas proposições que formulou na cenografia, é a diferenciação entre os conceitos de *lugar* e de *espaço*, conforme os entendem os professores portugueses João Maria André, também filósofo, e João Mendes Ribeiro, arquiteto. Segundo esses autores, *lugar* remete à ideia de localização, que é o ato de ocupar algum lugar (a palavra em latim *locus* significa lugar; daí, localização). Portanto, lugar traz a imagem de “continente: aquilo onde se está ou onde algo se situa” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 15), advindo que, por isso, se pode falar em “casa” como um lugar onde se habita ou onde se está. Da mesma forma, faz sentido dizer que o lugar da roupa é o roupeiro, que o lugar dos livros é a estante, e que o lugar em que se come é o restaurante. Espaço, entretanto, é “aquilo de que nos apropriamos, ou, se quisermos, é um lugar de que nos apropriamos, criando espaço dentro do lugar” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 15).

André e Ribeiro (2014) recorrem ao filósofo Michel de Certeau, que em seu livro *A invenção do cotidiano* traz dados mais específicos para a diferenciação entre os conceitos de lugar e de espaço. Destaca-se a ideia de ordem existente no conceito de lugar; ordem esta que relaciona os elementos que dele fazem parte em uma coexistência estável. A palavra-chave aqui é estabilidade, que fará com que o conceito de espaço se contraponha ao de lugar. Assim, o lugar pode ser uma condição para um espaço, mas não é, em si, espaço, rigorosamente

falando: “Há espaço quando se tomam em consideração vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É, de alguma forma, animado pelo conjunto de movimentos que nele se desenvolvem” (CERTEAU, 1990 *apud* ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 17). Para se falar em espaço, é necessário levar em conta as ideias de tempo e de movimento, e é por esse motivo que ao conceito de lugar como associado a estabilidade é confrontado o conceito de espaço como território do movimento¹⁵⁷.

A dupla de autores portugueses avança na conceituação do que é espaço ao propor que, sendo o espaço um cruzamento de móveis, implicando necessariamente movimento, e sendo esse movimento realizado em uma temporalidade, “então o conceito de ritmo é absolutamente intrínseco ao conceito de espaço” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 19), o que implica que todo espaço é um espaço rítmico.

Michel de Certeau, citado por André e Ribeiro (2014), definia que o espaço é um “lugar praticado”, e dava como exemplo a rua, geometricamente definida pelo urbanismo, que se transforma em espaço quando acessada pelos caminhantes; também trazia o exemplo da leitura como um espaço produzido dentro de um lugar – um sistema de signos escrito. Por exemplo: um livro, como objeto onde são fixados os códigos linguísticos, é estável, portanto um lugar que se tornará espaço apenas com a contribuição do leitor (a leitura), que porá em movimento o conteúdo desse livro. Da ideia de espaço como lugar praticado, André e Ribeiro (2014) extraem o seguinte: se por lugar praticado se considera o espaço no qual se inscreve uma práxis – práxis que só pode resultar da ação de um sujeito ou de uma forma –, pode-se considerar que o espaço é um lugar “dramático”, no sentido etimológico de drama como ação.

Considerando a ideia de Certeau de que o espaço é o movimento de leitura de um sistema de signos que é praticado, como no exemplo do livro, e que o espaço é sempre espaço dramático, pois contém a ação de um sujeito ou de uma forma, André e Ribeiro (2014) admitem a existência de uma dramaturgia do espaço, uma dramaturgia dinâmica que chamam de dinamologia, na qual “há uma centração num espaço dinamizado, atravessado por forças, vetorizado, vivo, rasgado por movimentos em sentidos diferentes, tensionais, preenchido, materializado, feito corpo, carne, sangue e respiração”¹⁵⁸ (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 23).

¹⁵⁷ Também é possível entender o espaço como resultado de investimento semântico: “O lugar é essencialmente cultural e social. Ele é uma porção do espaço sem limites ou sem dimensões precisas. Possui elementos significados especulares, ou seja, significados onde os usuários (indivíduos ou grupos) encontram-se e através destes significados identificam os outros que compartilham os mesmos lugares. O lugar é semântico e como tal possui características significantes dadas pelas relações que podem ser construídas nele. Estas relações associam a porção de espaço aos signos definidos nesta fatia de espaço. O lugar é uma porção de espaço que denota. Ele possui uma correlação factual com a realidade” (HILDEBRAND; AMARAL, 2011, p. 198-9).

¹⁵⁸ Há ainda outra palavra/conceito que pode ser aqui trazido: território. O território também é uma porção do espaço que possui significado, “entretanto, na constituição de um território, essa significação é a forma de

Para pensar as propostas cenográficas de Appia, talvez seja proveitoso considerá-las mais como proposições de espaços do que como cenários, na acepção usual dessa palavra. Para Appia, que observava a maneira convencional com que se criavam as ambientações requeridas pelos libretos no contexto da encenação das óperas no século XIX, havia nelas muito de supérfluo, de decorativo, haja vista sua crítica da bidimensionalidade de telões pintados que contradiziam a figura viva e tridimensional dos atores. Quase não havia, literalmente, espaço para os atores nos palcos de ópera do século XIX: os atadores deveriam se contentar com o fato de serem emoldurados por tapadeiras e por pinturas pseudo-realistas. Em uma tela pintada, em que se representasse, sob a ilusão da perspectiva pictórica, um jardim florido, o ator ou a atriz que desejasse acessá-lo estaria irremediavelmente dele banido: era escasso o espaço para o corpo vivo nesse mundo de convenção. Submetido a esse mundo ficcional de superfícies planas, verticalizadas, representadas por telões que tocavam o chão do palco e subiam alguns metros até o urdimento, o ator era engolido pela ilusão que o cercava.

3.2.1 Retrato em branco e cinza: Appia e Craig

“Desde que você me viu (fevereiro-março de 1914) meu cabelo ficou completamente branco, o que eu gosto... Meu coração ainda tem 18 anos. Minha saúde é mais uma vez perfeita, e a vida me parece a coisa mais maravilhosa que possuímos... mesmo que ela flua nestes mundos mais perigosos”.

Carta de Adolphe Appia para Edward Gordon Craig, 1918

Em uma das várias cartas trocadas entre Appia e o inglês Edward Gordon Craig, o suíço informa: “Eu fiquei completamente branco, como a agradável toalha de mesa na sua sala de jantar; e você?”. Dias depois, respondendo ao amigo em 19 de dezembro de 1921¹⁵⁹, Craig escreve: “Então você está *tout blanc* – mais apropriado e nobre – eu estou grisalho –

marcar os elementos do espaço com valores culturais e sociais, de modo que qualquer outro objeto, ação ou indivíduo que se envolva nesta porção de espaço deva se guiar, ou mais, deva se submeter a essa medida cultural e social imposta ao espaço. O território é contextual, pragmático e está carregado de intenções ideológicas, portanto, histórico” (HILDEBRAND; AMARAL, 2011, p. 199). Um território de alguma forma exige daqueles que nele transitam um posicionamento objetivo. Não se adentra em um território como quem flana. Imagem que me ocorre: os velhos faroestes do cineasta estadunidense John Ford, em que as diligências apinhadas de homens brancos ousavam cruzar o território dos índios apaches. Estes rechaçavam aqueles com flechas e gritos, demarcando com violência uma resposta possível à invasão de seus espaços pelos homens brancos. Talvez mais do que o espaço e o lugar, o território seja eminentemente político. Assim, o espaço cênico pode ser também um território cênico.

¹⁵⁹ Como se vê, o tema dos cabelos brancos de Appia apareceu em duas ocasiões, conforme atestam as cartas: em 1918 e em 1921.

mas bastante capaz de comprar um corante poderoso – *preto*, eu acho, será minha escolha – depois de Amsterdam”¹⁶⁰. Esse tipo de amenidade, curiosa de ser encontrada na correspondência de duas das mais importantes figuras que levaram adiante a renovação do teatro do século XX, dá a medida da amizade que os uniu desde seu único encontro, em 1914.

Semelhanças e diferenças entre os pontos de vista do suíço e do inglês, relativos ao teatro, podem ser assinaladas, mas é inegável que a preponderância das concordâncias entre seus anseios de renovação ultrapassam as discordâncias, dentre as quais a mais notável é a que Appia trará, cada vez mais, para o zênite de suas propostas teatrais: a centralidade do ator. Craig, por sua vez, pensava de modo distinto, sendo a sua proposta de substituição do ator vivo pela marionete a que deixa mais explícita sua inconformidade com a dificuldade de o ator atingir uma precisão absoluta em seu trabalho sobre a cena.

Appia e Craig jamais trabalharam juntos, sendo sua relação contida em um único encontro presencial, em exposições de seus trabalhos (desenhos), nas quais compartilharam a mesma sala de exposições (em Mannheim, na Alemanha, em 1913; em Zurique, na Suíça, em 1914; em Colônia, na Alemanha, em 1914; em Londres, na Inglaterra, em 1922; em Amsterdam, na Holanda, em 1922), e as cartas que trocaram entre 1914 e 1924 – correspondência interrompida anos antes da morte de Appia, ocorrida em 29 de fevereiro de 1928, e cujo encerramento não foi, ao que se sabe, causado por qualquer desentendimento que fizesse cessar o fluxo da comunicação entre eles.

Sem falarem um mesmo idioma¹⁶¹, encontraram-se apenas em fevereiro de 1914, na International Theatre Exhibition (Exposição Internacional de Teatro), em Zurique, na Suíça. Segundo Richard Beacham (1988), Craig já vira desenhos de Appia, em 1908, mas não lera nenhum de seus dois livros até então publicados (o primeiro, em 1893, em francês; o segundo, em 1899, em alemão). Em 1908, Craig foi equivocadamente informado de que Appia estava morto, engano este que reproduziria quando da ocasião da primeira edição inglesa de seu livro *On the Art of the Theatre* (A arte do teatro), em 1912. Esse entendimento e esse fascínio, instantâneos e duradouros, surgidos entre os dois homens – que não se reconheceram falando, mas ainda assim usando uma mesma linguagem – é representativo dos trabalhos de ambos: uma tentativa de transbordamento do mundo palavroso da dramaturgia de gabinete, em

¹⁶⁰ Traduções minhas. Originais: *I have turned completely white, like the nice tablecloth in your dining room; what about you? E: So you are tout blanc – most becoming and noble – I am grey – but quite capable of purchasing a powerful dye – black, I think, shall be the choice – after Amsterdam.*

¹⁶¹ Segundo Volbach (1968), Appia não falava inglês e Craig não falava francês. Craig usava algumas palavras em alemão, que Appia conhecia, e ambos também possuíam pouco conhecimento do italiano. A maneira que encontraram para se comunicar foi fazendo desenhos na toalha de mesa e esboçando gestos. Aparentemente essa estratégia funcionou muito bem, pois ambos ficaram juntos, “conversando”, durante muitas horas, nos dias em que estiveram juntos em Zurique.

direção a uma expressividade calcada na visualidade – e também na sonoridade, no caso de Appia.

Ambos defendiam a organização dos elementos cênicos, que estaria a cargo de uma figura com poder de decisão e usando de rigor na criação de uma unidade estética. Appia chamava essa função de “diretor-cenógrafo”, enquanto Craig usava a expressão “diretor de palco”, compartilhando as diferentes designações um mesmo desejo de controle da cena. Uma diferença fundamental, entretanto, é que Appia acreditava que os elementos da cena deveriam estar a serviço do corpo vivo do ator, em sua ideia de hierarquia, coisa que Craig sequer levava em consideração:

Appia sempre desenhou com o corpo do ator como seu ponto focal; Craig, embora nem sempre consistente, geralmente estava mais preocupado com o impacto visual global de uma coordenação cuidadosa e com o equilíbrio entre luz, movimento, objetos e relações espaciais do que com a preeminência e a presença do ator vivo¹⁶² (BEACHAM, 1988, p. 271).

Craig anotou em seu diário, no dia 13 de fevereiro de 1914, logo após ter conhecido Appia em Zurique: “Eu disse a ele que para mim o *corpo humano* em movimento parecia significar cada vez menos”, e também sugere que a visão de Appia estaria encoberta pelos “véus da *música* e da *forma humana*”¹⁶³ (CRAIG, 1914 apud BEACHAM, 1988, p. 271).

A despeito dessa diferença fundamental de visões, teve maior peso, para muitos dos contemporâneos de Appia e Craig, os elementos que os aproximavam. Nesse sentido, um artigo publicado pelo estadunidense Carl Van Vechtem em outubro de 1915, no jornal *Forum*, intitulado “Adolphe Appia and Gordon Craig”, é representativo: “sem Appia não teria havido Craig”¹⁶⁴. Mesmo que as datas não possam ser ignoradas¹⁶⁵, não há motivo para acreditar que Craig já conhecesse as propostas de Appia quando defendia ideias semelhantes: entra em cena aqui o *Zeitgeist*, que exigia uma já atrasada reforma do teatro, espírito reformulador que emulava vários outros criadores cênicos do mesmo período, ainda que Appia e Craig tenham sido os próceres.

¹⁶² Tradução minha. Original: *Appia always designed with the actor's body as his focal point; Craig, although not always consistent, was generally more concerned with the overall visual impact of a careful coordination and balance between light, movement, objects, and spatial relationships than with the pre-eminence and presence of the living actor.*

¹⁶³ Traduções minhas. Originais: *I told him that for me the human body in movement seemed to signify less and less. E: The veils of music and the human form.*

¹⁶⁴ Tradução minha. Original: *Without Appia there would have been no Craig.*

¹⁶⁵ O primeiro livro de teoria de Appia saiu em 1893, o primeiro de Craig em 1905; os primeiros desenhos de Appia para os dramas musicais de Wagner são de 1895, a primeira exibição de desenhos de Craig é de 1902; em 1899 Appia já publicara seu segundo livro (*A música e a encenação*), enquanto Craig começou a dirigir seus primeiros trabalhos em 1900 (MACGOWAN, 1921, p. 77 apud BEACHAM, 1988, p. 268).

Há uma diferença marcante na maneira como Appia e Craig conduziram suas vidas e suas pesquisas em teatro: Appia “era uma pessoa contemplativa, tímida e reclusa, que tinha uma intensa antipatia por publicidade, tendo dificuldade para aguentar contatos sociais mais diretos e relacionamentos”¹⁶⁶ (BEACHAM, 1988, p. 271), preferindo trabalhar nos bastidores. Tais características provavelmente o levaram a pôr em prática suas ideias para encenações muito tardiamente. Craig, ao contrário, “era extremamente extrovertido: um homem de grande e, frequentemente, combativo ego”, que se notabilizava pela “autopromoção e defesa agressiva de suas ideias”¹⁶⁷ (BEACHAM, 1988, p. 271). Esse contraste entre personalidades torna ainda mais notável a ligação que se estabeleceu entre ambos os homens, partindo de uma identificação construída em torno de suas visões de teatro.

Inegavelmente, há semelhanças entre a maneira expansiva de Craig e a de Houston Stewart Chamberlain: talvez se possa identificar em Appia uma tendência de buscar a amizade de pessoas que tinham comportamentos sociais quase contrários aos seus próprios, quando se soma a esses dois nomes o de Jaques-Dalcroze, reconhecido também por sua extrema facilidade de comunicação e notória capacidade de tornar-se o centro das atenções nos locais onde estava. Chamberlain, Jaques-Dalcroze e Craig eram homens que, de alguma maneira, possuíam a eloquência que Appia não tinha com a fala, em função de sua pronunciada gagueira. A fascinação por Wagner também poderia ser encaixada nessa lógica, ainda que uma eloquência de outra espécie: a de escritor e de compositor.

Nesse contexto, é bastante arguta a anotação feita por Craig em seu diário (13/2/1914): Appia sofria de “uma fraqueza (sua força talvez) que primeiro ‘precisava’ de Wagner para se segurar – agora ele ‘precisa’ de Dalcroze”¹⁶⁸. E no mesmo dia, ao comentar o fato de que Appia vira algumas marionetes na exposição de Zurique, Craig manifesta a esperança de que “elas [as marionetes] o levem para algum lugar – longe de Dalcroze e Wagner”¹⁶⁹.

A asserção de Craig demonstra uma noção coerente com a que tento desenvolver nesta tese: a de que Appia, durante boa parte de sua vida, conectou-se a pensadores e/ou artistas que forneceram matérias-primas para que, posteriormente, o suíço estruturasse sua teoria própria e original – que ultrapassaria em muitos aspectos as teorias dos que o influenciaram. Assim, acredito que ter conhecido em profundidade a obra de Wagner, com a ajuda esclarecedora de

¹⁶⁶ Tradução minha. Original: *Was a contemplative, shy, and reclusive person, who had an intense antipathy to publicity and found most direct social contact and relationships difficult to bear.*

¹⁶⁷ Traduções minhas. Originais: *Was an extreme extrovert: a man of large and frequently combative ego. E: Self-advertisement and in aggressive advocacy of his ideas.*

¹⁶⁸ Tradução minha. Original: *One weakness (his strength perhaps) that first he “needed” Wagner to hang upon – now he “needs” Dalcroze.*

¹⁶⁹ Tradução minha. Original: *They will lead him somewhere – away from Dalcroze and Wagner.*

Chamberlain, e em seguida embrenhar-se nas possibilidades corporais que a Rítmica de Jaques-Dalcroze oportunizava a quem a praticasse (o próprio Appia experimentou-a), conduziu o helvético àquela que seria sua principal contribuição – assim acredito – para o teatro dos séculos XX e XXI: a de considerar o ator como criador e, em última análise, uma obra de arte viva. Os aspectos visuais das propostas de Appia, de inegável importância em cenografia e iluminação, fazem parte de uma espécie de “sistema” integrado com a parte que cabe ao ator. Por esse motivo, ao se tratar do ator é preciso falar dos outros elementos que, com o corpo vivo, “fecham corrente”.

Uma das contribuições de Appia foi ter horizontalizado¹⁷⁰ o espaço cênico, criando níveis diferentes, volumes diversos sobre os quais o ator poderia se mover sem a moldura fantasiosa dos telões: seus pés tocariam, de fato, algo concreto. Escadarias, pilares, planos inclinados, superfícies não mais apenas de tinta, mas agora obstáculos tridimensionais que exigiam e ofereciam ao ator a necessária oposição. Os volumes inanimados, de linhas retas, quando tocados pelo corpo dotado de curvas e maleável do ator, provocavam uma troca de tensão que incrementava e ressaltava a vida que ele trazia; por outro lado, os pilares e as escadarias recebiam a vida do corpo humano.

É importante perceber o que Appia planeava ao desenhar esses espaços horizontais destacados por Volkonsky, já que são amostra do que considerava o mais importante a ser estimulado: a presença viva do ator. Dizer, com Bachelis (1991), que o desenho arquitetônico existia “em função da coreografia” significa que em primeiro lugar estava a necessidade de dar espaço físico para que os corpos se movessem. A autora defende que a ênfase na horizontalidade, presente na proposta espacial de Appia, era decorrente da não totalmente digerida tradição da ópera e do *ballet*, no qual esta tendência era a prática. Entretanto, essa “suavidade impassível” da horizontalidade não contribuía para o que o suíço almejava: a representação visual em termos de imagens poderosas e dramáticas. Sem dar protagonismo à verticalidade, como o fez Edward Gordon Craig, Appia solucionou assim, em alguns desenhos, a presença simultânea de verticais e horizontais: o centro do espaço cênico era dominado pela horizontalidade, na qual atores e solistas podiam evoluir com mais liberdade espacial; margeando esse centro, estruturas e linhas verticais de alguma forma o

¹⁷⁰ Tatiana Bachelis (1991) cita um artigo de Serge Volkonsky (1860-1937), de 1912, intitulado *Appia e Craig*, no qual o autor escreve que “Craig se projeta em altura, é vertical. Appia, em amplitude, é horizontal” (VOLKONSKY, 1912 *apud* BACHELIS, 1991, p. 43). Bachelis afirma que o predomínio da horizontal nos desenhos de Appia nos diz que seu desenho arquitetônico está em função da coreografia: “um tablado, uma plataforma imóvel é o elemento estrutural básico. Os componentes (Appia os chamava ‘seções’) estão calculados de modo que se possa colocá-los sobre o chão, mas sempre paralelos a ele: terraços, escadas, pedestais” (BACHELIS, 1991, p. 43).

emolduravam. A figura 16 revela bem essa ideia e deixa ainda transparecer a forma que Appia encontrou para quebrar a monotonia da horizontalidade, dando às estruturas verticais uma utilidade que ultrapassava a simples busca da simetria: as colunas que se elevam funcionam como quebra-luzes, já que fornecem, por meio do bloqueio parcial da iluminação, as sombras necessárias para a criação de áreas mais ou menos iluminadas. Appia queria dirigir a iluminação desde acima do espaço cênico e, transversalmente, cortando-o: “Ao mesmo tempo, dava grande importância às sombras. Confiava que elas forneceriam mobilidade às suas construções. Os volumes verticais, ao projetar sombras transversais sobre as plataformas horizontais, deveriam romper os ritmos uniformes e médios”¹⁷¹ (BACHELIS, 1991, p. 44).

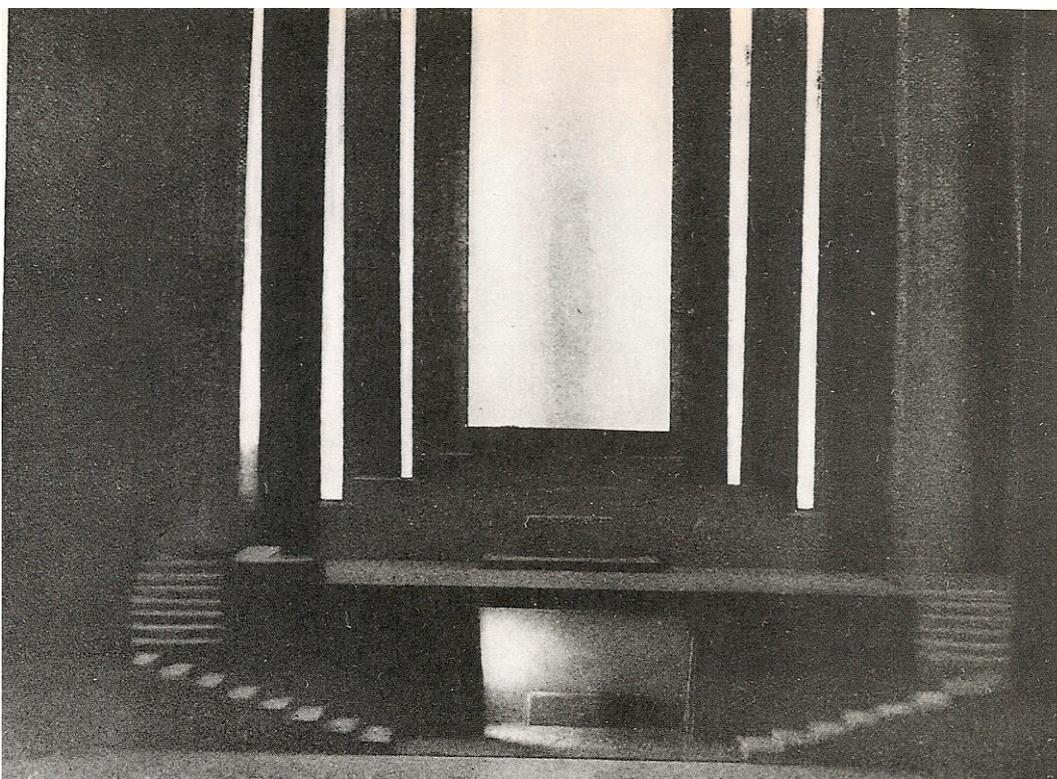


Figura 16: Fotografia do dispositivo cênico criado por Adolphe Appia em 1913, em Hellerau, para a encenação alemã, também a cargo do dramaturgo, de *O anúncio feito a Maria*, de Paul Claudel. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*. As altas colunas, no fundo do espaço cênico, deixavam vazar entre elas a luz, pintando de sombras o espaço e os atores.

De acordo com Tatiana Bachelis, outra maneira de filtrar a iluminação sobre a cena – produzindo sombras e diferentes gradações de luminosidade, com o objetivo de dinamizar e dramatizar a cena eminentemente horizontalizada – foi a introdução de “cortinados, cortinas de tule ou telas capazes de completar ‘a imagem cênica’”¹⁷² (BACHELIS, 1991, p. 44). Mas

¹⁷¹ Tradução minha: Original: *Al mismo tiempo le confería gran importancia a las sombras. Confiaba en que éstas prestarían movilidad a sus construcciones. Los volúmenes verticales, al proyectar sombras transversales sobre las plataformas horizontales, deberían romper los ritmos uniformes y medios.*

¹⁷² Tradução minha: Original: *Cortinajes, cortinas de tul o lienzos capaces de completar “la imagen escénica”.*

essas “abas”, como informa a autora, só apareceram nos desenhos de Appia em 1926, quando projetou os cenários para outra ópera de Wagner, *Lohengrin*, denotando a tentativa já apontada de “encontrar um compromisso aceitável” ao introduzir um novo conceito arquitetônico em um universo no qual a tradição (e a tradução) visual da ópera e do *ballet* eram muito consolidadas. A figura 17, desenhada por Appia com traços muito simples, sem maiores preocupações com a definição de fontes de luz e com os efeitos possíveis de serem alcançados com a inserção das cortinas, dá uma ideia da maneira pela qual os volumes “densos” (como o pilar desenhado mais à esquerda) e os volumes “diáfanos” (como as cortinas que estão espalhadas pelo espaço) se entremeiam e sugerem alternância de intensidades de luz e de sombras. A visão de Appia para o ato I de *Lohengrin* é inesperada, se tivermos em conta que Wagner indica que ele se passa em um prado às margens do Rio Escalda, próximo à Antuérpia, e que tem entre suas ações a chegada de um barco à cena. Não há nada que sugira, no esboço de Appia, alguma solução realista ou representativa para essa ambientação criada pelo compositor alemão para sua ópera.

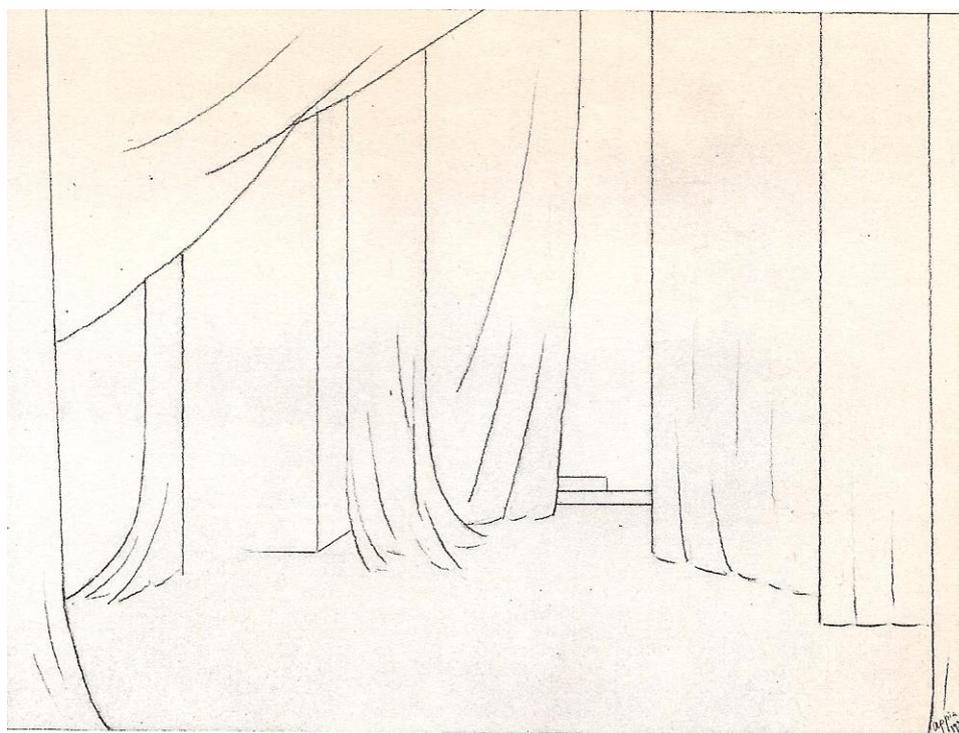


Figura 17: Desenho de Adolphe Appia, de 1926, para o ato I de *Lohengrin*, de Richard Wagner.
Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

Se Appia privilegiasse um tipo de espaço cênico no qual a verticalidade estivesse em destaque à frente de tudo, por meio de elementos cenográficos que se elevassem por vários metros até o urdimento do teatro (o que pode ser visto nos desenhos de Craig, nas imagens 18,

20 e 21, por meio da monumentalidade de painéis e blocos, fixos ou móveis, como os *screens* e os “cubos”¹⁷³), talvez não ficasse tão evidente sua ideia de privilegiar o movimento do ator como elo entre os elementos cenográficos, a luz e a música.



Figura 18: Desenho de Edward Gordon Craig, de 1907, representando atores em um “palco cinético”, demonstrando a relação de proporção entre os “cubos” suspensos, de grandes dimensões e o corpo humano. Fonte: EYNAT-CONFINO, Irène. *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*.

Nas propostas cenográficas de Craig para *Hamlet* não há tantas alternativas para o posicionamento dos atores, já que o espaço apresentado prevê que, mais do que fazer uso de

¹⁷³ Irène Eynat-Confino (1987, p. 111) escreve sobre os “cubos”: “A aparência de pedra dos enormes blocos retangulares – os “cubos” – é devida às técnicas empregadas, isto é, gravura em madeira e, a partir de 1907, gravura [em papel]. (...) Ao contrário dos desenhos de Appia, que sugerem leveza e austeridade pelo uso de um espaço aberto multinivelado, os desenhos de Craig têm uma solidez grandiosa e ameaçadora, reforçada pela proliferação das massas “congeladas”. Às vezes, ele indica os raios de luz, mas, no geral, as representações são escuras”. Tradução minha. Original: *The stonelike appearance of the huge rectangular blocks – the “cubes” – is due to the techniques employed, that is, wood engraving and, from 1907 on, etching. (...) Unlike Appia's designs, which suggest lightness and airiness by the use of a multiple-leveled open space, Craig's designs have a looming and threatening solidity, enhanced by the proliferation of the “frozen” masses. Sometimes he indicates shafts of light, but on the whole the renderings are dark.*

diferentes obstáculos, sobre os quais seria possível subir, escalar, relacionar-se de modos diferentes em uma eventual contracenação, como proporia Appia (por exemplo, em uma cena appiana, alguns atores estariam em diferentes planos propostos pelo cenário, em diferentes alturas, sugerindo variadas relações de poder entre essas figuras apenas pela não concordância entre os níveis nos quais se encontram posicionados), pois se vê em Craig uma proposta de relação com os elementos cenográficos em termos de escala de tamanho¹⁷⁴.

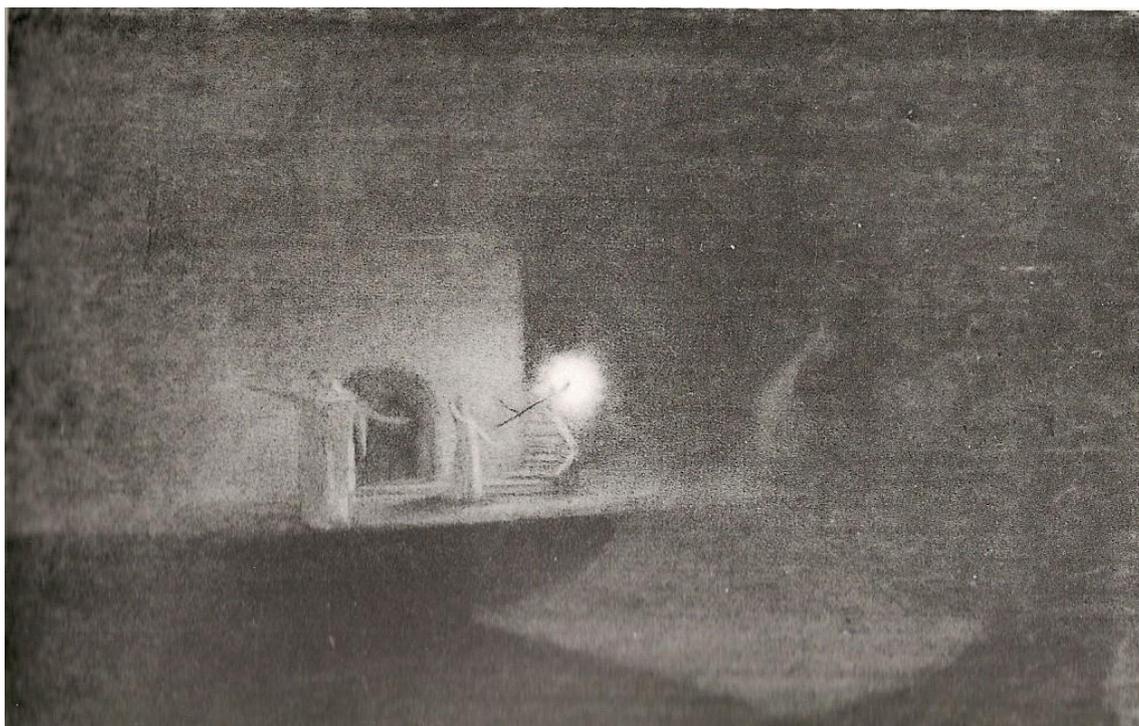


Figura 19: Desenho de Appia de 1896, para o ato II da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner. Aqui é possível entender a ideia de *repousoir*, técnica de pintura usada largamente desde o século XIV, que consiste em “puxar o foco” de atenção para determinada área da tela, com o uso de variados artifícios (por exemplo, iluminar uma parte da pintura e escurecer outra, como se vê no desenho acima; ou, de outro modo, representar as personagens de um quadro olhando todas para um mesmo ponto, dirigindo assim, também, a atenção de quem vê o quadro para o mesmo lugar). Nesta figura, a luz de um archote, potencializada pela imersão da maior parte do ambiente do entorno nas trevas, conduz o olhar para o centro do desenho, no qual duas figuras humanas são entrevistadas. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

¹⁷⁴ A diferença entre os trabalhos cenográficos de Appia e de Craig é reforçada pela percepção de Irène Eynat-Confino de que “o imenso tamanho traz outras conotações religiosas, por causa da associação de grandeza com o gigantismo; o simbolismo do gigantismo está intimamente relacionado com a percepção de divindade. Em outro nível, a justaposição dos “cubos” e a figura humana (ator ou *über-marionette*) enfatiza o aspecto ontológico da visão de Craig. Aqui novamente temos uma justaposição contrastante, quando as linhas curvas da figura são cercadas pelos altos e maciços paralelepípedos. Appia usou o princípio do *repousoir* para aumentar a presença do *performer* humano em frente aos elementos arquitetônicos do palco (degraus, plataformas e corpos)” (1987, p. 117). Tradução minha. Original: *The huge size brings in other religious connotations, because of the association of hugeness with gigantism; the symbolism of gigantism is closely related to the perception of divinity. On another level, the juxtaposition of the “cubes” and the human figure (actor or über-marionette) emphasizes the ontological aspect of Craig's vision. Here again we have a contrasting juxtaposition, when the curved lines of the figure are surrounded by the high and massive parallepipeds. Appia used the principle of repousoir in order to enhance the presence of the human performer against the architectural elements of the stage (steps, platforms, and bodies).*

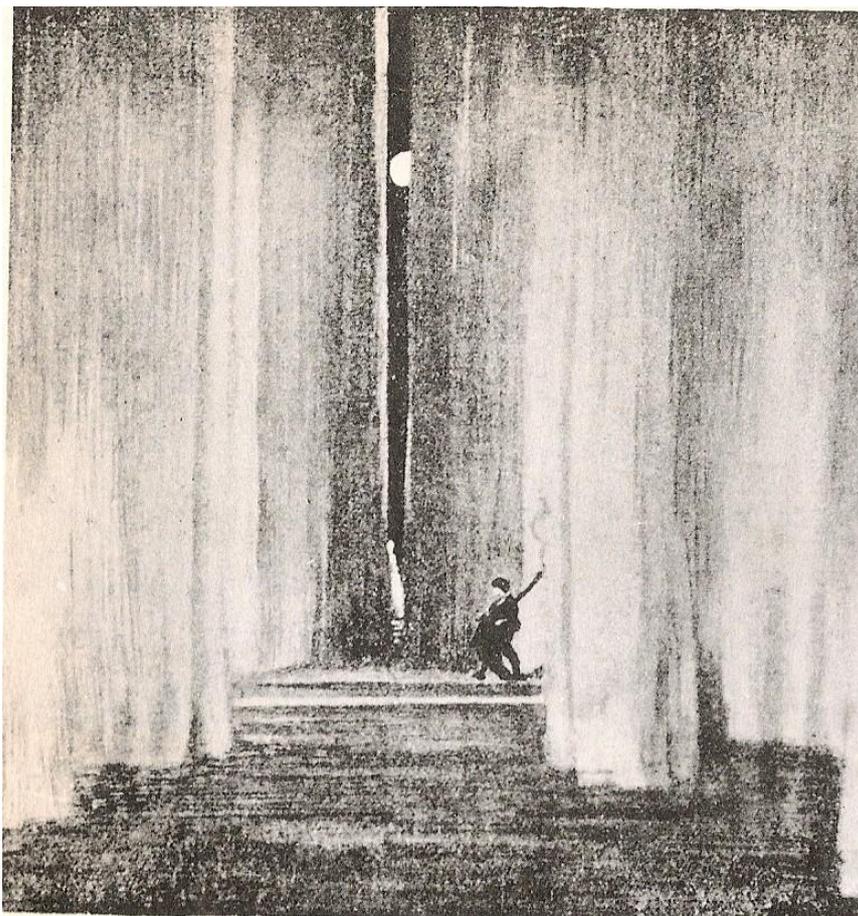


Figura 20: Desenho de Edward Gordon Craig para a cena 4 do ato I de *Hamlet*, de William Shakespeare. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

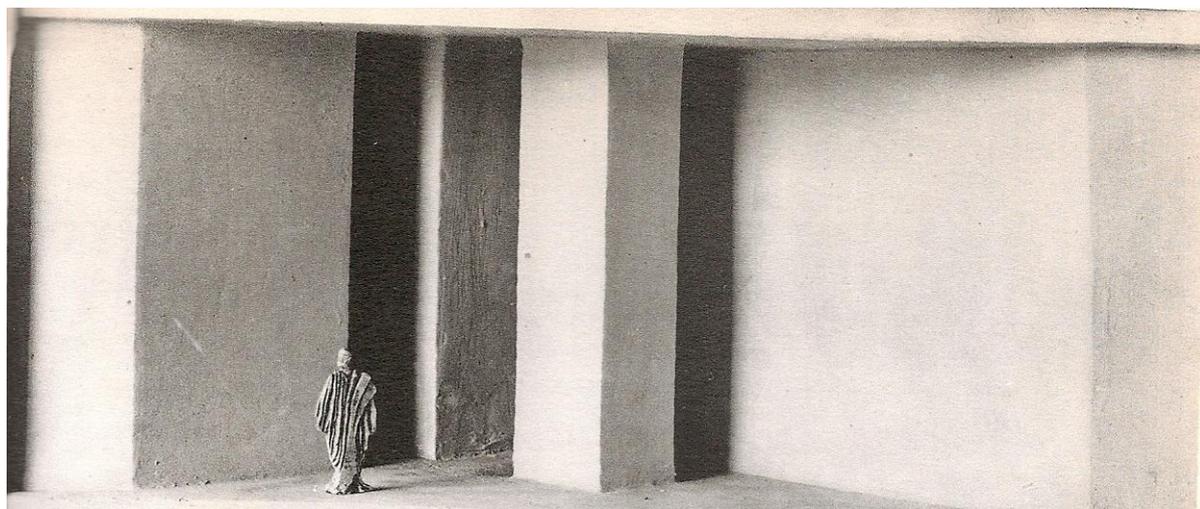


Figura 21: Maquete de Edward Gordon Craig, de 1911, para o *Hamlet* de Shakespeare, encenado no Teatro de Moscou no ano seguinte. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

Nas proposições de Appia é possível perceber que, não deixando de empregar a verticalidade, faz com que esses espaços verticais também comportem os atores, como se diversos platôs fossem distribuídos pelo espaço cênico, como mostra a figura 22. É como se

uma diversidade de tablados, de diferentes larguras e alturas, fossem disseminados pela cena, criando variadas possibilidades para sua utilização por meio dos atores.

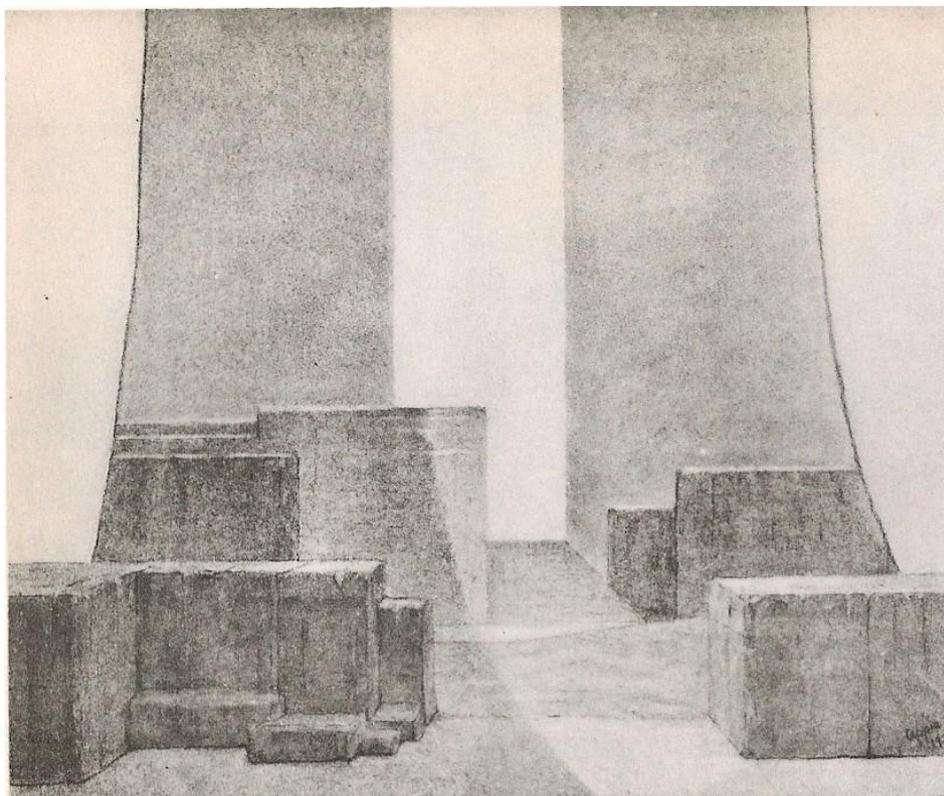


Figura 22: Desenho de Adolphe Appia, de 1924, para o ato II de *A Valquíria*, de Richard Wagner. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.



Figura 23: Desenho de Adolphe Appia, de 1892, para o ato II de *A Valquíria*. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo I, 1880-1894.

A comparação entre as figuras 22 e 23 dá a medida não apenas da multiplicidade de platôs¹⁷⁵ sobre os quais os atores podem se mover e atuar, mas também o avanço e o aprofundamento das ideias de Appia a esse respeito, ocorridas no intervalo de 32 anos que separa as duas criações. A mais antiga delas, apesar de já deslocar-se do lugar comum no qual transitavam as cenografias operísticas do período (como as de Joukowsky, colaborador frequente de Bayreuth), nas quais havia um acúmulo decorativista e certo romantismo imagético, apresenta uma perceptível mudança nesse paradigma a partir da retirada de grande parte dos elementos acessórios (entenda-se por acessórios aqueles que não são rigorosamente necessários para a ambientação cenográfica no sentido de fornecer, visualmente, o espaço requerido pelo drama). A figura 23, uma das primeiras criadas por Appia, e anexada em *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*, resolve de maneira simplificada, a despeito de permanecer figurativa, o rochedo no qual tem parte da ação d’*A Valquíria* de Wagner. Alguns ramos de uma árvore, à direita, informam tratar-se de uma paisagem externa – o que expõe o conflito, ainda existente na obra de Appia, entre as ideias de sugestão e funcionalidade – das quais ia em direção – e as de representação e decorativismo – que tentava ultrapassar. Por outro lado, no desenho de 1924, criado para a mesma *A Valquíria*, e ainda que se trate de outro ato do drama wagneriano, é possível constatar que a necessidade de representar realisticamente um ambiente requerido pelo drama é abandonada, haja vista a geometrização do espaço, com a introdução de, quase exclusivamente, blocos que lembram rochas esculpidas, aos quais chamamos, atualmente, de praticáveis ou módulos, bastante utilizados em instituições de ensino de teatro pela praticidade que apresentam para compor diferentes ambientações.

Bachelis (1991, p. 45) aponta que o modelo arquitetônico de Appia tendia para um estatismo que, ao lado da “gravidade e dor” próprias do suíço, buscava “equilíbrio interno e ritmos medidos”. Tal observação adéqua-se à ideia de André e Ribeiro de considerar todo espaço como rítmico; em Appia, especialmente, encontro a confirmação de que é possível pensar em um espaço rítmico de maneira mais abrangente, capitaneado pelos movimentos do ator e da iluminação. Acredito que se um espaço é um lugar praticado e dramático – *status* atingido preponderantemente por meio do movimento do ator, que age nele –, e se todo movimento implica uma temporalidade que lhe dará a condição, necessariamente, de “espaço rítmico”, não faz mais falta, para a estruturação de um espetáculo teatral, uma partitura

¹⁷⁵ Platôs são partes elevadas e planas – de um terreno, quando se fala de geografia; de uma construção, quando se fala de arquitetura; ou de uma cenografia, quando se fala de teatro. Para Appia, o platô era o elemento cenográfico de estrutura geometrizada (ângulos retos), que compunha com outros elementos uma ambientação ficcional mais sugestiva do que representacional.

musical ou outro modo de controlar a “excessiva liberdade” do ator, alegada por alguns. É claro que tal mudança de paradigma (considerar o ator não mais um rebelde que, à primeira oportunidade, desestrutura a cena por meio de improvisos inoportunos, inspirações súbitas ou quaisquer supostos “equivocos” que possa cometer no momento presente da representação) necessita de um novo tipo de valorização para o trabalho do ator. A problematização dessa necessidade, identificada por Appia, de usar a música como meio ordenador do trabalho do ator em cena será feita adiante neste trabalho, bem como minha argumentação para identificar uma mudança na perspectiva de Appia em direção a uma “autonomia rítmica” do ator, ou seja, a desnecessidade de se tomar a música – entendida da forma usual, como sons ordenados ritmicamente – como elemento-guia exterior ao ator, no contexto de uma encenação.

Apesar da afinidade entre Appia e Craig, os dez anos em que estiveram mais próximos, entre 1914 e 1924, foram marcados por períodos em que trocavam cartas com frequência e outros nos quais passavam longos períodos sem notícias. Entre janeiro de 1919 e novembro de 1921, por exemplo, não trocaram nenhuma carta¹⁷⁶, sendo o silêncio quebrado por uma mensagem de Craig, convidando o suíço para participar de uma exposição dos trabalhos de ambos, em Amsterdam, em 1922. A exposição aconteceu com sucesso, mas, a exemplo das vezes anteriores, Appia não estava disposto a deixar a Suíça para viajar à capital holandesa: Craig compareceu sozinho¹⁷⁷.

A última troca de correspondência entre Appia e Craig se deu em meio a um dos eventos mais importantes da trajetória artística do helvético. Em 1923, a convite do maestro e regente italiano Arturo Toscanini, Appia pôde pela primeira vez executar, sem intermediários, as ideias de encenação dos dramas musicais de Wagner: convidado a encenar *Tristão e Isolda* no La Scala de Milão, Appia, aos 61 anos, ficou extremamente satisfeito pela oportunidade que, infelizmente, não atingiu os objetivos aos quais se propôs. O próprio Appia reclama na carta enviada para Craig, em 18 de dezembro de 1923: “Ó Craig! Está aqui – no La Scala – um berçário, insensível e completamente *incompetente*. Você vai dizer alguma coisa *de uma vez* para salvar meu nome? Ainda mais do que nunca, seu de coração”¹⁷⁸. A resposta de Craig, de 20 de dezembro, foi a última carta enviada para Appia: “Meu querido Appia. Envio a você

¹⁷⁶ Segundo Beacham (1988), nesse período Appia teria escrito duas cartas a Craig, que não foram respondidas.

¹⁷⁷ Nessa exposição de Amsterdam ocorreu um curioso fato: a atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923) compareceu à exibição e, segundo Sheldon Cheney escreveu em *Theatre Arts Monthly* (VI, N. 2, 1922), a diva aproximou-se dos desenhos de Appia e, olhando para eles, pronunciou em voz alta: *la grande Connue devant le grand Inconnu*, ou seja, “a grande Conhecida frente ao grande Desconhecido”. O livro de Appia, *A obra de arte viva*, tem um de seus capítulos intitulado “O Grande Desconhecido e a experiência da beleza”. Resta saber se a afirmação de Bernhardt era positiva ou negativa, e se o Desconhecido em questão era Appia ou a ideia da arte.

¹⁷⁸ Tradução minha. Original: *O Craig! It's here – at La Scala – a nursery, unfeeling and completely incompetent. Will you say something at once to save my name - Even more than ever, yours from the heart.*

um abraço afetuoso do meu coração – eu *sei*, eu sei bem...”, encerrando com “Meu querido Appia – vamos rir por um momento de todas as coisas... Meu coração está incomodado por você nesse momento”¹⁷⁹. A resposta de Appia, de 13 de janeiro de 1924, foi a última: “Tudo está bem comigo, e eu quero vê-lo novamente!”¹⁸⁰. Esse almejado novo encontro jamais aconteceu.

3.2.2 Espaços imaginativos

Uma maneira de entender a transformação proposta por Appia na cenografia dos dramas musicais de Wagner é pensar o espaço como algo em estado potencial. André e Ribeiro (2014, p. 25) recorrem a Aristóteles: “algo está em potência quando, polarizado por uma forma que o pode atualizar, ainda não chegou à realização ou à atualização dessa forma”. Os autores fazem uma distinção entre o que está em ato e o que está em potência, usando a imagem de uma casa: no projeto de um arquiteto, a casa está em potência; a casa, já construída, está em ato. Paralela à minha proposta de utilizar a ideia de dinamologia – conforme desenvolvida pelos autores de *O espaço cênico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço* – para refletir sobre o uso cenográfico-espacial em Appia, convém considerar que a palavra grega *dynamis* corresponde ao termo em latim *potentia*, resultando que uma dinamologia lida com a potência intrínseca que um espaço carrega. Comparem-se as duas imagens que seguem:

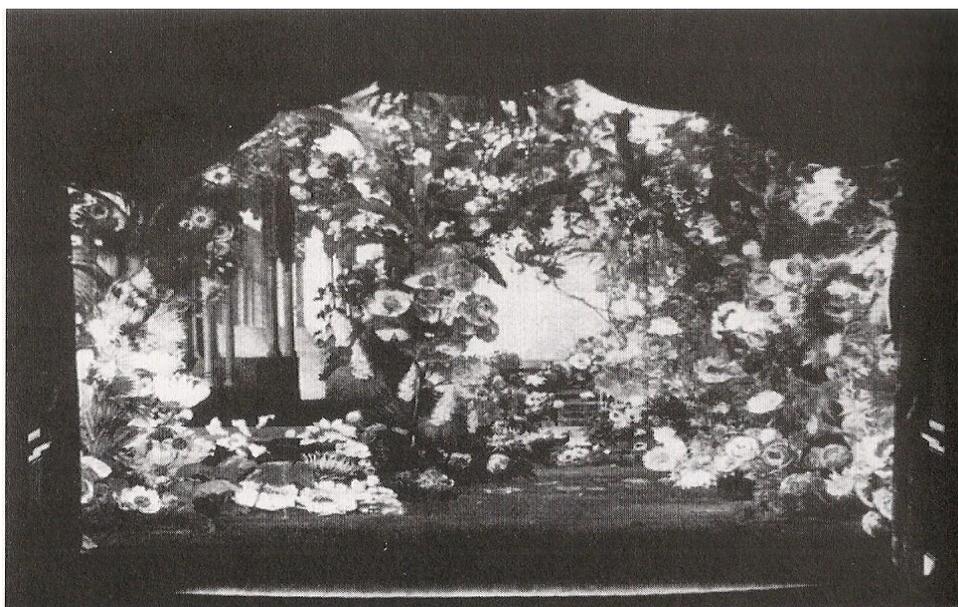


Figura 24: Fotografia do cenário criado por Paul von Joukowsky para o jardim encantado de Klingsor, de *Parsifal*, em 1882, em Bayreuth. Fonte: CARNEGIE, Patrick. *Wagner and the art of the theatre*.

¹⁷⁹ Traduções minhas. Originais: *My dear Appia. I send you here an affectionate embrace from my heart – I know, I know well.... E: My dear Appia – let us laugh a moment at all things.*

¹⁸⁰ Tradução minha. Original: *All is well with me, and I want to see you again!.*



Figura 25: Desenho de Adolphe Appia, de 1922, para o jardim encantado de Klingsor, em *Parsifal*. Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

A figura 24, registro fotográfico da primeira encenação de *Parsifal*, efetuada pelo próprio Wagner, contrasta com a figura 25, desenho de Appia que representa a mesma ambientação cenográfica sugerida pela dramaturgia. Se na fotografia predomina a sensação de imobilidade e de estabilidade dos elementos¹⁸¹, além do acúmulo de informações visuais representadas pelas incontáveis flores, de tamanhos, formas e – suponho – cores diversas, no desenho de Appia salta à percepção a leveza das linhas finas que se agitam ao vento, além do limitado número de informações realmente conclusivas que podem ser obtidas por meio de sua observação. Limitado, mas não insignificante: em primeiro plano, caules finos retorcidos se agitam e criam um emaranhado que sugere movimento e transformação. Ao fundo à direita, os recorrentes planos sólidos de Appia, desta vez em uma diagonal que se eleva, revelando a base de uma construção muito maior do que o que é visto, oferecendo diferentes níveis para serem percorridos pelos atores. Também deve ser destacada a alternância entre a luz intensa que se irradia do centro do desenho e as sombras promovidas pelos sólidos, à direita. A fotografia, por sua vez, tem duas de suas áreas de atuação (à esquerda da foto, uma espécie de gazebo sem teto, composto por finas pilastras; ao centro, no fundo, uma escada um tanto escondida pelas flores) bastante encobertas pelo excesso de elementos.

¹⁸¹ Nessa cenografia são utilizadas duas formas de representar os elementos de cena: bidimensionalmente, com telas em que estão pintadas as flores, e tridimensionalmente, com o emprego de flores cenográficas, artificiais.

A comparação entre essas duas formas de dar concretude a uma mesma ambientação cenográfica é eloquente não apenas para ilustrar o papel que a visualidade tem na teoria de Appia, mas principalmente para demonstrar a escolha de um substituto para a expressividade, que passa da cenografia representativa para o espaço sugestivo. Se na cenografia de Joukowsky o projeto arquitetônico já virou ato, conforme a metáfora utilizada acima, na proposta de Appia há um alto potencial de sugestão e, diga-se, de indefinição, no sentido de que escapa à tentação de representar, sob a forma de clichê, o que se imagina ser um jardim. O fato de o espaço cênico ser um espaço potencial, devido à menor carga de informações “fechadas”, ou seja, em que há um número reduzido de significantes com significados predefinidos, distribui e compartilha com os demais elementos expressivos da cena a função de significar.

Um dos pensadores do teatro que, conforme minha percepção, comunga de algumas das ideias que Appia expôs em suas propostas de espaço cênico é Peter Brook, ainda que o artista inglês não cite diretamente o autor de *A obra de arte viva*. Brook (2008, p. 144) argumenta que um encenador que desenha seus próprios cenários e figurinos nunca considera que eles sejam definitivos, pois tem consciência de que alterações são inevitáveis a partir do momento em que os atores iniciam o trabalho prático sob a condução do *metteur en scène*. Por esse motivo, segundo Brook, não é frequente que grandes pintores (no sentido de famosos) trabalhem em teatro, porque estes consideram que, uma vez entregues as maquetes e os desenhos à produção, seu trabalho está terminado. Brook acredita que “é necessário, porém, um cenário inacabado: expressivo e sem rigidez; algo a que possamos chamar ‘aberto’, por oposição a ‘encerrado’” (BROOK, 2008, p. 145).

O cenário inacabado de Brook pode ser posto em paralelo com a ideia de espaço potencial e com a dinamologia conforme entendida por André e Ribeiro. Se forem cotejadas as propostas de Joukowsky com as de Appia para o jardim de *Parsifal*, concluo que a potencialidade de significação, para além da explicitude das formas, é maior na proposta de Appia e menor na de Joukowsky. Quanto mais explícita e “fechada” é a proposição cenográfica, menos espaço será concedido ao leitor do sistema sógnico, que tomará os signos por aquilo que eles aparentam ser à primeira vista. A proposta de Appia para o mesmo jardim, que Brook poderia chamar de “inacabado”, se assenta sobre uma abertura maior, no sentido de ausência de definições absolutas. Ao proceder desta forma, oferecendo determinados códigos que podem ser lidos com maior facilidade e, ao mesmo tempo, inserindo outros que se mostram menos explícitos, há uma elevação em termos de dinamologia, na potência que o espaço representado concede para a interpretação/leitura do receptor/leitor.

Nesse ponto, a divisão entre artes do espaço e artes do tempo, utilizada por Appia para falar de sua ideia de obra de arte viva, adquire maior relevância. Em que pese essa talvez hoje superada divisão, a percepção de Appia de que o que as une é o movimento, este trazido pelo corpo vivo do ator, é de grande importância para conceber o alcance das ideias do suíço no que se refere a uma reforma das bases em que o teatro se encontrava no final do século XIX. A dinamologia do espaço aplicada ao trabalho de Appia tem o movimento como meio de dar vida ao que poderia ser apenas um lugar não-praticado.

Partindo da ideia de objetos transicionais¹⁸², André e Ribeiro (2014) comparam o espaço potencial com o jogo ou atividade lúdica da criança, que ocorrem no momento em que inicia a descoberta do mundo exterior. O espaço potencial, para o bebê, é o que existe entre ele e a mãe, que se opõe, “por um lado, ao espaço interior e, por outro, ao espaço da realidade exterior, é uma espécie de espaço mestiço feito dos dois e estabelecendo a ponte entre os dois” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 29). Para os autores, esse espaço, se num aspecto resulta da atividade criadora da imaginação projetiva “para acolher a existência simbólica nas suas expressões e nos seus dinamismos” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 31), noutra “não é ainda o espaço real e objetivo da exterioridade que tem as suas características e dimensões próprias” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 31), mantendo certa constância e estabilidade na sua existência.

Em um paralelo com a experiência cênica, trago a ideia de espaço-potencial-como-espaço-do-jogo, que é criado no presente da representação teatral. Utilizando como parâmetro a proposta espacial de Appia para o ato II de *A Valquíria*, de 1924, extraio a seguinte hipótese: os atores colocados em contato com tal espaço cenográfico – que é um espaço rítmico e um espaço dramático –, contarão com (talvez) poucas mas significativas referências para nele atuarem. Por ser composto por blocos de pedra de diferentes alturas e larguras, espalhados pelo espaço cênico, o ator deixará que sua imaginação preencha as frestas que se interponham entre si e as ações a serem executadas pela personagem/figura que atua. A imagem de frestas é a que encontro para falar das indeterminações, propositais ou não, que surgem no trabalho do ator no momento da presentificação em cena. Essas frestas, que, por um lado, são inesgotáveis e seguem surgindo durante o/no trabalho do ator, têm na improvisação contínua, que corre paralelamente ao trabalho de fixação de uma estrutura

¹⁸² Donald Winnicott nomeia – em seu livro *O brincar e a realidade* – como objetos transicionais aqueles que estão na base da experiência da criança, e que “não se podem considerar verdadeiramente pertencentes ao mundo interior da criança, mas também não são vividos como constituindo o seu mundo exterior” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 27). Um exemplo de objeto transicional é o seio materno, que o bebê percebe ainda como algo que lhe é interior, preparando o posterior confronto com a realidade efetivamente exterior. Outros objetos transicionais, nesse estágio inicial do desenvolvimento infantil, podem ser um pedaço de pano, um bichinho de pelúcia, a chupeta, que servem como transição entre a construção da consciência do Eu e do Outro-como-não-eu.

posteriormente reproduzível na atuação, uma das maneiras de “preenchê-las”. Por outro lado, são as frestas que tornam a atuação viva, não deixando que a repetição mecanicize o trabalho cênico; a todo momento terá que/tentará cobri-las para que não destruam a “construção”. A presença de frestas em um trabalho atorial é inerente, por ser ele uma criação viva e dinâmica.

No acontecimento cênico, o ator em movimento é o equivalente ao objeto transicional, do ponto de vista do espectador. O espectador não é nem ele próprio apenas, nem o Outro (o Ator) inteiramente, já que se coloca no lugar do ator, “sente” com o ator, participa da criação no espaço potencial por intermédio do movimento-ação do ator. Apresento a seguinte imagem como metáfora representativa do caminho/movimento percorrido pelo ator e, empaticamente, pelo espectador: a fita de Moebius.



Figura 26: A Fita de Moebius (ou Möebius, ou Möbius), que deve seu nome ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), é um espaço topológico obtido com a colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas. Fonte: Pinterest.

Nara Salles (2010, p. 6) esclarece que “a Banda ou Fita de Möebius é uma superfície que não tem o “outro lado”, logo a fita só tem um lado. É uma superfície que permite estar dentro e fora ao mesmo tempo, isto é, estar de um lado, do qual se pode chegar ao outro lado sem atravessar uma extremidade e é um espaço contido dentro do outro ao ser cortado, fragmentado”. Imaginando-me com os pés sobre a superfície mais larga da imagem acima, e a seguir me deslocando ao longo dessa superfície, constatarei que esse movimento – essa caminhada, esse percurso – será “infinito enquanto dure”, já que, como espaço topológico vislumbrado em sua totalidade, não tem início nem fim. Também chegarei à conclusão de que quando visto de fora – ou seja, nesta perspectiva pela qual você, o leitor destas palavras, observa a imagem da Fita de Moebius –, a impressão irresistível é a de que *há* um dentro e um fora no espaço visível da figura. A prova de que não há um dentro e um fora se dá na prática do percurso, ou, no caso de ter-se em mãos uma Fita de Moebius de papel ou de cartolina,

com a manipulação do objeto tridimensional (até mesmo percorrendo com o dedo a superfície mais larga e constatando que se trata, sempre, de uma única superfície).

Ciane Fernandes (2006, p. 32) também se refere à Fita de Moebius (conhecida igualmente como Anel de Moebius) quando fala de Rudolf Laban e da maneira como ele considerava o movimento:

Descrita por Rudolf Laban como “Lemniscate”¹⁸³ (...) em LMA [Laban Movement Analysis], esta figura oito ou do infinito é fundamental na interrelação de conceitos, bem como símbolo na própria notação de movimento. Os conceitos de Laban, muitas vezes interpretados como dualidades opostas, de fato dialogam nessa figura tridimensional que elimina a oposição e instala uma continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano.

Minha sugestão é a de pensar na Fita de Moebius como uma imagem que dê conta do processo complexo que ocorre entre ator e espectador, nos aspectos empáticos. Como no hipotético percurso sobre a superfície da Fita, o espectador pode não ter totalmente claro para si o(s) momento(s) em que mergulha na ficção representada pelo ator, esquecendo por algum tempo o caráter convencional do evento teatral. O espectador, ao olhar de “fora” para a experiência teatral, poderá ter a impressão de que há dois mundos: o da ficção e o “real”, este no qual habita no dia a dia. Entretanto, ao ver-se envolvido pela força magnética da ficção, que o atrai irresistivelmente, já não discerne com tanto distanciamento que há de fato apenas um mundo, apenas um lado na Fita: tudo é “real” – sua existência enquanto assiste a representação ficcional é real, assim como é real o corpo do ator que se movimenta à sua frente, o suor que escorre de sua testa e os sons que saem de sua boca. Esse entrar e sair da superfície da Fita, e a alternância no ponto de vista que dirige para o espaço topológico da Fita (há um lado ou dois lados?) é uma metáfora da adesão e da não-adesão ao evento ficcional, que tem no corpo do ator o interlocutor e o intermediário entre as partes.

Processo semelhante se dá no trabalho do ator, na incessante aproximação-afastamento que performa durante o evento ficcional. O *acreditar na ficção que atua* soma-se ao *fingir que acredita na ficção que atua*. Em alguns dispositivos ficcionais ocorre o *não acreditar na ficção que atua* e o *não fingir que acredita na ficção que atua*¹⁸⁴. Essas possibilidades de crença na ficção se apresentam instáveis e incertas no percurso narrativo, o que se percebe ao pensar na Fita de Moebius: a Fita *finge* que é algo que de fato não é. Ressalto que não

¹⁸³ Lemniscate (em português usa-se também lemniscata) se refere, em geometria algébrica, a qualquer figura em forma de oito (∞). A palavra deriva do grego e significava originalmente “fitas”.

¹⁸⁴ Essas quatro “categorias” que proponho valem, adaptadas, também para o papel do espectador: acreditar na ficção que assiste; fingir que acredita na ficção que assiste; não acreditar na ficção que assiste; não fingir que acredita na ficção que assiste.

considero o sentido predominante de fingir como “dissimular”: isto só é possível com consciência. Nesta lógica, a Fita não pode fingir, pois não é dotada de consciência. Me refiro a fingir como “parecer algo que não é”.

Retomo o espaço cenográfico inacabado defendido por Peter Brook: ele potencializa a imaginação do ator, que “jogará” com o que lhe for oferecido, mas especialmente com os elementos que trazem movimento para a cena – seu próprio corpo em movimento e a iluminação. Um espaço cenográfico inacabado, segundo o encenador inglês, é constituído não apenas pelas três dimensões usuais (altura, largura e profundidade), mas é pensado “para quatro dimensões – para a passagem do tempo; não a imagem da cena, mas a imagem da cena em movimento” (BROOK, 2008, p. 145). Ao lado do espaço inacabado de Peter Brook, pode ser inserida a ideia de “inacabamento como inevitável fatalidade” (SALLES, 2008 *apud* DESGRANGES, 2017, p. 42). O pesquisador Flávio Desgranges fala em seu texto sobre o inacabado não como descaso com o objeto apresentado, mas como uma condição insuperável e desejável para “ativar” o espectador. Referindo-se ao processo de recepção da obra, Desgranges considera que “A obra só se configura de fato na produção do corpo-consciência com quem dialoga” (2017, p. 43). O papel do espectador na leitura da obra é portanto ativo, e dialoga o tempo todo com o jogo proposto pelo ator. Este, por sua vez, num efeito que pode ser encontrado nos espaços potenciais de Adolphe Appia, é provocado pelos espaços cenográficos não representativos, na forma de obstáculos tridimensionais com os quais joga.

A esta quarta dimensão do espaço, prevista pelos cenógrafos, é acrescida uma quinta, que André e Ribeiro poeticamente chamam de “a dimensão da emoção e da afetividade” (2014, p. 75), por considerarem que o espaço cênico é também um espaço emotivo e afetivo, que remete para expectativas e memórias afetivas, abrindo assim novos espaços dentro do espaço. Determinado elemento cenográfico poderá despertar diferentes afetos no espectador (e também no ator), conforme ele(s) se movimenta(m) em diferentes “tempos”, sendo relevante frisar que “o tempo teatral não é o tempo cronológico, mas um tempo cairológico, (...) o tempo intensivo da experiência estética e artística” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 75). O professor de filosofia Marcos Suel Zanette esclarece as diferenças entre os tempos cairológico e cronológico:

O *cairós* não é um tempo cronologicamente verificável – *crônos* – onde se encontra o poder de escolher a si mesmo segundo a sua própria finitude. O tempo *cairológico* é caracterizado enquanto a ocasião, o momento propício, o favorável ou não, ou seja, é o aqui e o agora de cada instante; é o tempo lógico do momento; é a pontuação em cada situação em que manifesta a existência (ZANETTE, 2008, p. 68).

Assim, um mesmo elemento cenográfico fará parte de diferentes tempos, conforme os três níveis de dramaturgia propostos por Eugenio Barba (2010): a “dramaturgia orgânica ou dinâmica”, a “dramaturgia narrativa” e a “dramaturgia evocativa”, que em outro momento o encenador italiano identificará, respectivamente, com as dramaturgias do ator, do diretor e do espectador. A dramaturgia orgânica seria ressaltada pela concretude do corpo do ator, “ações físicas e vocais, figurinos, objetos, músicas, sons, luzes, características espaciais. (...) o sistema nervoso do espetáculo”, que faz com que “o espectador dance cinestesticamente em seu lugar” (BARBA, 2010, p. 40). A dramaturgia narrativa implica “personagens, fatos, histórias, textos, referências iconográficas”, é “seu córtex”, faz com que se movimentem no espectador “conjecturas, pensamentos, evocações, perguntas” (BARBA, 2010, p. 40). A dramaturgia evocativa indica o que poderia ser feito para que “um mesmo espetáculo reverberasse de modo diferente nas cavernas biográficas de cada espectador”, fazendo com que ele experimentasse “uma *mudança de estado*” (BARBA, 2010, p. 40).

As três dramaturgias descritas por Barba são coerentes com a ideia da quinta dimensão do espaço como sendo a dimensão do afeto e da emoção, especialmente na possibilidade de se pensar uma dramaturgia evocativa. São criados e configurados espaços dentro de espaços por meio das evocações praticadas pelos espectadores, a partir das outras duas dramaturgias relatadas por Barba. E nesse processo tripartido e ao mesmo tempo íntegro, é o ator, que se movimenta e age sobre a cena, que tem a importante função de tornar possível a evocação – em minha percepção é mesmo a mais importante, pela questão da identificação que ocorre, entre humano-humano, no momento da apresentação: “Ligar a empatia cinestésica mais ao afeto do que à emoção significa que ela pode ser considerada como uma intensidade encarnada que tem um impacto sobre o espectador de maneira cinestésica” (REYNOLDS, 2012 *apud* PAVIS, 2017, p. 94). O investigador francês das artes da presença, Patrice Pavis, anota sobre a empatia na cena:

Esse termo da psicologia também é utilizado na teoria do teatro, no sentido de identificação. (...) O ator identifica-se por empatia com uma personagem, mas também com uma situação dramática e uma encenação em processo de feitura. O espectador, por seu turno, identifica-se mais ou menos à personagem (...) [,] ao universo artístico e ao que este refere. (...) [A] empatia não se dirige unicamente à psicologia dos atores e dos espectadores. Ela diz respeito à estrutura das obras de arte. Ela se aplica também ao movimento e imaginar como vivê-lo, segui-lo e reconstituí-lo: é o fenômeno da empatia cinestésica (PAVIS, 2017, p. 94).

O espaço potencial e vivo de Appia – ao estimular a imaginação do ator; ao propor obstáculos que contrastem as formas curvas do atuante com as linhas rígidas da cenografia; ao

trabalhar na chave da sugestão no lugar da explicitude –, ao trazer para a experiência cênica essas variáveis, faz com que, cinestésico-empaticamente, estas afetem o espectador.

Trago ainda uma última contribuição a favor do pensamento que defendo de que o uso do espaço tem papel fundamental para pensar a importância do ator no conjunto de proposições teatrais de Appia. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, fala da casa como território de intensas relações e implicações na constituição do ser humano. Analisa o sótão, o porão e a cabana como exemplos de espaços altamente significativos, e também os espaços dentro desses espaços, como a gaveta, o cofre e os armários. Propõe a existência de uma análise auxiliar à psicanálise, a “topoanálise”, que seria “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”, encarregada da “localização das lembranças” (BACHELARD, s.d., p. 24). Esse topoanalista faria perguntas como “o aposento era grande?”, “de onde vinha a luz?”, “como, também nesses espaços, o ser sentia o silêncio?”. Essa valorização dos aspectos espaciais, concretos, se dá porque “aqui o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória” (BACHELARD, s.d., p. 24).

Bachelard afirma que a memória não registra a duração concreta, não se podem reviver as durações abolidas, “só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração” (BACHELARD, s.d., p. 24). São os espaços nos quais vivemos nossas “solidões” que são em nós indelévelis. Acredito, portanto, que é dessa qualidade de remeter a lembranças, sensações e “estados”, estimulada no jogo empático entre ator e espectador, que o espaço cênico potencial – o espaço cenográfico – proposto por Appia se nutria. Uma indecidibilidade¹⁸⁵ que era também uma abertura à complementação feita pelo espectador, um investimento na sugestão: é assim que leio as propostas do cenógrafo genebrino. Essa dinamologia é representada pelo jogo das diferentes potencialidades que se jogam simultaneamente no momento da representação – o potencial imaginativo, o potencial empático, o potencial expressivo, o potencial simbólico.

Ao estimular o preenchimento do espaço potencial de jogo, por meio de uma cenografia que crie um espaço rítmico e dramático, o ator que com tal dinamologia se relacione poderá propiciar, empaticamente, experiência semelhante para o eventual espectador

¹⁸⁵ “No pensamento de Jacques Derrida, a indecidibilidade é a tradução do tipo de resistência que ainda se verifica nas questões da representação e do tipo de impasse a que se chega quando se pretende fixar aprioristicamente um qualquer tipo de conhecimento (...). No campo literário, a indecidibilidade pode ser entendida como uma forma de resistência aos critérios de verdade ou à ideia de validade subjectiva de um juízo crítico. A pretensão de a crítica literária necessitar de um critério de verdade para ser válida poderá ser contraproducente ao facto de o dogmatismo não fazer sentido numa era pós-estruturalista dominada pela instabilidade, pela indecidibilidade, pela indeterminação, pelo inacabamento e pela disseminação” (INDECIDIBILIDADE, 2009).

que a tudo assista. Também para o espectador surgem frestas na experiência – talvez não as mesmas que surgem para o ator, mas igualmente interstícios de leitura. As frestas, tanto para o ator quanto para o espectador, estimulam o estado de jogo e, conseqüentemente, a atenção pode ser captada com maior firmeza. A ideia de “indeterminação” que aqui apresento (as frestas são as indeterminações) é semelhante ao processo descrito por Pavis quando fala da “ambigüidade do relato”: “ela [a indeterminação] se exprime pelas contradições entre várias interpretações do mesmo material, ou então entre os diferentes sistemas de signos da cena. (...) Restam sempre buracos (*gaps*) naquilo que é dito, mostrado, sugerido: momentos de indecidibilidade” (PAVIS, 2017, p. 164). Quanto mais acentuada a indeterminação do espaço cenográfico, maior é a potência desse espaço; potência essa traduzida pela abertura ao jogo, à imaginação. Se o jogo só pode ser efetivado em jogo dramático por alguém que “age”, cabe ao ator a responsabilidade de lidar com a indeterminação do espaço, que está “em potência (latente)”, portanto prenhe de transformação, já que “o corpo, vivo e móvel, do ator é o representante do movimento no espaço” (APPIA, s.d., p. 32).

A relação entre os espaços cenográficos criados por Appia e o portador do movimento (o ator) é incontornável, já que este é quem dá vida àqueles. Não é possível abarcar a importância do ator nas propostas de Appia sem considerar quais eram os espaços (rítmicos, dinâmicos, dramáticos, potenciais) nos quais o suíço reivindicava sua presença viva. Por este motivo é que discuto e aprofundo minhas reflexões sobre o espaço, preparando o terreno para entrar na seara do ator e de como seu corpo foi valorizado por Appia.

O espaço cênico nunca é idêntico ao espaço potencial, já que este é imensurável, podendo ser muito maior, muito menor ou, até mesmo, semelhante ao espaço cênico. O espectador “ao apropriar-se do espaço criado por este movimento coletivo, lhe empresta as suas ressonâncias interiores, o reconfigura com as suas percepções, o transforma com as suas memórias e lhe prolonga a dilatação com o seu olhar” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 33). E ao falar em dilatação, compreendo que os autores tangenciam a ideia trazida por Eugenio Barba:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma conseqüência, tanto para o espectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo (BARBA, 2012, p. 52).

Espectador e ator experimentam a dilatação, que alterna expansão e contração, avanços e recuos, e que, por ser um processo não apenas físico, potencializa a amplitude da

percepção da obra de arte: “A dilatação do corpo físico, na verdade, só é útil se acompanha a dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar a matéria de forma tangível: não apenas se manifestando no corpo em ação” (RUFFINI, 2012, p. 57). Estar aberto e permitir a existência do espaço potencial é deixar campo para a dilatação do corpo mental. A partir disso, o trabalho do ator em movimento surge, em Appia, como o responsável não apenas por integrar o que ele chamava de artes do tempo e artes do espaço, mas como chave de leitura, o guia vivo que conduzirá o olhar (e o pensamento) do espectador pela experiência cênica. Trazendo o movimento em si (deve-se lembrar que Appia dizia que o movimento não é um elemento, mas “um estado, uma maneira de ser” (APPIA, s.d., p. 31)), a luz e o corpo do ator podem ressignificar o espaço ao torná-lo dramático (drama=ação) por meio do movimento e das relações que criam com tudo mais que faça parte da cena.

A filósofa e escritora Susanne Langer afirma que qualquer tipo de arte é composta por “ilusão primária” e “ilusões secundárias”, com o que a filósofa estadunidense quer deixar explícito o motivo pelo qual “a verdadeira arte seja tão difícil de conter dentro das malhas da teoria” (LANGER, 1980, p. 125). Tal assertiva da autora talvez amenize a aparente dureza conceitual com a qual Appia dividiu as artes (que não se olvide o fato de que ele o fez há quase cem anos: *A obra de arte viva*, de Appia, foi escrito em 1919 e publicado dois anos depois). Entretanto, é conveniente entendermos Appia a partir de Langer, quando diz que “o fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, enquanto ilusão secundária em outra, dá-nos um indício da comunidade básica de todas as artes. Da mesma maneira como o espaço pode aparecer repentinamente na música, o tempo pode estar envolvido em obras visuais” (LANGER, 1980, p. 125). Como exemplo, a autora fala de um edifício (obra de arte arquitetônica) que, mesmo sendo a encarnação de um espaço vital, inevitavelmente nos mostra o tempo ao simbolizar o “sentimento da vida”: neste caso, o edifício utiliza o tempo como uma ilusão secundária, ainda que seja o espaço que crie a totalidade perceptiva: “A ilusão primária sempre determina a ‘substância’, o caráter real de uma obra de arte, mas a possibilidade de ilusões secundárias dota-a da riqueza, elasticidade e ampla liberdade de criação” (LANGER, 1980, p. 125). Como alternativa à divisão entre artes do tempo e do espaço, Susanne Langer propõe “artes do espaço” e “artes ocorrentes” como uma terminologia mais precisa.

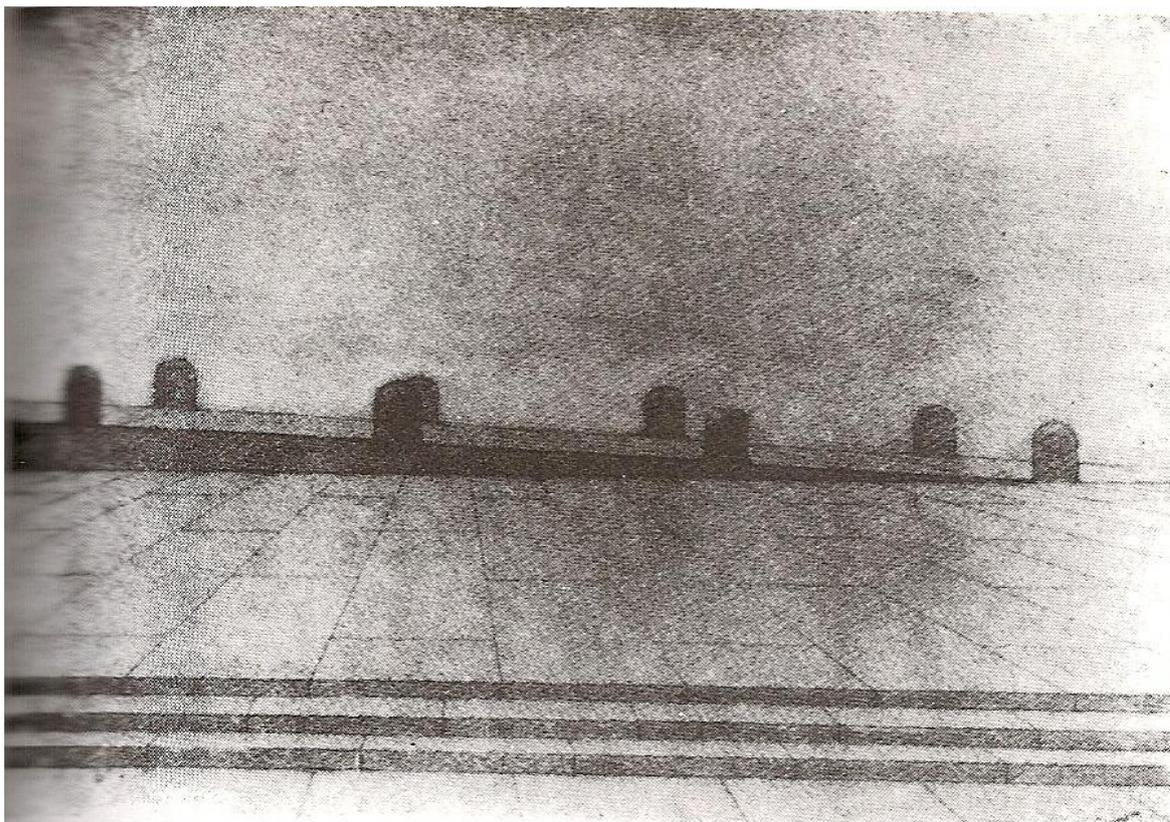


Figura 27: Desenho de Appia, de 1922, com colaboração da aluna estadunidense Jessica Davis Van Wyck – cena 4, ato IV, de *Hamlet*, de Shakespeare. Nas notas (de Appia) que acompanham o desenho lê-se: “Uma planície na Dinamarca. A passagem de Fortimbrás. Cenário uniforme, triste mas positivo. Os soldados descem o plano inclinado entre os marcos de pedra. O Capitão salta sobre a borda para vir mais rápido. Os marcos de pedra devem ser plásticos porque representam um papel expressivo. A luz é uniforme, mas definitivamente ‘ao ar livre’. É um dia cinzento, como na cena do adro. A luz vem somente da esquerda, ou seja, da terra natal de Fortimbrás. Gosto particularmente desse cenário”¹⁸⁶. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928.

A poética espacial de Adolphe Appia, como se pode perceber pelos inúmeros desenhos e esboços de cenários que produziu ao longo da vida, também foi afetada por um movimento de transformação, conforme apontei anteriormente. Se nos desenhos iniciais, no começo da década de 1890, são evidentes os resquícios de uma forma representativa – mesmo que distantes da prática pictórica de pseudo-realismo da época –, com o passar do tempo, conforme alguns desenhos aqui apresentados demonstram, Appia foi cada vez mais reduzindo elementos e simplificando os que utilizava. A cenografia que imaginou para uma das cenas de *Hamlet* é exemplar: uma rampa de inclinação pouco aguda, que nasce na esquerda, margeada por oito marcos de pedra. Além disso, uma superfície plana, que domina grande parte do espaço cênico, interrompida por três degraus que percorrem toda a extensão do espaço.

¹⁸⁶ Tradução minha. Original: *A plain in Denmark. The passage of Fortinbras. Setting uniform, sad but positive. The soldiers descend the inclined plane between the border-stones. The Captain jumps over the edge in order to come forward. The border-stones must be plastic because they play an expressive role. The light is uniform, but definitely “open-air”. It is a grey day, as in the church-yard scene. The light comes only from the left, that is to say, from the native country of Fortinbras. I am particularly fond of this setting.*

Os poucos elementos visíveis são suficientes para dar concretude visual ao que Shakespeare planejou (a cena é localizada em algum lugar entre a Noruega e a Polônia, conforme estabelecem os diálogos das personagens) e, significativamente, Appia utiliza novamente a pedra como principal (e único elemento) material da cenografia, quando poderia ter escolhido qualquer outro tipo de paisagem. A impressão dominante, ao se olhar para o desenho, é de um espaço – que não pode ser chamado de vazio – aberto e “limpo” de informações excessivas. Poder-se-ia ler esse espaço “vazio” proposto por Appia como aquilo que José Gil vê como “o branco que tornou possível” uma ausência, ou “a ausência da ausência desta coisa ausente” (GIL, 2005, p. 278). A ausência de elementos, ou sua escassez, quer abrir caminho para que a “forma das forças do mundo” encontre espaço para expressar-se: “Toda a prática artística é uma passagem à expressão das formas das forças do mundo contraídas no gesto, no acto, no movimento através da qual se realiza” (ANDRÉ; RIBEIRO, 2014, p. 67). O vazio, no espaço potencial de Appia, é o espaço vivo no qual o ator evolui esculpindo a forma das forças do mundo, que são compostas no momento em que é/faz seu movimento.

Para que fique ainda mais evidente o protagonismo que o movimento do corpo humano recebia de Appia no momento de criar os espaços cênicos, convoco o depoimento de Jessica Davis Van Wyck, que conviveu com o cenógrafo durante alguns anos, na década de 1920, e com quem criou alguns desenhos. Van Wyck escreve que, no outono de 1920, foi ao Instituto Jaques-Dalcroze, em Genebra, e lá conheceu Appia. Apesar da pouca disposição de contatar com estranhos, Appia concordou em ensinar alguns preceitos cenográficos durante o inverno seguinte. Esta é a descrição de Van Wyck, publicada em 1924, da impressão que Appia lhe causou:

Fiquei surpresa com a extrema simplicidade dessa personagem quase legendária. Eu encontrei um homem de cerca de sessenta anos de idade, de estatura robusta e de barba espessa, com sobrancelhas grossas escondendo olhos brilhantes cheios de benevolência e vitalidade espiritual. Envolto na grande capa circular preta que ele sempre usava com um pesado chapéu puxado para baixo em sua cabeça, ele parecia um pouco como o seu próprio Guilherme Tell¹⁸⁷ (VAN WYCK, 1992, p. 396).

¹⁸⁷ Tradução minha. Original: *I was surprised at the extreme simplicity of this almost legendary character. I found him to be a man about sixty years old, robust in stature and heavily bearded, with beetling black eyebrows over eyes that shone with kindness and spiritual vitality. Wrapped in the large black circular cape that he always wears with a heavy cap pulled far down on his head he looked rather like his own William Tell.*

O conselho recebido pela estudante, diretamente de Appia, foi “desenhe com suas pernas, não com seus olhos”¹⁸⁸, com o qual Van Wyck entendeu que seu professor “sentia sempre o movimento do corpo humano, enquanto criava os espaços que o circundavam”¹⁸⁹ (VAN WYCK, 1992, p. 396). Van Wyck segue assegurando que Appia tomava o movimento dos seres humanos para interpretar um drama, já que “o ator é tudo. O cenário é seu para ser usado, para que ele possa alcançar um movimento mais livre, mais bonito e mais expressivo”¹⁹⁰. Tais afirmações, especialmente a que aconselha a desenhar com as pernas, não com os olhos, é especialmente significativa para dimensionar o quanto o movimento era o definidor para a criação de um espaço cênico: este deveria estar inteiramente a serviço do corpo, mas não em um sentido de tornar o espaço mais confortável ou utilitário, mas de fornecer uma ergonomia que estimulasse e desafiasse esse corpo, sempre com a ideia de um espaço potencialmente expressivo a partir dos usos que dele faz o ator em movimento.

É conveniente recapitular algumas das principais ideias por mim expostas neste capítulo, que contextualizam e intentam escavar intenções explícitas e, segundo minha perspectiva, intenções menos afloradas no pensamento teatral de Adolphe Appia, a partir de seus escritos, desenhos e encenações. Uma das principais é aquela que propõe não mais uma fusão das artes, à maneira da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, mas uma hierarquia dos elementos que compõem o teatro-espetáculo, o que de imediato revela uma crítica aos padrões estéticos do período em que Appia viveu e uma visão de mundo que diferia amplamente da prática cênica sua contemporânea. A eleição do corpo do ator como foco privilegiado da filosofia teatral de Appia (e de outros que não são objeto direto deste trabalho, que viveram nas proximidades cronológicas desse período histórico) se consolidava, assim, em uma espécie de sistema de superação do que considerava ultrapassado e equivocado, sistema no qual a iluminação e a cenografia cumpririam papel fundamental e adeririam às funções que o ator receberia em sua proto-utopia de uma obra de arte viva.

Esse novo sistema que Appia esboçava levava em consideração o papel marcante da encenação no sentido de se atingir uma *unidade de intenção*. Sob essa unidade, que harmonizaria os elementos constituintes do espetáculo, se mostrava necessário atingir uma desejável precisão técnica, já que dos atores não se poderia esperar uma regularidade no desempenho, pois a vida que lhe é intrínseca é, ao mesmo tempo, fonte de desorganização e

¹⁸⁸ Tradução minha. Original: *Design with your legs, not with your eyes.*

¹⁸⁹ Tradução minha. Original: *He feels always the movement of the human body, while he creates the spaces that surround it.*

¹⁹⁰ Tradução minha. Original: *The actor is everything. The setting is his to use, in order that he may achieve freer, more beautiful, more fully expressive movement.*

impulsionalidades que acabariam por desestruturar a cena. A música, como elemento regular e regulador, regida pelo ritmo perceptível e controlável, pareceu de início a solução adequada para barrar eventuais impulsos desestruturantes. Aliado à música como “sons organizados”, foi no libreto do drama musical de Wagner que Appia encontrou as indicações para construir uma visualidade nascida da necessidade e da coerência. A partir daí, a dramaturgia, na visão de Appia, forneceria as imagens que seriam concretizadas pela cenografia e, de forma ainda mais direcionada, os elementos arquitetônicos que proporcionariam ao drama encenado os espaços para que fluísse a ação.

Nesse sistema que Appia vislumbrava, ao lado do ator estavam a iluminação e a cenografia. A iluminação era valorizada por Appia como um elemento fundamental, postura essa pioneira na história das artes cênicas. A “monstruosa desproporção” identificada por Appia entre a riqueza da dramaturgia e a pobreza dos efeitos de luz contribuiu para uma exploração das qualidades da iluminação cênica: a criação de atmosferas e a contribuição decisiva para o movimento sobre a cena foram dois aspectos desenvolvidos pelas ideias do suíço. A iluminação passou a ser considerada como movimento metafórico e, portanto, integrando uma espécie de cadeia imaginativa que requeria dos espectadores um esforço interpretativo para “ler” os signos da cena. É ainda ilusão, mas não daquele tipo da velha ópera.

Os antigos procedimentos operísticos, com suas cenografias calcadas na ilusão do “real realista”, dão lugar em Appia a uma concepção bastante diferente em termos de concretização imagética. É o que se poderia chamar de “estilo sintético”, altamente convencionalizado pelo uso recorrente de elementos como escadarias, plataformas de diferentes dimensões, colunas mais ou menos estilizadas e referências à pedra como material quase onipresente na cenografia. A arquitetura grega, que se mostra uma evidente inspiração para os espaços cenográficos criados por Appia, compõe um painel com outras abordagens da cultura ática, que podem ser encontradas em sua produção intelectual.

O estabelecimento conceitual das diferenças entre *lugar* e *espaço* se mostra útil para desenovelar o sistema appiano. Ao pensar em lugar como algo estável, estático, e espaço como aquilo que é atravessado por movimento, encontro aí uma diferença básica. O espaço, por ser algo praticado, contém em si o movimento, e por ter movimento, é rítmico. Ao considerar o espaço como “onde algo acontece”, onde há práxis, se chega à conclusão de que todo espaço é dramático, no sentido etimológico de drama como ação. Lidando com o espaço como uma dimensão dramática, rítmica e prenhe de movimento, é possível pensar no espaço como potencialmente aberto. Essa potência do espaço é o território adequado para o

movimento do ator (que é, segundo Appia, o portador do movimento). A horizontalidade dos espaços desenhados por Appia fornece a necessária base para que os corpos dos atores por eles transitem e os ressignifiquem conforme sua utilização. A obstacularização do espaço, por meio de planos, escadas e elementos cenográficos “duros”, em contraposição à maciez dos corpos vivos, provoca um atrito mútuo no qual a dureza e a geometria dos obstáculos fornece o estímulo necessário para a evolução dos corpos; ao mesmo tempo, o corpo em curvas do ator dá vida às linhas retas do espaço cenográfico.

Nesse jogo de elementos, a iluminação tem uma função dupla: uma básica, de iluminar – tornar visível – o espaço por meio de atmosferas criadas no luz-sombrear; e a de criar também o movimento que se vê no/pelo espaço, sendo, assim, parceira do corpo do ator. A luz, pela inserção de sombras no duro espaço cenográfico, tem a habilidade de criar *curvas* por meio do efeito de irregularidade dessas sombras quando projetadas sobre as superfícies angulosas. Assim, uma coluna de pedra pode dançar como uma bailarina quando a alternância de luz e sombras se move, oscilante, sobre sua superfície.

O desejo de um “cenário inacabado”, conforme Peter Brook, expressivo e aberto em sua potencialidade, tem nos espaços rítmicos de Appia um bom exemplo. Por imaginar que o espaço tenha uma quinta dimensão, a qual André e Ribeiro (2014) sugerem nomear “dimensão da afetividade”, acredito ser proveitoso relacionar tal possibilidade ao que Winnicott chama de “objeto transicional”, na medida em que encaro o ator no espaço como um objeto transicional do espectador, por meio da empatia cinestésica. Quanto maior é a potência que um espaço oferece, maior é a “afetividade” empática do espectador com o ator que circula nesse espaço. O estímulo à imaginação do receptor, que se aproxima e se afasta, emocionalmente, do corpo-em-ação do ator sobre a cena, se estrutura como uma espécie de Fita de Moebius, o espaço topológico que – quase magicamente, eu diria – embaralha a percepção e instiga a pensar no jogo entre ficção e realidade que é próprio do teatro.

Por fim, utilizando a proposta de Eugenio Barba que identifica diferentes tipos de dramaturgia na consecução do espetáculo teatral, recorro à possibilidade de encarar a “dramaturgia dinâmica” do ator e a “dramaturgia evocativa” do espectador como integradas e, no caso da segunda, retroalimentada pelo contato com a primeira. O movimento do ator, em sua “performance dramática”, alimentará a recepção do espectador que, por sua vez, construirá sua narrativa evocativa.

Teorizo, desta maneira, uma ideia de indissociabilidade entre corpo, iluminação e espaço cenográfico, com o que justifico a abordagem desses meios expressivos para robustecer a forma como os relaciono com o trabalho do ator, segundo Adolphe Appia.

CAPÍTULO 4

NO MEIO DO CAMINHO TINHA A PEDRA E A MÚSICA DO CORPO

“Arquitetura é música congelada”.

Arthur Schopenhauer

A orientação dada por Appia para Jessica Davis Van Wyck, relacionada à criação de cenários como espaços dirigidos prioritariamente ao uso pelos atores, representa uma continuidade à ideia de “espaços rítmicos”, criados pelo suíço anos antes. Apesar do foco no ator como beneficiário privilegiado dessa nova ideia de um espaço potencializado, não foi esse artista o único a ter sua capacidade de imaginação estimulada – nem era essa a intenção de Appia. Conforme Richard Beacham,

o público, beneficiado por tal reforma, não deveria mais ser considerado como [formado por] meros espectadores passivos, pois Appia acreditava que os experimentos que seguissem as linhas que sugeria poderiam envolvê-los mais plenamente no ato teatral, a fim de experimentar diretamente uma ação vital e uma nova forma de arte excepcionalmente eficaz¹⁹¹ (BEACHAM, 1985a, p. 154).

O que significa, conforme as palavras de Beacham, esse “envolvimento pleno” dos espectadores no ato teatral, que Appia estaria buscando com suas propostas de modificação do espaço cênico e do papel do ator no teatro? Certamente não se tratava de um envolvimento que amortecesse os sentidos – em um “teatro digestivo”, como poderia chamar Bertolt Brecht – ou anestesiasse a eficácia do binômio sugestão-imaginação, buscado por Appia. Por envolvimento deve-se entender uma participação ativa que constrói relações e preenche frestas.

O caminho que leva ao envolvimento dos espectadores no ato teatral, ideia que Appia desenvolveu mais apuradamente – como algo a ser perseguido – em *A obra de arte viva*, passa por um dos encontros mais produtivos do século XX, no que tange ao impacto que tal aproximação teve na arte teatral. Falo do contato entre Appia e o austríaco¹⁹² Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), iniciado em 1906, e que teria nos anos seguintes uma

¹⁹¹ Tradução minha. Original: *The audience, benefiting in turn from such reform, should no longer be thought of as mere passive spectators, for Appia believed that experiments along the lines he suggested could more fully involve them in the theatrical act in order to experience directly a vital and uniquely effective new form of art.*

¹⁹² Dalcroze nasceu em Viena, na Áustria, mas com 10 anos de idade a família o levou para Genebra, na Suíça.

considerável repercussão em várias instâncias: nos alunos da Rítmica¹⁹³, criada por Dalcroze¹⁹⁴; nos espectadores que puderam em variadas ocasiões presenciar a aplicação dos princípios da Rítmica nas artes cênicas; e, não menos importante, a repercussão que tal colaboração teve nas ideias artísticas dos próprios Appia e Dalcroze, que a partir de então modificaram e/ou aperfeiçoaram os caminhos que os levariam a continuar criando e se destacando no panorama da renovação teatral do século passado.

4.1 Dalcroze, desvelador do corpo

Os espaços rítmicos desenhados por Appia para Dalcroze eram, no princípio, apenas a representação gráfica do desejo de uma arquitetura cênica que possibilitasse e estimulasse o jogo dos atores de uma forma mais complexa na relação com o espaço. Entretanto, no momento em que se tornaram possíveis – e viáveis –, com a inauguração em 1912 do prédio que abrigaria as atividades de Dalcroze, passaram a ser a face concreta de um ideário que trazia em si uma definição alternativa de arte, a qual Appia abraçou inteiramente: “A partir daí, tudo o que Appia escreveu foi baseado em uma mudança de atitude fundamental e irreversível. A arte não devia ser contemplada passivamente, mas ser algo em que se envolve, ativamente. Teatro não era uma ilusão que se observava, mas um evento real que se experimentava”¹⁹⁵ (BEACHAM, 1985a, p. 162).

Não pode ser diminuída a importância dessa nova perspectiva trazida para o trabalho prático e para a reflexão teórica de Appia: a arte teatral, na qual o ator tem função irrepitível por qualquer outro elemento do espetáculo, precisa ser experienciada pelos espectadores. A empatia alcançada com o corpo vivo do ator, que sente em seus músculos o contraste do vivo com o não-vivo (este representado pela cenografia angulosa, pelos volumes e níveis, pelas linhas retas, que desafiam as formas arredondadas do ser humano), faz com que a experiência do teatro seja ativa, não mais com a passividade que Appia costumava detestar. Ao lado disso, o espaço dramático e vivo e seu potencial de indecidibilidade torna o acontecimento teatral, nessa nova perspectiva, uma realização prática de ideias longamente acalentadas.

¹⁹³ Será desta forma, “Rítmica”, que o método criado por Émile Jaques-Dalcroze será traduzido neste trabalho, opção declarada também por Ernani Maletta em seu livro *Atuação polifônica* (2016, p. 257). No Brasil, a *Rhythmique* é traduzida de outras maneiras, entre elas “Eurritmia”, forma adotada por Elisa Teixeira de Souza – que não seguirei –, que forneceu várias das informações a respeito do trabalho de Jaques-Dalcroze constantes neste trabalho.

¹⁹⁴ O sobrenome Jaques-Dalcroze será substituído neste trabalho, a partir de agora, pelo termo pelo qual o músico e pedagogo suíço é mais conhecido: Dalcroze.

¹⁹⁵ Tradução minha. Original: *Henceforth, everything which Appia wrote was based upon a fundamental and irreversible change in attitude. Art was not to be contemplated passively, but engaged in actively. Theatre was not an illusion which one observed, but a real event which one experienced.*

É preciso, antes de abordar a relação criativa entre os dois artistas, estabelecer algumas características do método de Dalcroze para compreender a importância que Appia deu a ele no desenvolvimento de seu trabalho. Segundo a pesquisadora Adriana Fernandes (2010), Dalcroze nasceu Émile Henri Jaques¹⁹⁶, e estudou, além de música, letras e arte dramática – em Paris, em 1884, foi aluno de declamação de um ator da *Comédie Française*, Denis-Stanislas Montalant (1824-1904), conhecido como Talbot. Em 1886 foi à Argélia para

assumir o emprego de condutor assistente e mestre de coro no Théâtre des Nouveautés em Algiers (...) [e], quando tentava explicar a métrica de uma obra para o grupo com o qual trabalhava, teve a ideia de interpretar cada batida do compasso com um gesto. A música algeriana, repleta de métricas e polimétricas complexas, atraiu o interesse de Jaques-Dalcroze e ele passou a estudar também ritmos não-ocidentais, começando a refletir sobre o ritmo para além do que tinha aprendido em sua formação musical, a qual, por ter sido uma formação ocidental tipicamente erudita, se limitava a abordagens rítmicas próprias da música clássica (SOUZA, 2011, p. 146).

Em 1887, em Viena, aprofundou seus estudos de música em órgão, composição e piano. Em 1889 voltou a Paris para ser aluno do compositor francês Gabriel Fauré (1845-1924). Retornou para Genebra em 1891, ocasião em que o Conservatório da cidade lhe ofereceu o posto de professor de história da música e, no ano seguinte, também das disciplinas de harmonia e solfejo. Por volta de 1905-1906, abriu sua própria escola, batizando seu método de Rítmica, que se tornaria conhecido em toda a Europa, principalmente na Alemanha, como “Ginástica Rítmica”. Souza (2011) afirma que seu método, originalmente chamado de *Le Rythmique*, ficou conhecido na Europa como *Le Rythme*, na Ásia como *Dalcroze-Rhythmics*, e no Reino Unido e na América do Norte como *Eurhythmics*.

O método de Dalcroze “é apresentado como um agrupamento de três divisões – a *Eurhythmics*, ou *Rhythmic Movement*, o *Solfège*, e a *Improvisation*. Em português, Eurritmia, ou Movimento Rítmico, Solfejo e Improvisação. Desse modo, a palavra *Eurhythmics*, traduzida Eurritmia, dá nome tanto ao método como um todo, quanto a uma de suas divisões” (SOUZA, 2011, p. 140). O Movimento Rítmico, que também foi chamado de Ginástica Rítmica¹⁹⁷, trabalha o ritmo por meio de uma série de exercícios corporais, e esta foi a forma encontrada por Dalcroze para introduzir os alunos no aprendizado musical. Havia também o

¹⁹⁶ Dalcroze não era um sobrenome de família: o pedagogo da música o incorporou ao seu nome por ser o de nascença – Émile Jaques – muito frequente e comum, à época. Dalcroze desejava se destacar nesse aspecto.

¹⁹⁷ Não se confunda a Ginástica Rítmica de Dalcroze com a modalidade esportiva Ginástica Rítmica (ou, como foi conhecida por algum tempo, Ginástica Rítmica Desportiva), surgida anos depois como competição (a partir de 1984, passou a integrar as Olimpíadas). A Ginástica Rítmica como esporte, apesar de sua aparente semelhança em alguns pontos com exercícios propostos por Dalcroze, utiliza elementos corporais (equilíbrio, onda, moinho, etc.) e aparelhos (corda, bola, arco, maças, fitas) que não faziam parte da prática dalcroziana.

Solfejo [que] abarca exercícios rítmicos focados na produção de som por meio da voz, mas não deixa de lançar mão das respostas físicas trabalhadas no Movimento Rítmico. E a Improvisação, por sua vez, tem o Movimento Rítmico e o Solfejo como pré-requisitos, e trabalha por meio da performance no piano a capacidade dos alunos de criar e de interagir com dinâmicas musicais e composições (SOUZA, 2011, p. 140).

A necessidade, entrevista por Dalcroze, de trabalhar com seus alunos exercícios que integrassem o corpo e a voz, além da percepção do tempo e do ritmo, advinha da constatação de que havia neles dificuldades “que resultavam da coordenação insuficiente entre a imagem mental de um movimento e sua performance pelo corpo”¹⁹⁸ (GIERTZ, 1975 *apud* BEACHAM, 1985a, p. 155). Dalcroze percebia esse *delay* entre o pensamento e a execução do movimento, o que acreditava ser prejudicial para a boa execução musical de um instrumento.

Como pedagogo da arte, Dalcroze tinha grande interesse nos processos de aprendizagem, que entendia estarem vinculados ao autoconhecimento, pois “a única arte viva é aquela que cresce de nossa própria experiência” (DALCROZE, 1915 *apud* SOUZA, 2011, p. 153) O autoconhecimento para ele “não era apenas algo reflexivo, intelectual, mas sim, físico, experimentado com o corpo, com a voz e com a expressão e apreciação artística” (SOUZA, 2011, p. 153). Souza esclarece que, para Dalcroze, seria possível superar as dificuldades pondo-as em prática com exercícios, para desta forma atingir uma crescente capacidade de expressar sentimentos e emoções. Sua ideia foi a de alcançar o autoconhecimento por meio do movimento corporal – base da Rítmica –, segundo ele o único capaz de proporcionar um aprendizado integral, que priorizasse a experiência, e não o intelecto e a abstração.

Para harmonizar o corpo e a mente – objetivo buscado por ele –, o criador da Rítmica entendia que a via corporal era a mais adequada e, dentro dela, o entendimento do ritmo como “essência da vida” (SOUZA, 2011, p. 155), o que leva à conexão que buscou entre o ensino da música e o aprendizado prático do ritmo através do movimento corporal; e mais: a educação rítmica como recurso da educação em geral.

Harmonizando mente e corpo através do treinamento rítmico, Dalcroze se afastava da velha dicotomia corpo-mente. Reconhecia que a música, ao longo da História, havia se afastado de sua origem na dança, perdendo assim o instinto para movimentos expressivos e harmoniosos, relegando o ritmo apenas à arquitetura das catedrais. A falta de equilíbrio entre o corpo e a mente, além disso, também poderia causar confusão mental pela falta de exercício

¹⁹⁸ Tradução minha. Original: *which result from insufficient coordination between the mental picture of a movement and its performance by the body.*

da capacidade rítmica do corpo humano: “falta de habilidade do sistema nervoso em obter do sistema muscular uma obediência regular às ordens dadas pelo cérebro (...), o cérebro entretém a ele mesmo formando imagens sem esperar que elas se realizem fisicamente” (DALCROZE, 1915 *apud* SOUZA, 2011, p. 155).

No extenso pensamento dalcroziano, que traz a pedagogia e a música como pontos basilares, o que aproxima suas visões da arte – procedente do corpo – e as investigações de Appia? O que fascinou Appia, a partir do momento em que presenciou uma sessão de Rítmica comandada por Dalcroze, em maio de 1906, em Genebra? Acredito que a nostalgia de uma Grécia clássica mais uma vez tenha seduzido Appia, já que é muito claro o “modelo estético” grego: “é a mítica ‘orchestica’ que, segundo Dalcroze, já haviam tentado criar, antes dele, Grétry, Gluck, Schiller, Goethe e Wagner (...): uma prática ao mesmo tempo social e artística, que, para os gregos, era o signo do equilíbrio e da união indispensável entre corpo e espírito” (ROPA, 2014, p. 58). Já mencionei os desenhos de Appia, nos quais a constante aparição de colunas remetem à arquitetura grega, o que torna a vinculação imediata de Appia às ideias de Dalcroze um desdobramento coerente. Também é preciso mencionar que em Dalcroze há, semelhantemente ao pensamento wagneriano, uma ênfase na música como arte superior às outras – pensamento que Wagner herdara de Schopenhauer. Procurarei demonstrar, entretanto, que o entendimento da música como organização de sons pode ser ampliado, por meio da introdução do conceito grego de *mousiké*, com o qual articularei a visão de Appia sobre o teatro.

A aproximação de Appia com Dalcroze, após o período wagneriano, mesmo que não tenha sido uma mudança radical no que se refere à concepção estética, representa pelo menos uma valorização inegável do corpo humano, a qual era menos presente no compositor alemão, conforme demonstrei ao tratar do cristianismo como ideário, perceptível nos seus dramas musicais, conforme apontado por Nietzsche.

Acredito que a liberdade concedida ao corpo em movimento, testemunhada por Appia na sessão citada, realçou sua percepção da importância do corpo atorial no teatro, ainda que seja curioso constatar que, na Rítmica, essa liberdade era constringida pela música, que dava os parâmetros para o movimento dos corpos. Em seus exercícios rítmicos Dalcroze intentava diminuir o tempo de reação entre o estímulo musical e o movimento de resposta dos alunos ritmicistas, para que se “automatize os movimentos musculares necessários, de modo que eles sejam realizados sem a participação da consciência, para que depois, esta possa ser utilizada na realização de formas puramente inteligentes” (DALCROZE, 1915 *apud* SOUZA, 2011, p. 140), o que provoca uma clara imposição do ritmo musical sobre o corpo. Mas, ao

mesmo tempo, põe em o jogo a possibilidade dos corpos não se submeterem ao ritmo sugerido pelo piano (era ao piano que Dalcroze conduzia as aulas, sugerindo os ritmos que seriam “corporalizados” a partir das melodias que tocava), mas partirem do próprio ritmo dos movimentos que executam. Dalcroze sugere que, após uma “sacudida geral” do corpo – quando os praticantes da Rítmica de alguma forma se dão conta da amplitude potencial de seus corpos por meio dessa experimentação muscular –, eles estariam, então, preparados para o que chama de “formas puramente inteligentes”, ou seja, impostas, coordenadas, manietadas.

Appia escreveu, quinze anos depois, sobre seu contato inicial com Dalcroze:

Assisti, em 1906, a uma demonstração da rítmica de JAQUES-DALCROZE, então em seus inícios! Já em [A] *Música e [a] Encenação* pedi uma “ginástica musical” e a apresentei como indispensável ao ator lírico. Mas eu não tinha, evidentemente, nenhuma ideia de como poderíamos fazer isso. Dalcroze revelou-me, e, a partir desse dia, eu vi claramente por que caminho deveria seguir minha evolução. Para mim, a descoberta dos princípios fundamentais da encenação não podiam ser mais que um ponto de partida; a rítmica decidiu minha orientação subsequente. Por isso, fui libertado das restrições ligadas a uma obra de arte delimitada, e pude conceber os elementos da representação independentemente do teatro, isto é, existentes por si mesmos, e sem a necessidade de um público¹⁹⁹ (APPIA, 1992, p. 49).

Tal depoimento, além de demonstrar que Appia, desde que escrevera *A música e a encenação*, por volta de 1896-1897, já sentia falta de uma técnica que trouxesse ferramentas para “vivificar” o corpo do ator, expõe, na frase final da citação, a visão de um corpo que prescindia da presença do público – portanto, do espetáculo – para ser expressivo: “o corpo vivo, como um meio de expressão em si, e não mais simplesmente um portador de uma ação dramática (o ator), é independente; mas a sua solidão não é mais possível, pois agora participa do ritmo de outros corpos; sozinho, ele sempre sente a solidariedade que o comanda; tornou-se social pelo poder da arte”²⁰⁰ (APPIA, 1992, p. 53). O corpo como meio de expressão em si, ou seja, como arte, o torna um exemplo único frente às demais formas artísticas.

¹⁹⁹ Tradução minha. Original: *J'assistais, en 1906, à une démonstration de la rythmique de JAQUES-DALCROZE, alors à ses débuts! Déjà dans [Die] Musik und [Die] Inszenierung je demandais une “gymnastique musicale” et la présentais comme indispensable à l'acteur lyrique. Mais je n'avais, évidemment, aucune idée de la façon dont on pourrait s'y prendre. Dalcroze me la révéla, et, de ce jour, je vis clairement la route que devait suivre mon évolution. Pour moi, la découverte des principes fondamentaux de la mise en scène ne pouvait être qu'un point de départ; la rythmique décida de mon orientation subséquente. Je fus, par cela, libéré des restrictions qui s'attachaient à une oeuvre d'art délimitée, et pus concevoir les éléments de la représentation indépendamment du théâtre, c'est-à-dire existent par eux-mêmes, et sans la nécessité d'un public.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

²⁰⁰ Tradução minha. Original: *Le corps vivant, comme moyen d'expression à lui seul, et non plus comme simple porteur d'une action dramatique (l'acteur), est indépendant; mais sa solitude n'est plus possible, car il participe désormais au rythme des autres corps; seul, il sent toujours et encore la solidarité qui l'ordonne; il est devenu*

O trabalho de um pintor, por exemplo, que cria sua obra de arte aplicando a tinta sobre uma tela, não tem como produto de sua arte nem a tinta nem a tela sozinhas – que são instrumentos ou ferramentas – mas sim o *encontro* entre tinta e tela, efetuado pela ação (pelo movimento) do pintor; e com “movimento” do pintor inclui tanto o físico, muscular, de estender o pincel e movimentá-lo sobre a superfície, quanto o intelectual, de concepção prévia, portanto ainda abstrata; e, ainda, o movimento em ação²⁰¹, que faz com que, ao pintar, a pintura vá “se fazendo”, respeitando ou não o previamente “combinado”, ou deixando que o movimento de pintar crie a pintura. A tinta dentro de uma bisnaga e a tela apoiada sobre um cavalete são objetos inanimados, que necessitam do movimento do pintor para produzirem a obra de arte.

Já na arte criada pelo ator, não há objetos inanimados, há um corpo vivo. Também não se pode dicotomizar um corpo em físico e mental, pois integram o mesmo ser e são indissociáveis. Portanto, não se está à espera de um elemento externo que movimente a extensão – num sentido cartesiano – de uma mente pensante. O ator é, sempre, movimento, mesmo quando imóvel. Não se pode parar o movimento de um ser vivo – seja o movimento visível (ou perceptível), seja o invisível (ou imperceptível), a não ser com a extinção da vida²⁰². Talvez a principal visão de Appia, no momento em que tomou conhecimento da Rítmica, tenha sido esse desencadeamento da percepção de que ao corpo vivo quase tudo é permitido, no sentido de potencial expressivo.

Para falar da potência do corpo para significar, o filósofo português José Gil se refere a uma “géstica”, que tem raízes antigas em tentativas efetuadas, já há séculos, de instituir sistemas de notação do corpo, especialmente na dança e na acrobacia. Gil (1997) afirma que uma “descrição científica” de como o corpo se movimenta esbarra no paradoxo de que, quando se estabelece um código para descrever o movimento, o resultado em si “não

social de par la puissance de l'art. Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

²⁰¹ John R. Searle fala de uma “intenção em ação” dando o seguinte exemplo: quando me proponho a dirigir meu carro até determinado local, minha intenção prévia é exatamente esta, e não penso em todas as ações que precisarei executar para fazer com que o carro se movimente de um ponto ao outro da cidade. No entanto, durante o ato de guiar o automóvel, por uma questão de dirigibilidade, preciso mudar a marcha de segunda para terceira: eu o faço, e esta minha ação, que não fôra anteriormente prevista no momento em que entrei no automóvel para iniciar a viagem, se torna uma “intenção em ação”, já que foi a necessidade de praticá-la que me fez mudar a marcha. A intenção não era prévia, mas ocorreu “em ação” (SEARLE, 2002, p. 119). No ato de pintar uma tela, talvez não se possa falar exatamente de uma necessidade nos mesmos moldes (talvez uma “necessidade” psicológica?), mas de um impulso que se confunde com uma necessidade, que faz com que eu exerça incontáveis escolhas e mudanças de rumo, conscientes ou inconscientes, durante o pintar.

²⁰² E mesmo então, sua carne será movida pelos vermes. Como diz Hamlet, “Um homem pode pescar um peixe com o verme que comeu um rei, e comer o peixe que se nutriu de um verme. (...) um rei pode fazer sua pomposa parada pelas tripas de um mendigo” (SHAKESPEARE, 2015, p. 148).

poderia ser traduzido em linguagem articulada, com o risco de se tornar ‘aproximativo, metafórico, global’” (GIL, 1997, p. 36).

Gil segue questionando se uma “géstica” é possível, pois ela demandará que “uma sequência ordenada qualquer possa ser estudada sob a forma de uma sequência ordenada de volumes, *independentemente do corpo que os descreveu*” (BOUISSAC, 1973 *apud* GIL, 1997, p. 37), entendendo-se por volumes os corpos tratados desta maneira generalizante. O problema surge no momento em que esses volumes – corpos – que agem e se movem num *continuum*, não podem ter definidas com precisão as fronteiras que separam um fragmento de movimento do outro, já que “os movimentos do corpo, numa parte qualquer do corpo, deslizam ou correm de um para outro (...); quando estão em causa várias partes do corpo, há cruzamentos de segmentos” (PIKE, 1967 *apud* GIL, 1997, p. 38). À dificuldade em isolar essas “unidades” gestuais soma-se a polissemia inerente ao gesto: “é assim que cada gesto pode por si próprio ter vários sentidos – incluindo sempre aquele que o corpo todo imprime à sequência particular, pela sua presença unitária” (GIL, 1997, p. 41).

Essa capacidade de provocar, em quem observa o corpo humano, uma incontável tentativa de dar sentido e significado ao que vê/ouve/sente o corpo fazer, quando em comparação com a música partiturizada – primeira paixão de Appia, por meio dos dramas musicais de Wagner – a ultrapassa em possibilidades e em capacidade de sutilezas. Por ser vivo, o movimento do corpo humano é encorpado com pelo menos duas camadas de potência: a que acompanha o corpo em movimento – algo como a intenção em ação de Searle, na qual o portador do movimento deixa que ele flua e escorra com maior ou menor controle; e a camada que chamo a da retenção da intenção em ação, esta acrescentada pelo espectador, que criará, no decurso de leitura do movimento que assiste, outras leituras desse movimento, num ir-e-vir de atribuições de sentidos e significados que é enriquecido pelo movimento vivo e em transformação fornecido pelo corpo humano.

Foi transformadora, para o pensamento de Appia, a ideia que se situa por trás (e à frente!) da Rítmica. Admitindo que os princípios da encenação, apesar de representarem o que há de mais inovador em sua teoria, eram um ponto de partida para algo maior, o suíço parece ter encontrado finalmente a razão de ser e o centro aglutinador do teatro que almejava ver sobre os palcos: o movimento. E como portador do movimento, não se pode ignorar o papel preponderante que o ator assume em sua nova visão, secundado pela luz, também móvel.

Appia conta (1992, p. 49) que no verão de 1906, meses após ter assistido a uma demonstração da Rítmica, participou como aluno do novo método, o que foi determinante: lhe fôra revelado o movimento corpóreo musical, mas Appia sentia falta da vida desse

movimento *ecoando no espaço*, o que fez com que sugerisse a Dalcroze a colocação de escadas e plataformas na sala em que as aulas ocorriam. A sugestão de Appia era a de criar espaços adequados para exercícios dinâmicos tridimensionais, e os próximos anos, durante os quais Dalcroze e ele se comunicaram e trabalharam juntos – mesmo distantes fisicamente –, resultaram no alargamento da visão do que poderia se tornar a Rítmica e, por parte de Appia, a percepção de todo o potencial do sistema para uma necessária reforma teatral (BEACHAM, 1985a, p. 156). As palavras de Appia bem expressam o impacto sofrido:

Na primeira vez que participei de uma sessão de Rítmica, minhas impressões foram surpreendentes e complexas. No começo fui às lágrimas pensando na minha longa espera... Mas, logo, senti despertar em mim uma nova força, completamente desconhecida: eu não estava mais na sala, eu estava com eles no pódio...! No dia seguinte, escrevi para Dalcroze (que eu não conhecia), e minha carta me deu a chave do problema, a explicação para minha profunda agitação, o nome da força que me possuía desde o dia anterior: era o comunismo na arte – não a arte colocada ao alcance de todos, mas a arte vivida em comum”²⁰³ (APPIA, 1992, p. 52).

Appia depôs sobre o potencial transformador da Rítmica: “Como vemos, a ginástica rítmica e o teatro (como o temos agora) são duas noções que se excluem mutuamente. Ao pôr o corpo no lugar de honra, ao não aceitar nada que não emane dele ou que a ele esteja destinado, a ginástica rítmica deu o passo decisivo para uma reforma completa da nossa concepção cênica e dramática”²⁰⁴ (APPIA, 1988, p. 152). No mesmo texto, afirma sua convicção de que o ator será valorizado pela transformação que a *mise en scène* sofrerá, na qual uma “grande simplificação” e uma “notável diminuição dos objetos” se fará sentir, ao lado do abandono das telas pintadas para compor a cenografia. No lugar disso “a plasticidade do corpo humano será enfatizada no espaço” e a pintura inanimada será substituída pelo “mais perfeito aprimoramento do ator” (APPIA, 1988, p. 152).

²⁰³ Tradução minha. Original: *La première fois que j'assistais à une séance de rythmique, mes impressions furent surprenantes et complexes. Je me pris d'abord à m'émouvoir jusqu'aux larmes et songeant à ma longue attente... Mais, bientôt, je sentis s'éveiller en moi une force nouvelle, complètement inconnue: je n'étais plus dans la salle, j'étais avec eux sur le podium...! Le lendemain, j'écrivis à Dalcroze (que je ne connaissais pas), et ma lettre me donna la clef du problème, l'explication de mon trouble profond, le nom de la force qui me possédait depuis la veille: c'était le communisme en art – non pas l'art mis à la portée de tous, mais l'art vécu en commun.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

²⁰⁴ Tradução minha. Original: *Ainsi qu'on le voit, la gymnastique rythmique et le théâtre (tel que nous l'avons actuellement) sont deux notions qui s'excluent. En remettant le corps à la place d'honneur, en n'acceptant rien qui n'émane de lui ou qui ne lui soit destiné, la gymnastique rythmique a fait le pas décisif vers une réforme complète de notre conception scénique et dramatique.* Citação retirada do texto *La gymnastique rythmique et le théâtre*, de 1911.



Figura 28: Fotografia de 1908 que mostra Appia (de suéter listrado) com colegas, durante curso de Rítmica ministrado por Suzanne Perrottet. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo III, 1906-1921.

Beacham chama a atenção para um momento decisivo na concepção espacial que Appia criaria para a Rítmica – os espaços rítmicos –, que se deu justamente a partir da frustração que sentiu ao esboçar os primeiros cenários para a prática dalcrozeana. Em uma tentativa inicial, Appia retomou alguns dos cenários que produzira para os dramas musicais wagnerianos e, ainda que os tenha simplificado, “na ausência de qualquer partitura, achou difícil conceber abstratamente os cenários adequados” (BEACHAM, 1985a, p. 156). Essa dificuldade o fez perceber que o que faltava com mais clareza, em seus desenhos produzidos no final do século XIX para a tetralogia de Wagner, era justamente aquilo que o fizera iniciar toda a reflexão sobre as mudanças que considerava inadiáveis na encenação da época: a tridimensionalidade, que não estaria “inequivocamente manifestada” nos desenhos.

Esse dar-se conta de Appia traz duas consequências que considero importantes: a primeira foi a resolução de produzir a série de aproximadamente vinte desenhos (os espaços rítmicos) que dedicou a Dalcroze, elaborados em 1909-1910, e que se encontram entre os mais conhecidos da obra de Appia, sempre lembrados e tomados como exemplos da estética que desenvolveu em sua obra. A segunda consequência foi uma espécie de mudança de perspectiva na maneira como lidava com a presença do ator sobre o palco. Se anteriormente se guiava pela partitura da obra musical (na qual se incluem a anotação das notas musicais

propriamente ditas e o libreto) para encontrar nela tudo que era imprescindível na sua encenação – o que o fez, como já foi visto, simplificar ou eliminar o rebuscamento visual das telas pintadas e dos elementos decorativos acessórios –, a ausência de uma partitura para criar os esboços para a Rítmica de Dalcroze obrigou Appia a eleger outro parâmetro para resolver o impasse. Mesmo tendo considerado a tridimensionalidade como meta para os palcos desde seu primeiro escrito, não percebera, até a revelação da Rítmica, que a tridimensionalidade era ressaltada e criada pelo corpo do ator – que se movimentava sobre esses volumes e lhes dava a vida necessária. Ou seja: um espaço rítmico deve ser representado graficamente por meio da clareza com a qual os volumes tridimensionais são desenhados e, assim,

o espectador pode sentir imaginativamente a qualidade física dos desenhos à medida em que o corpo do performer se move entre eles, e, além disso, por causa das qualidades de harmonia arquitetônica e proporção com que Appia os imbuía, podem, apesar de não possuírem nenhum elemento de tempo ou movimento, fornecer visualmente um forte senso de ritmo enquanto os olhos os examinam²⁰⁵ (BEACHAM, 1985a, p. 156-7).

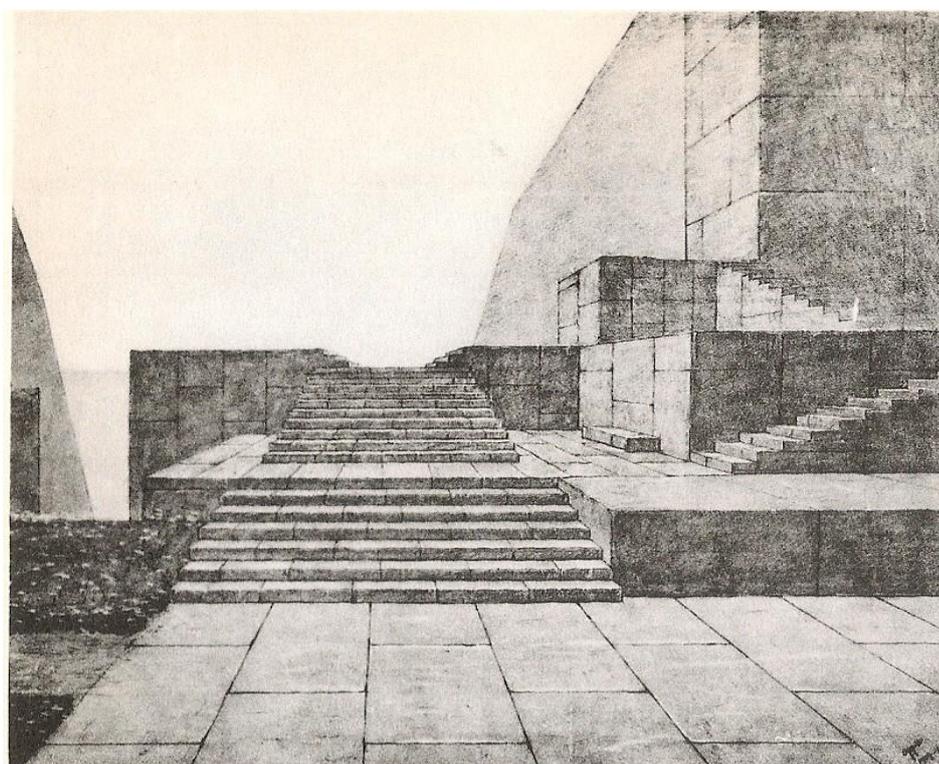


Figura 29: Espaço rítmico desenhado por Adolphe Appia em 1910, inspirado no poema *Der Taucher – Le Plongeur* [O mergulhador] – do poeta e dramaturgo alemão Friedrich von Schiller (1759-1805).
Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

²⁰⁵ *The spectator himself could imaginatively sense the physical quality of the designs as the body of the performer moved amongst them, and, moreover, because of the qualities of architectural harmony and proportion with which Appia imbued them, they could, though lacking any element of time or movement themselves, provide visually as the eye surveyed them, a strong sense of rhythm.*

Andréia Paris (2015, p. 42) aponta que “os espaços rítmicos de Appia não se aproximavam do teatro realista ou simbolista, (...) não há telões ou móveis, elementos característicos desses movimentos, ao invés disso, Appia sugere o uso expressivo da luz, utilizando-a como elemento cenográfico e o uso de escadas, ainda predominando o espaço livre de ornamentações”. A pesquisadora brasileira defende que esses espaços criados por Appia sejam considerados como provocações que sugeririam “ocupações mais lúdicas do espaço cênico, possibilitando experimentações, provocações, cenários inusitados, livres para criações teatrais” (PARIS, 2015, p. 42). Assim, trazendo o corpo e o movimento do ator para o centro da arte viva, Appia teria proposto formas retas e irregulares – escadas, praticáveis e rampas – como convites para os corpos adquirirem diferentes posturas, modificando desta forma o ritmo de suas movimentações e interferindo em sua expressividade (PARIS, 2015).

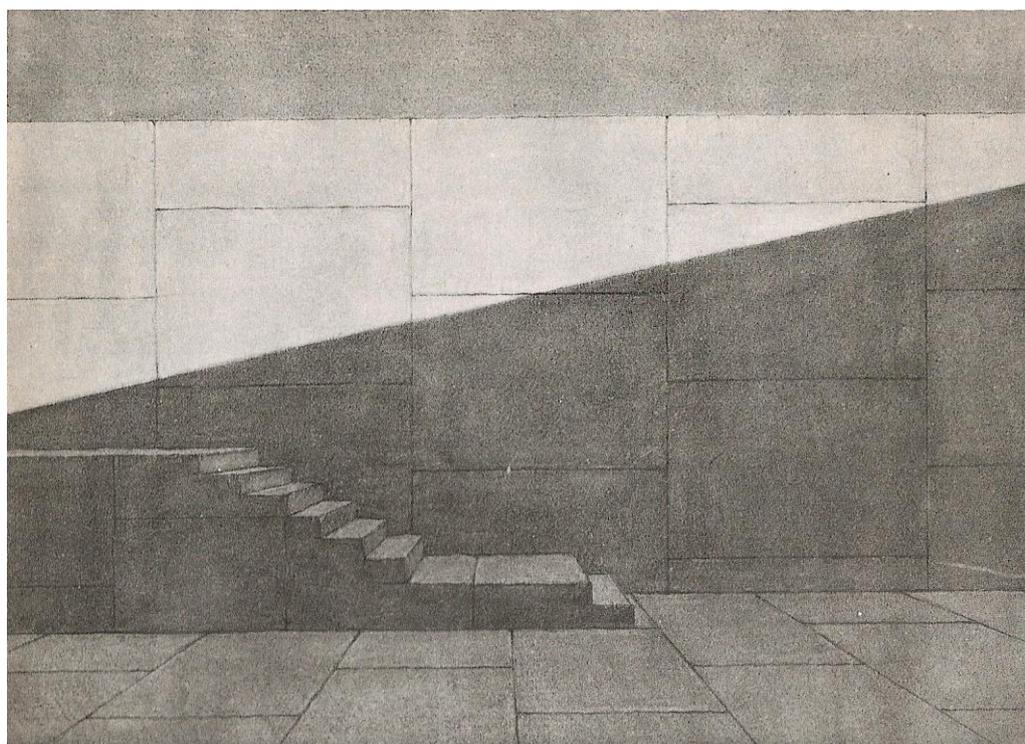


Figura 30: Espaço rítmico desenhado por Adolphe Appia em 1909-10, intitulado *Clair de lune* [Luar].
Fonte: BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*.

Na ausência da partitura musical, considerada por Appia como o meio mais eficaz de controlar os elementos da encenação – especialmente o ator, que, por ser vivo, é passível de “erros” e descontroles –, percebo que o teórico suíço dá um passo significativo para aquilo que identifico como um reconhecimento do ator como figura suficiente em si. E com “suficiente em si” não estou afirmando ser desnecessária a figura do *metteur en scène*, que também era defendida e valorizada por Appia desde seus primeiros escritos, mas, ao

contrário, vejo como de alguma forma redundante o recurso de pôr, talvez no mesmo pé de igualdade que o encenador, a música como guia necessário à criação de uma partitura corporal do ator. Certamente não desmereço todas as experiências feitas por criadores como Meyerhold, que usaram a música como importante meio de ditar ritmo para as cenas, em um espetáculo ou durante os ensaios. O que ressalto é que há o risco de um aprisionamento em uma forma congelada – a partitura musical –, o que não acredito ser a melhor maneira de lidar com o ator vivo e sua criação. Se há algo que deva ser estimulado no teatro, esse algo é o ator, que, por trazer em si todos os ritmos e uma música incessante, tem condições de fornecer a “partitura” sobre a qual, e junto da qual, se estruturam os elementos de uma encenação. Minha percepção é a de que Appia, após o encontro com Dalcroze, iniciou uma mudança de perspectiva no sentido de acreditar no potencial musical do ator, e até mesmo no alargamento do conceito de música como uma das faces da *mousiké* – conceito este que abordarei mais tarde neste capítulo. E uma vez concebida a ideia de espaços rítmicos, não é mais possível fazê-lo sem que o corpo requeira neles sua participação: “Meu lápis não tocou o papel sem evocar o corpo nu, os pés descalços. (...) a qualidade do espaço tornou indispensável a presença do corpo”²⁰⁶ (APPIA, 1992, p. 50).

A partir de 1906, Dalcroze e Appia tentaram viabilizar juntos, em diferentes ocasiões, os princípios relacionados à Rítmica em forma de apresentações públicas que extrapolassem o contexto de sala de aula. Ainda que existissem discordâncias na maneira como enxergavam o alcance da Rítmica, ambos entraram em acordo no que se refere ao plano de divulgar mais amplamente os resultados que percebiam na nova técnica (também uma visão filosófica, até certo ponto). Se Dalcroze via a Rítmica principalmente como treinamento musical, foi a partir do contato e da influência de Appia que gradualmente reconheceu o fato de que um treinamento em sensibilização musical poderia ter vastas implicações na reforma teatral (BEACHAM, 1985a, p. 159-60), apesar da continuada insistência de que a “Rítmica não é uma forma de arte – eu quero gritar isso dos telhados – mas um caminho para a arte”²⁰⁷ (DALCROZE *apud* BEACHAM, 1985a, p. 160), conforme escreveu em carta para Appia.

Com preferências artísticas esteticamente conservadoras, aliadas ao que Beacham chama de “ceticismo calvinista” em relação ao teatro, Dalcroze inicialmente se mostrava bastante refratário a ele: “eu não sou amigo do teatro, este jogo que – geralmente sem

²⁰⁶ Tradução minha. Original: *Mon crayon en vint à ne pas toucher le papier sans évoquer le corps nu, les pieds nus. (...) la qualité de l'espace rendait la présence du corps indispensable.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

²⁰⁷ Tradução minha. Original: *Eurhythmics is not an art form – I want to shout that from the rooftops – but a path towards art.*

convicção – é servido para espectadores *blasé*²⁰⁸ (DALCROZE *apud* BEACHAM, 1985a, p. 160).

Em 1907, a pedido de Dalcroze, Appia desenhou cenários, nunca executados, para a ópera cômica *Les Jumeaux de Bergame*, de autoria do primeiro, que deveria ser apresentada em Bruxelas, na Bélgica. Em 1909 planejaram juntos uma produção do *Prometeu*, de Ésquilo, em Genebra, nunca realizada, para a qual Appia compôs vários desenhos, e que tinha a ambição de contar com algumas das mais famosas dançarinas da época, incluindo Isadora Duncan (1877-1927), Maud Allan (1873-1956), Ruth St. Denis (1879-1968) e Olga Desmond (1890-1964).

A oportunidade de pôr em prática, de forma mais extensa, os planos pedagógicos e artísticos que envolviam a Rítmica começou a se delinear. Segundo os pesquisadores Enrique Santo-Tomás e Robert Davidson,

Appia o ajudou [a Dalcroze] a vislumbrar as implicações últimas da euritmia [Rítmica]: (...) isto não só fornecerá um meio para uma maior sensibilidade da música ou uma reintegração ao greco-romano do corporal e do mental mediante veículos musicais, mas também para promover uma criação independente nascida de elementos rítmicos, de dança e drama, capazes de amadurecer em uma nova produção estética que confirmasse seu *status* de artista genuinamente vanguardista²⁰⁹ (2006, p. 50-1).

Quando em 1909, em Dresden, na Alemanha, uma demonstração da técnica dalcrozeana foi assistida por Wolf Dohrn (1878-1914), que naquele momento era o secretário-geral do *Werkbund*²¹⁰ alemão. Dohrn propôs a Dalcroze a construção de uma escola,

²⁰⁸ Tradução minha. Original: *I am no friend of the theatre, this playing, which – usually with no conviction – is served up to blasé spectators.*

²⁰⁹ Tradução minha. Original: *Appia le ayudó a vislumbrar las implicaciones últimas de la euritmia: (...) esto aportara no sólo un medio para una mayor sensibilidad de la música o una reintegración a lo grecorromano de lo corporal y lo mental mediante vehículos musicales, sino también potenciar una creación independiente nacida de elementos rítmicos, de danza y drama, capaz de madurar en una novedosa producción estética que verificase su estatus como un genuino artista de vanguardia.*

²¹⁰ A *Deutscher Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos) teve origem no movimento *Jugendstil* (Nova Arte), e foi fundada em 1907 por arquitetos, designers e empresários alemães, vindo a fazer parte dela nomes como os dos arquitetos Peter Behrens (1868-1940), Mies van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969). A *Werkbund* alimentava, segundo Alfred Berchtold, o “desejo de uma arte social; vontade de devolver a dignidade às artes aplicadas, de fazer colaborar artistas, artesãos e industriais; mas, também, uma muda aspiração a um mundo mais belo e mais harmonioso, a uma vida individual e comunitária mais satisfatória” (BERCHTOLD, 2000, p. 107)*, desejo compartilhado nessa época, segundo o autor, com toda a Europa. Alfred Berchtold aponta a importância do artesão de madeira Karl Schmidt (1873-1948), que fundou Hellerau, a primeira cidade-jardim** da Alemanha, a 6km de Dresden, onde seria inaugurado em 1911 o *Festpielhaus* Hellerau, no qual Dalcroze ministraria aulas de Rítmica até 1914, e onde Appia se tornou colaborador até a mesma data.

* Tradução minha. Original: *Désir d'un art social; volonté de rendre leur dignité aux arts appliqués, de faire collaborer artistes, artisans et industriels; mais aussi, sourde aspiration à un monde plus beau, plus harmonieux, à une vie individuelle et communautaire plus épanouie.*

** Segundo Karin Meneguetti, o conceito de cidade-jardim foi lançado por Sir Ebenezer Howard (1850-1928), na Inglaterra, com o livro *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898). A cidade-jardim servia “para

aparelhada com tudo que fosse necessário para desenvolver o método pedagógico da Rítmica – uma espécie de utopia social, um “futuro centro criado para uma regeneração espiritual e física, a partir da qual pudesse emergir uma vasta renovação social” (GIERTZ, 1975 *apud* ROPA, 2014, p. 60). A resposta de Dalcroze a Dohrn, após ter aceito o convite, mostra a Rítmica como algo além de um treinamento musical, o que se conjugava bem com a filosofia da cidade-jardim de Hellerau:

Em Berlim, seria apenas música, plástica musical também, sem dúvida, mas sobretudo uma preparação para a arte. Enquanto que, em Hellerau, será criada uma vida orgânica, se harmonizará, graças a uma educação especial, o país e seus habitantes; se criará, pelo ritmo, uma arquitetura moral e estética idêntica à de suas casas, se elevará o ritmo à altura de uma instituição social, e será preparado um novo estilo²¹¹ (DALCROZE *apud* BERCHTOLD, 2000, p. 109).

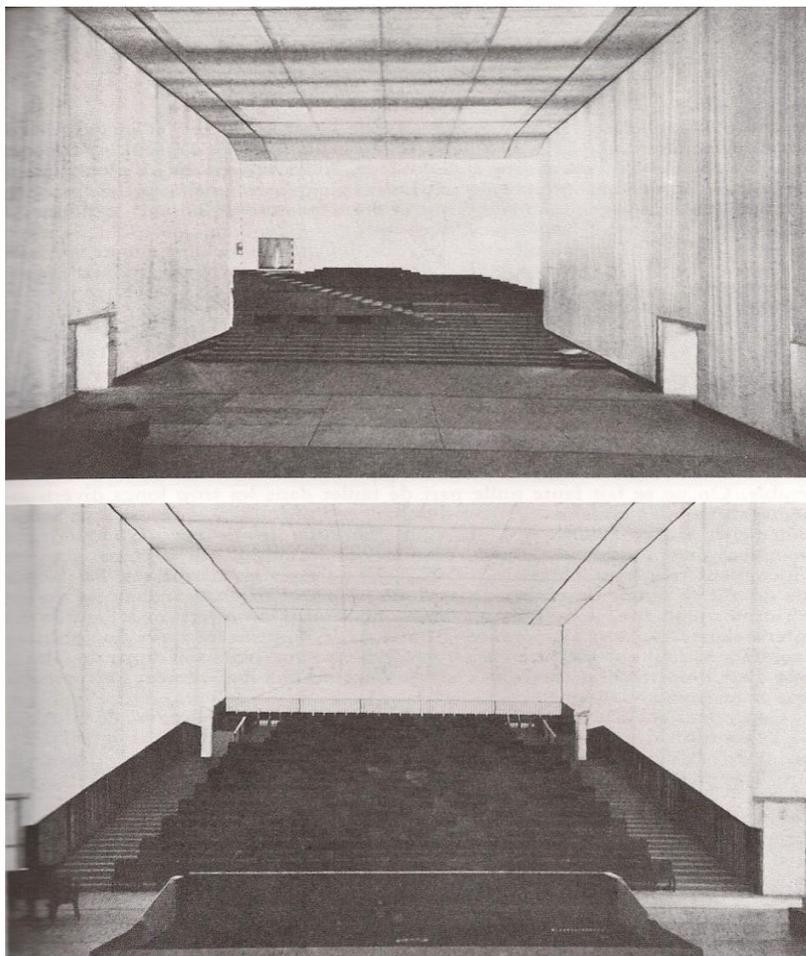
Após o convite, Dalcroze sugeriu a Dohrn o nome de Appia para se juntar ao empreendimento, mostrando-lhe alguns dos desenhos do suíço. Dohrn aceitou com entusiasmo a sugestão e, durante o verão de 1910, planos foram feitos para concretizar a ideia de um edifício para sediar as atividades rítmicas que seriam coordenadas por Dalcroze. Foram chamados o arquiteto alemão Heinrich Tessenow (1876-1950) e o pintor russo Alexander von Salzmann (1874-1934) – que também cuidaria da iluminação da sala de apresentações que integraria o edifício. É importante ressaltar que Tessenow e Salzmann, apesar de serem os responsáveis pelas funções que lhe foram delegadas, receberam indicações bastante precisas, por parte de Appia, do tipo de arquitetura e de sistema de iluminação que deveriam construir. Pode-se afirmar que Appia estava por trás da concretização material das ideias que a Rítmica trazia. Conforme Richard Beacham (1985a, p. 160), “Dalcroze tinha um talento notável tanto para o trabalho pedagógico efetivo quanto para expressar e divulgar seus métodos, entusiasticamente e articuladamente, para os outros. Mas ele carecia de inspiração e de imaginação autônomas: ele precisava de suporte e estrutura teórica e estética para seu trabalho, bem como para identificar e definir objetivos finais”²¹².

abrigar as crescentes multidões urbanas, com ênfase na importância de equilibrar a urbanização com a necessidade de natureza. (...) cidades de baixa densidade, asseadas e organizadas, implantadas dentro de cinturões verdes de áreas naturais e agricultáveis, florestas, pomares e bosques” (MENEGUETTI, 2007, p. 25).

²¹¹ Tradução minha. Original: *A Berlin, il s'agirait de musique uniquement, de plastique musicale aussi sans doute, mais avant tout d'une préparation à l'art. Tandis qu'à Hellerau il s'agirait de créer une vie organique, d'harmoniser, grâce à une éducation spéciale, le pays et ses habitants; de créer par le rythme une architecture morale et esthétique identique à celle de vos maisons, d'élever le rythme à la hauteur d'une institution sociale, et de préparer un style nouveau.*

²¹² Tradução minha. Original: *Dalcroze had a remarkable talent both for effective pedagogical work and for expressing and publicizing his methods enthusiastically and articulately to others. But he lacked autonomous inspiration and imagination: he needed theoretical and aesthetic support and structure for his work, as well as the identification and definition of ultimate goals.*

A timidez extrema e o trabalho feito à distância, mesmo que acompanhado por frequentes trocas de cartas, legou à posteridade a impressão de que o responsável pelo êxito artístico que Hellerau representou foi exclusivamente Dalcroze. A verdade é que – deixando de lado a notória capacidade pedagógica que o criador da Rítmica demonstrava nas interações com seus alunos – sem o incentivo insistente de Appia e sem sua criação, em grande parte, das características espaciais e da visualidade que tornaram as concorridas apresentações artísticas dos verões de 1912 e 1913 em Hellerau verdadeiros *must-see*²¹³ para a inteligência europeia, o *Festpielhaus* provavelmente teria menor destaque na historiografia do teatro. Beacham enfatiza (1985a, p. 161) que durante 1911, enquanto o *Festpielhaus* era construído, Dalcroze ensinava em um espaço provisório em Dresden e constantemente pedia conselhos a Appia (que estava na Suíça) sobre a utilização dos praticáveis que desenhara – escadas e plataformas –, além de indicações a respeito do papel crucial que a iluminação desempenhava.



Figuras 31 e 32: Fotografias de 1912 do interior da Sala de Hellerau. Na foto de cima, dispositivo criado por Appia para *Orfeu e Eurídice*, de Glück. Na de baixo, vê-se em primeiro plano o fosso da orquestra, com a plateia ao fundo. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo III, 1906-1921.

²¹³ Algo que “precisa ser visto”, e que se torna uma espécie de necessidade premente imposta pela cultura. Por exemplo, o *frisson* causado por um filme de grande sucesso, que é recomendado por todos, sob o risco de se estar “por fora” se não for visto.

Um dos pontos que deixa transparecer a inspiração grega no espaço da Sala²¹⁴ de Hellerau é seu formato, idealizado por Appia e executado por Tessenow²¹⁵. Beacham (1985a, p. 162-63) informa as características da Sala: 50 metros de comprimento, 16 metros de largura, 12 metros de altura – com a abolição do arco do proscênio e a conseqüente aproximação, no mesmo espaço, de espectadores e atores –, 560 assentos na plateia e espaço para cerca de 250 performers. Essa arquitetura teatral oferecia “uma área de performance completamente aberta pela primeira vez desde a Renascença” (BEACHAM, 1985a, p. 162-3) e reforçava ideias que Appia defendia há anos em seus escritos, além de antecipar alguns dos desenvolvimentos que daí adviriam, culminando naquilo que viria a chamar de “Catedral do Futuro”: conforme se lê em *A obra de arte viva*, um lugar “onde a nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; e um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral!” (APPIA, s.d., p. 197). A denominação de catedral para esse espaço que congrega um grande número de pessoas é uma continuidade da “catedral do passado”, mas com uma diferença: a “do futuro” não precisa ser um ambiente fechado, mas pode ser ao ar livre (como as festas populares que Appia presenciou na Suíça). Difícil não associar, igualmente, sua ideia de catedral com o teatro grego ao ar livre.



Figura 33: Fotografia de 1912, com Dalcroze e Appia em primeiro plano. Ao fundo, à esquerda, a fachada do *Festpielhaus* em Hellerau. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo III, 1906-1921.

²¹⁴ A partir daqui grafo em maiúscula a Sala de apresentações artísticas de Hellerau, para diferenciá-la de outras.

²¹⁵ “A autoridade de Appia ajudou a fazer de Tessenow um apóstolo da simetria, das linhas nuas e puras, até mesmo ascéticas, de uma economia clássica e atemporal” (BERCHTOLD, 2000, p. 111). Tradução minha. Original: *L'autorité d'Appia contribua à faire de Tessenow un apôtre de la symétrie, des lignes nues et pures, voire ascétiques, d'une économie classique et intemporelle.*

Hellerau sediou nos verões de 1912 e 1913 as apresentações artísticas e demonstrações de Rítmica que impressionaram muitos dos que lá estiveram. Em 26 de junho de 1912 o *Festpielhaus* foi inaugurado com a apresentação do ato II da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Glück. Sob a direção de Dalcroze, e tendo Appia como idealizador dos elementos visuais, foi grande o impacto causado pelas inovações em termos cenográficos e de iluminação e pela beleza plástica percebida e testemunhada pelos espectadores. Algumas opiniões expressas por críticos e pelo público que compareceu às sessões são mencionadas por Richard Beacham: que a encenação foi uma “liberação do palco de todos os fardos e ilusões impuras do naturalismo”²¹⁶, e que a iluminação “estava além da imaginação. O espaço vivia – (...) [a iluminação] era uma cocriadora de vida”²¹⁷. Dalcroze também se manifestou, em carta escrita para Appia (que não compareceu ao *Festpielhaus*): “Você não encontraria nada que o desagradasse na apresentação. Você alcançou tudo o que queria”²¹⁸ (DALCROZE *apud* BEACHAM, 1985b, p. 252).

O não comparecimento de Appia à *première* em Hellerau talvez tenha se dado por duas razões. A primeira delas, já comentada, pela timidez que o impedia muitas vezes de ficar à vontade no centro das atenções. A segunda, que provocou impacto direto na encenação, foi o desentendimento havido com Dalcroze quando esteve em Hellerau poucos meses antes, ocasião em que assistiu a ensaios da obra que estrearia em breve. O desacordo foi em relação aos figurinos que seriam usados pelos alunos-ritmicistas em *Orfeu e Eurídice*. Appia propunha uma toga de cor clara, para a personagem Orfeu, e malhas justas cinza ou túnicas cinza ou brancas para o coro, porque considerava que as malhas pretas absorveriam muita luz e não revelariam os contornos dos corpos. Dalcroze, ao contrário, queria que Orfeu vestisse uma toga cinza escuro, e malhas pretas para o coro, possivelmente para destacar o caráter pedagógico dos exercícios (BEACHAM, 1985b). A repercussão atingida com a experiência bem sucedida fez com que Dalcroze escrevesse a Appia uma carta na qual deixa entrever a confiança que sentia no companheiro de criação: “Eu imploro, seja mais confiante em nossa compreensão e respeito por você, e se estamos errados, basta nos dizer que isso preocupa e agita você. Compreenda o lento e necessário processo de investigação de ideias; as tentativas que se deve fazer, mesmo que sejam consideradas inúteis. Eu te amo e abraço você”²¹⁹.

²¹⁶ Tradução minha. Original: *Liberation of the stage from all the burdens and impure illusions of naturalism.*

²¹⁷ Tradução minha. Original: *It was beyond imagination. The space lived – (...) a co-creator of life.*

²¹⁸ Tradução minha. Original: *You would not have found anything in the performance which would have distressed you. You have achieved all you wanted.*

²¹⁹ Tradução minha. Original: *I beg you, be more confident of our understanding and respect for you, and if we are wrong, simply let us know that this worries and agitates you. Understand the slow and necessary process of*

É claro que, ao lado dos elogios, surgiram críticas como a de Arthur Seidl, professor de música do Conservatório de Leipzig, que Richard Beacham identifica como um defensor de reformas teatrais moderadas. Seidl criticou profundamente a encenação, atribuindo, principalmente a Appia, uma postura de rejeição a um teatro ortodoxo em favor de uma estilização que não levava em conta nenhuma tradição, chamando de “preguiçoso” o “fanatismo pela estilização” que vira sobre o palco. É curioso notar que o que Seidl chama de tradição – que àquela época se identificava com uma maneira ilusionista de representar cenários “reais” sobre o palco – se contrapunha a outra tradição, muito anterior, e que inspirou Appia em seus espaços rítmicos: a do teatro grego antigo.

Na comparação entre as imagens 31 e 32 pode-se novamente trazer a discussão sobre as direções feminina e masculina de Wagner. Appia de alguma forma trabalha na mesma serra que os conceitos de *Yin-Yang*, integrando em sua criação para Hellerau a tradição (a inspiração grega) e a “vanguarda” (a simplificação das linhas). O crítico Seidl, que chamou de estilizadas as formas do dispositivo criado por Appia para *Orfeu e Eurídice*, em 1912, não foi capaz de perceber a interconexão entre as duas formas.

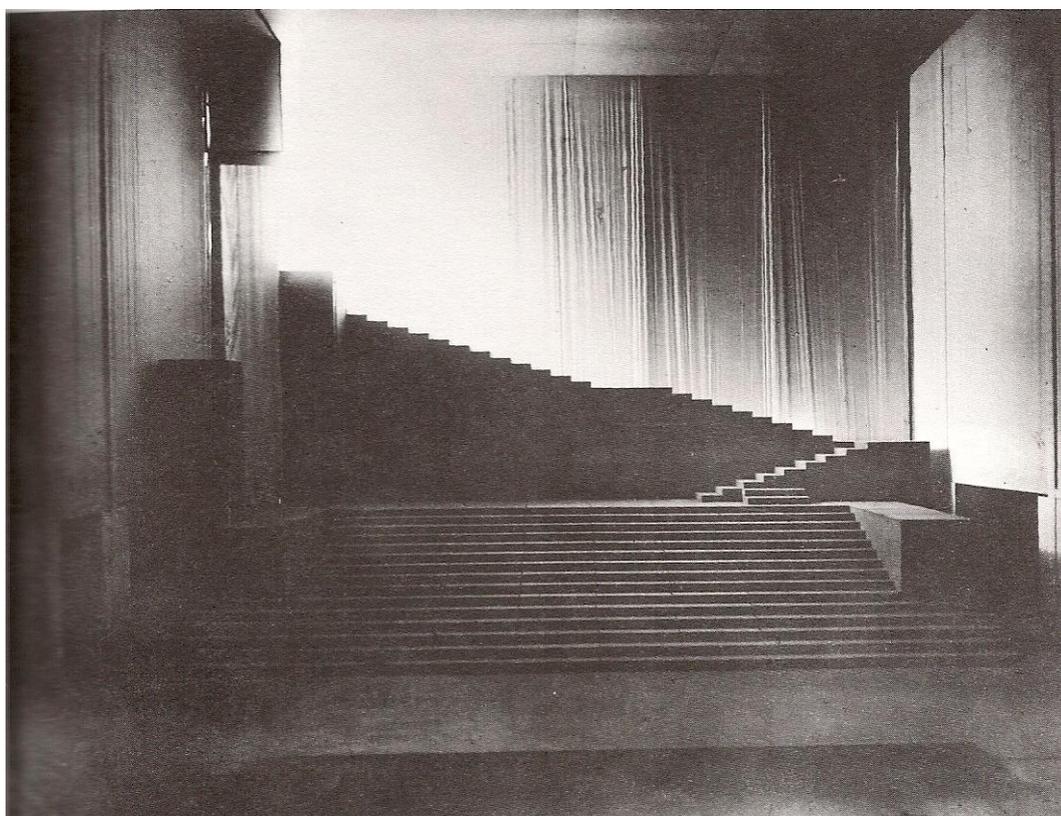


Figura 34: Fotografia de 1912, que registra o dispositivo cênico criado por Appia para o ato II da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Glück. A escada representa a descida aos infernos de Orfeu. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo III, 1906-1921.

investigating ideas; the attempts that one must make, even if one judges them useless. I love you and embrace you.



Figura 35: Fotografia atual de ruínas na cidade de Feste, na ilha de Creta, na Grécia. Na comparação entre esta imagem e a anterior fica evidenciada a inspiração na arquitetura grega para os espaços rítmicos criados por Appia. Fonte: www.cretanbeaches.com

Exemplos de como a Rítmica provocava curiosidade nesses primeiros anos da década de 1910 não faltam. Em fevereiro de 1912, portanto antes do primeiro *Festpielhaus* (ocorrido em junho daquele ano), os *Ballets Russos*²²⁰ se apresentaram em Dresden, possibilitando que Serguei Diaghilev e o bailarino russo de origem polaca Vaslav Nijinski (1889-1950) comparecessem a Hellerau e conhecessem a Rítmica. Nijinski teria ficado impressionado e retornado por vários dias, participando dos exercícios e coletando “ideias e elementos que poderiam ser usados em sua próxima coreografia²²¹” (BEACHAM, 1985a, p. 254). Em dezembro do mesmo ano, Nijinski e Diaghilev voltaram a Hellerau e pediram autorização a Dalcroze para levar uma de suas pupilas, a bailarina de origem polonesa Marie Rambert (1888-1982), para Berlim, onde ela deu aulas de Rítmica aos bailarinos de Diaghilev e trabalhou junto a eles na preparação de uma das mais célebres obras do início do século XX: *A sagração da primavera*, estreada em Paris em maio de 1913, escrita pelo compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) e coreografada por Nijinski.

Para o segundo *Festpielhaus*, que aconteceu entre o final de junho e o começo de julho de 1913, foi tomada a decisão de expandir a apresentação de *Orfeu e Eurídice*. Em vez de apenas encenar o ato II da ópera de Glück, foi preparada uma encenação integral da obra, para

²²⁰ Companhia de dança atuante entre 1909 e 1929, em Paris, fundada pelo russo Serguei Diaghilev (1872-1929).

²²¹ Tradução minha. Original: *Ideas and elements which might be used in their own subsequent choreography*.

a qual Appia criou uma nova série de dispositivos cênicos, além do aproveitamento de alguns, criados para o ano anterior. Nova desavença ocorreu entre Appia e Dalcroze e, apesar de única, é significativa para demonstrar a diferença de visão entre ambos: Dalcroze exigiu a colocação de uma cortina, que seria estendida entre artistas e público, entre o primeiro e o segundo atos da ópera, para as necessárias alterações na cenografia. Appia pensava diferente, e não via a necessidade de esconder o que ocorreria: para ele, uma cortina quebraria a relação espacial de proximidade entre espectadores e performers, alcançada pela inexistência do arco do proscênio. A Sala tinha como uma de suas características mais destacáveis a proposta de ocupação do espaço de uma maneira menos convencional, apesar da ainda vigente separação entre área de espectadores e área para os atores. Além disso, tal escamoteamento era incompatível com as técnicas anti-ilusionistas desenvolvidas em Hellerau; mas a opinião de Dalcroze prevaleceu. No desenvolvimento de suas ideias, Appia avançaria na ideia da ocupação de um mesmo espaço por atores e espectadores, com a proposta da “catedral do futuro”.

Cinco mil pessoas compareceram ao *Festpielhaus* em 1913, entre eles figuras de destaque em várias expressões artísticas: George Bernard Shaw (1856-1950) e Harley Granville-Barker (1877-1946), da Inglaterra; Max Reinhardt (1873-1943) e Leopold Jessner (1878-1945), da Alemanha; Alfred Roller (1864-1935), da Áustria; Serge Wolkonsky (1860-1937) e Constantin Stanislavski (1863-1938) da Rússia; Georges Pitoëff e Paul Claudel (1868-1955), da França. Novamente se tornaram públicas declarações a respeito do que foi mostrado em Hellerau: “hoje, em nenhum palco na Alemanha ou em qualquer outro lugar, se poderá ver uma produção que se compare a isso em pureza e beleza de estilo”²²² (BEACHAM, 1985a, p. 258); e “A radiante beleza interior era indescritível. Mais impressionante que tudo era a naturalidade – se esquecia que era uma ópera – a mais convencional e inacreditável de todas as artes”²²³ (BEACHAM, 1985a, p. 260).

Um terceiro festival jamais ocorreu, de modo que possíveis desdobramentos da Rítmica em relação ao trabalho de Appia jamais serão conhecidos. Em fevereiro de 1914, o primeiro incentivador da criação da Sala de Hellerau, Wolf Dohrn, morreu aos 36 anos em um acidente de esqui nos Alpes suíços, o que inviabilizou o evento no verão daquele ano. A eclosão da Grande Guerra em 28 de julho de 1914, que se estenderia pelos próximos quatro anos, mesmo não determinando o encerramento de Hellerau como cidade-jardim, já que os

²²² Tradução minha. Original: *On no stage today in Germany or anywhere else could one see a production which in purity and beauty of style could be compared to this.*

²²³ Tradução minha. Original: *The radiating inner beauty was indescribable. Most impressive of all was the naturalness – one forgot that it was an opera – the most conventional and unbelievable of all arts.*

estudantes permaneceram lá, praticando, foi responsável pelo abandono de grandes eventos como os de 1912 e 1913, nos quais se aplicavam as ideias da Rítmica para além de suas funções pedagógicas. Dalcroze e Appia jamais retornaram à Sala, e, para Appia, o período de guerra, entre 1914 e 1918, foi de relativo recolhimento. Entretanto, mesmo não retornando a trabalhar em Hellerau, Appia seguiu contribuindo eventualmente com Dalcroze em seu Instituto Jaques-Dalcroze de Genebra, para onde viajou algumas vezes: em 1923, por exemplo, Appia voltou a trabalhar com o amigo em uma remontagem de *Eco e Narciso*, obra que ambos já haviam apresentado anos antes em Hellerau; nesta nova versão, não há muitas informações sobre de que forma Appia contribuiu – certamente sem o impacto das produções pensadas para a Sala.

Houve importante transição, em Appia, entre um pensamento fortemente ligado à admiração pela obra e pelos escritos de Wagner, que predominara até o encontro com Dalcroze em 1906, e as experiências concretas com as encenações de *Orfeu e Eurídice* em Hellerau. Após o início da guerra “ele realmente se libertou da influência poderosa demais de Wagner; mais importante ainda, também da de Chamberlain”²²⁴ (VOLBACH, 1968, p. 112). O afastamento entre Appia e Chamberlain se acentuou quando o inglês defendeu abertamente a guerra e o pangermanismo²²⁵, enquanto que Appia não tolerava força e brutalidade. Não houve um rompimento agressivo – a correspondência entre ambos se manteve por anos, ainda que sem a regularidade e a frequência anteriores. Entretanto, a antiga amizade não seria mais a mesma: “No momento não existe um traço de simpatia que possa servir de ponte para um entendimento entre nós dois. Às vezes, o silêncio é a coisa mais amigável que se pode oferecer a um amigo”²²⁶ (CHAMBERLAIN *apud* VOLBACH, 1968, p. 112), escreveu Chamberlain a Appia. Por sua vez, o suíço confidenciou a um amigo próximo amargas observações sobre a “falta de sinceridade” de Chamberlain. Com limitações físicas por conta do mal de Parkinson, após a guerra Chamberlain ditava suas cartas para que sua esposa Eva as escrevesse, e jamais voltaria a encontrar com Appia.

O início da Primeira Guerra Mundial encontra Appia com quase 52 anos de idade – viveria pouco mais de treze anos, até 1928. A esta altura, podem ser identificadas duas fases que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento de suas pesquisas e proposições teatrais: a primeira, de influência wagneriana, foi incentivada e aperfeiçoada com o auxílio de

²²⁴ Tradução minha. Original: *He really freed himself from Wagner's too powerful influence; more important yet, from that of Chamberlain.*

²²⁵ Pangermanismo foi um movimento político iniciado no século XIX, que pregava a união de todos os povos germânicos da Europa central. Também estaria na base da ideologia nazista.

²²⁶ Tradução minha. Original: *At the moment there does not exist a trace of sympathy that can serve as a bridge for an understanding between the two of us. Sometimes silence is the friendliest thing one can offer a friend.*

Houston Stewart Chamberlain. Nesta fase, profundamente marcada pela busca de soluções para a encenação dos dramas musicais de Richard Wagner, ocorreu em paralelo uma conscientização crescente da inadequação da estética cenográfica do século XIX, basicamente ilusionista, para dar conta do que Appia considerava necessário na transposição cênica. Partindo da música (partitura + libreto), Appia acreditava encontrar nela informações suficientes para quebrar com uma tradição visual calcada na contradição entre as formas bidimensionais de telões pintados e a tridimensionalidade de objetos e, principalmente, do corpo vivo do ator. Nesse sentido, a música foi escolhida como uma espécie de recurso ordenador do espetáculo, em virtude de algumas de suas características intrínsecas, dentre as quais destaco a possibilidade de notação e a conseqüente precisão “matemática” com a qual pode ser reproduzida no momento de sua execução.

A fase seguinte toma corpo após o encontro com Dalcroze, e é aquela na qual, ainda tendo a música como importante aliada, Appia dará maior ênfase à participação do corpo do ator na estrutura do espetáculo. Embora para Appia a música continuasse sendo um importante guia para os movimentos do ator, ele já apresentava indícios, em seus escritos, de que o ritmo musical não seria o único passível de guiar um corpo vivo no espaço cênico. O ritmo musical, para Appia, não é propriedade exclusiva do que chamamos de música, com sua expressividade advinda basicamente de meios sonoros. O movimento do ator no espaço também é musical; o ator tem internalizado um ritmo, que é provocado e instado a se externalizar não apenas por sons que porventura ouça; o corpo humano é composto por variados ritmos internos, dados pela vida que se move por seu interior em forma de sangue circulante, pulsações, contrações e expansões que o dinamizam; também há, mensuráveis²²⁷, os pulsos elétricos que originam nossos movimentos. O desmembramento da palavra impulso (in + pulso = pulso(a) (de) dentro) torna mais evidente o que Appia poderia estar buscando/intuindo. Um pulso/impulso elétrico que cria uma ritmicidade. O impulso como um marco estruturante, nascido do ator, e que, colocado em perspectiva com outros tantos impulsos, estruturariam uma partitura não mais apenas sonora/musical, mas de reações e movimentos expressos no espaço e no tempo. Parece ir nessa direção a afirmação de Appia de que o movimento vivo do ator é o elo entre as artes móveis e as artes imóveis, entre as artes do espaço e as artes do tempo.

²²⁷ A eletroencefalografia – o método de monitoramento que registra a atividade elétrica do cérebro – é um recurso que comprova, sem maiores dificuldades, esse tipo de movimento: basta ver a representação de um eletroencefalograma para se ter ideia do ritmo que ele desenha sobre o papel, em ondas regulares ou irregulares, sucessivas e infinitas – enquanto houver vida.

Acredito que o filósofo português José Gil pode ser chamado neste ponto para falar desse movimento corporal incessante: “De uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional” (GIL, 2004, p. 76). Se o corpo está em movimento, produz portanto ritmo, conforme apontei. Gil dá exemplos de onde esse movimento, que é ritmo, pode brotar: “movimento dos órgãos; movimento tensional que o mantém em vida; movimento do cérebro e dos pensamentos; movimento no equilíbrio da posição de pé, que faz a ‘*small dance*’ de Steve Paxton” (GIL, 2004, p. 76). A dança põe o corpo em movimento porque ele já está em movimento; quero estender essa ideia para o corpo no teatro.

4.2 Música e *mousiké*

Os conceitos de partitura e de impulso, que faziam parte do vocabulário do encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), podem trazer novas perspectivas para pensar as ideias de Appia. James Slowiak e Jairo Cuesta citam uma entrevista de Grotowski, dada em 1992, a partir da qual aqueles dois conceitos podem ser relacionados: “Antes da ação física existe um impulso. Dentro dela reside algo muito difícil de apreender, porque o impulso é a reação que começa dentro do corpo e que é visível apenas quando já se tornou uma pequena ação. O impulso é tão complexo que não é possível afirmar que é apenas do domínio corporal” (GROTOWSKI, 1992 *apud* SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 103). Grotowski também teria afirmado, desta vez ao ator e diretor estadunidense Thomas Richards, fundador com ele do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em 1996, que “impulsos são os morfemas da ação (...), e o ritmo básico da ação são impulsos prolongados em ações” (GROTOWSKI, 1992 *apud* SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 103).

Ambas as declarações de Grotowski, quando postas em relação, trazem a noção de que a expressão no espaço e no tempo de um impulso que nasce no interior do corpo, se transforma em um movimento que, dependendo do caso (e da intenção), poderá ser considerado também uma ação. Se o “ritmo básico da ação” é constituído por impulsos, infiro que a ação do ator traz um ritmo embutido, reflexo dos impulsos que o formam. Se é assim, ao atuar, questiono se o ator carece necessariamente de um ritmo externo a ele para que se estruture organizadamente uma “partitura”, como ansiava Appia ao escolher a música como ordenadora, e sem incidir em indeterminação caótica.

Sandra Meyer, em artigo que desenvolve considerações sobre a ideia de imobilidade na dança do bailarino Vaslav Nijinsky, relativiza as noções de movimento e imobilidade:

Você está sentado num trem em movimento, mas em relação a este, estará em repouso. Neste sentido, movimento e repouso são conceitos relativos, pois dependem de um referencial. O envolvimento motor no ato perceptivo colabora para o entendimento de uma noção que não é apenas figuração poética: *há movimento no corpo que pausa*. O vínculo entre percepção e movimento insere a paragem e a imobilidade no circuito da vida, considerando que a percepção simula a ação, e que a ação organiza a percepção. A presença de um corpo em sua aparente imobilidade deixa de ser uma atitude passiva para converter-se em uma atitude que instiga a percepção, que, em si mesma, provoca a emergência de um movimento, por mais invisível e sutil que seja” (MEYER, 2011, p. 3, grifo meu).

Relaciono a ideia da autora (“há movimento no corpo que pausa”) com minha proposição de tomar os ritmos decorrentes dos atos involuntários do corpo, como a respiração e o batimento cardíaco, como substitutos do ritmo voluntário doado pela música (porque produzido externamente ao corpo). Reafirmo que não nego o ritmo musical como contribuição valiosa para a estruturação de um espetáculo, mas quero tirar da música essa exclusividade, encontrando no próprio corpo do ator a base rítmica inicial. Quanto a minha reivindicação, acredito que fosse também a de Adolphe Appia, a partir de determinado ponto de suas reflexões sobre o teatro.

Carolina Magalhães cita o encenador e crítico polonês, nascido em 1930, Ludwik Flaszen, que trabalhou por anos com Grotowski: “O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da ‘corrente dos impulsos visíveis’ no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som” (FLAZSEN, 2007, p. 30 *apud* MAGALHÃES, 2017, p. 121). Assim, a partitura é o meio “através do qual flui o impulso” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 139); “partitura”, para o encenador polonês entendida aqui como a reconstrução de improvisações, que eventualmente eram isoladas e trabalhadas em fragmentos. Do trabalho recorrente de burilamento e repetição de improvisações nasce uma partitura, da qual tudo que não é essencial é eliminado (SLOWIAK; CUESTA, 2013). Magalhães (2017) comenta a relação entre o trabalho de fixação de uma partitura – o que se pode considerar, nitscheanamente, uma ação apolínea – e a abertura para os impulsos que a formam – que, também sob a inspiração de Nietzsche, pode ser considerada uma ação dionisíaca. O trabalho de impulso-partitura remete, no contexto do trabalho criativo do ator, à sobreposição e à influência mútua, que já mencionei, do *Yin-Yang*: a complementaridade.

Grotowski, em seu texto *O discurso de Skara* (a partir de uma palestra proferida em 1966), fala sobre partitura e signo:

Ao atuar no papel, a partitura já não é composta de detalhes mas de signos. Não desejo explicar agora o que é um signo. Em última instância, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não são de fundamental importância. O signo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, signos. Se você quiser uma definição clara, é o que eu disse antes: quando eu não percebo, significa que não há nenhum signo. Eu disse “percebo” e não quando “não entendo”, porque entender é uma função do cérebro. Muitas vezes podemos ver, durante a peça, coisas que não entendemos mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, sei aquilo que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a mente; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, significa que houve um signo. O teste para um impulso verdadeiro é se eu acredito nele ou não (GROTOWSKI, 2011, p. 182).

Para Grotowski há uma associação entre impulso e signo. Se posso aproximar a partitura, na perspectiva grotowskiana, de uma “espessura de signos”²²⁸, concluo que ela, a partitura, é formada por impulsos-signos, nem sempre entendidos mas, invariavelmente, percebidos. Esses impulsos-signos, para serem percebidos, têm que ocorrer no tempo e no espaço – em outras palavras, devem ser externalizados pelo corpo, pois do contrário não seriam sentidos. A afluência dos impulsos-signos, que partem do corpo, produzem uma ritmicidade que é uma forma de marcar o tempo. Se o ritmo é “a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis”, e se “o tempo é geralmente organizado para estabelecer uma pulsação regular, e pela subdivisão dessa pulsação em grupos regulares” (SADIE, 1994, p. 788), considero que o corpo humano, ao externalizar pelo movimento seus impulsos em uma pulsação rítmica, está desenvolvendo uma das principais funções que Appia atribuiu à música na economia do espetáculo.

Fabio Cintra (2006), desenvolvendo um raciocínio a partir de análise efetuada pela crítica teatral inglesa Margaret Croyden, escreve que a partitura do ator

é uma *partitura de signos* cujos significantes são *ações físicas*. Só assim, expressos através de uma forma composta por movimento e som no tempo e no espaço, é possível tratar tais signos enquanto partitura. Em última análise, são as qualidades físicas das ações (nascidas de impulsos que se configuram em ação dramática) que são passíveis de “partiturização”, uma vez que elas contêm, entre outros, elementos como duração, acento, altura, direção, etc. (ou seja, qualidades musicais). O tempo e o ritmo dessas ações nos sugerem música, ainda que não seja música no sentido de organização de sons e silêncios, ao qual estamos acostumados, mas uma organização de movimentos significacionais de diversas ordens (CINTRA, 2006, p. 44).

²²⁸ É assim que Roland Barthes (1915-1980) aborda o teatro: “Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1964, p. 41-42 *apud* PAVIS, 1999, p. 372).

Ernani Maletta, que também traz à reflexão o tema da musicalidade do movimento, chama a atenção para as relações que Dalcroze via entre elementos musicais e sua realização corporal, que podem ser “experimentados e vivenciados através do movimento”: “o conceito de *altura* relaciona-se com a posição e direção dos gestos no espaço; a *intensidade*, com a dinâmica muscular; o *timbre*, com a diversidade de formas corporais; a *melodia*, com a sucessão contínua de movimentos isolados; o *acorde*, com o gesto coletivo” (MALETTA, 2016, p. 257). Percebem-se aqui associações promissoras entre os vocabulários da música e do movimento corporal, que conduzem a um possível intercâmbio entre eles.

Ao delegar à música uma função organizadora tendo por base o fato de que ela tem, por meio do ritmo, uma qualidade estruturadora, Appia abre caminho para minha sugestão de que há outras maneiras de marcar o ritmo que prescindem da música como som, como sugerem suas palavras:

Se a música não tem mais do que um som e uma duração para esse som, ficará prisioneira do tempo. São os agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se entre si até o infinito e produzem, assim, o fenômeno do ritmo, o qual não só diz respeito ao espaço, mas também pode unir-se indissolivelmente a ele pelo movimento. E o corpo é o portador do movimento (APPIA, s.d., p. 71).

Se eu pensar nesses “agrupamentos de sons” aos quais se refere Appia como elementos da partitura musical que, combinados, produzem o “fenômeno do ritmo”; e se considerar o ritmo como unido “indissolivelmente” ao espaço pelo movimento – além da convicção de que o corpo é o portador do movimento, concluo que: os sons musicais criam o ritmo necessário para que o corpo em movimento se expresse no espaço de maneira ordenada e controlada. Extraio também a conclusão de que o ritmo pode ser produzido em outro tipo de partitura que não a musical-sonora, mas numa partitura corpórea composta por impulsos-signos (que seriam equivalentes às notas musicais grafadas em um pentagrama), esta sim indissolivelmente ligada ao corpo e ao seu movimento.

Por outro lado, é possível refletir a respeito de semelhanças e dessemelhanças entre os componentes das partituras musical e corpórea, considerando as notas-sons e os impulsos-signos. Escreve Appia que

os sons não têm uma significação que possa ordená-los; o seu agrupamento é uma operação espontânea da própria sensibilidade do músico. A sua notação abstracta sobre as folhas da partitura não nos transmite a significação dos sons, mas simplesmente a sua ordenação, matematicamente fixada na sua duração e na sua intensidade; e essa duração depende da sensibilidade afectiva do músico-compositor, sem passar primeiro pelo seu entendimento. É, portanto, a sensibilidade do músico, o grau de afectividade dos seus

sentimentos próprios, que cria a duração musical. Os nossos sentimentos, como sabemos, são independentes do tempo normal: assim, o músico cria um tempo fictício, *contido*, sem dúvida, no tempo normal, mas esteticamente independente dele; e tem o poder quase miraculoso de fixar definitivamente essa criação, esse tempo fictício. De maneira que, durante a duração da sua música, o músico obriga-nos a medir e a sentir o tempo segundo a duração dos seus próprios sentimentos: coloca-nos num tempo verdadeiro, porque é duração, e no entanto fictício. A realidade estética da música é, por isso, superior à de todas as artes; ela só é uma criação imediata de nossa alma (APPIA, s.d., p. 59-60).

Appia afirma que sons não têm significados que possam ordená-los *a priori*, ou seja, após um som x' não se seguem, obrigatoriamente ou logicamente, um som x'' e um som x''' . Deve-se à sensibilidade do músico a escolha da ordem sucessiva na qual os sons serão escritos/notados/executados. Em um pentagrama (ou pauta musical), sinais abstratos convencionados representarão a frequência de som atribuída a cada uma das notas, que variam em quantidade e em denominação (no Ocidente ou no Oriente, por exemplo). Considerando apenas a forma ocidental, Appia argumenta que cabe à sensibilidade afetiva do músico-compositor a criação do tempo fictício representado pela sucessão de sons que chamamos de música.

A música, portanto, é uma criação e uma construção ordenada, movida pela sensibilidade de seu criador, que institui, assim, um tempo fictício que é por sua vez englobado pelo tempo cronológico. A música é, quando executada, algo que se desenvolve no tempo-espaço, já que não há tempo sem espaço, e vice-versa.

Para falar do ator, posso empregar palavras semelhantes às que Appia utilizou para o músico. Também o ator produz movimento a partir de impulsos, conscientes ou não, que são desenhados no espaço-tempo (ou em um rolo de papel de eletroencefalograma...). Também o ator transforma o impulso em signo: não gráfico, como na notação do pentagrama musical, mas encarnado no corpo. É a “sensibilidade afetiva” do ator que cria sentidos para a sucessão de movimentos no tempo-espaço; sentidos esses que, segundo Grotowski, são percebidos mesmo que nem sempre entendidos (e aqui, essa percepção-entendimento vale tanto para o produtor quanto para um hipotético receptor externo desses sentidos).

Há entretanto uma afirmação de Appia que é importante contestar, e que mostra que naquele momento (1919) não estava ainda formulada, pelo menos conscientemente, uma equivalência mais profunda em termos de funções criativas entre o músico-compositor e o ator. Appia defende que “A realidade estética da música é, por isso, superior à de todas as artes; ela só é uma criação imediata de nossa alma” (APPIA, s.d., p. 59-60). Algumas objeções a essa afirmação podem ser feitas à luz de nosso conhecimento atual. Quando

defende ser a música a única criação imediata de nossa alma, entenda-se alma em um sentido não problematizado pela tradição da discussão filosófica do conceito “alma”, mas sim como uma espécie de expressão autêntica, ou de uma discutível essência humana que teria, na música, uma representação privilegiada e superior a todas as outras.

Outra objeção diz respeito a uma distinção que Appia faz entre o que a música expressa e o que o corpo expressa. Segundo Appia, a música pode ser considerada uma criação imediata da alma porque, no momento da execução de uma sinfonia, por exemplo, tudo que é ouvido faz parte da criação do músico-compositor: cada nota e cada acorde está entrelaçado e compõe, como um todo inseparável, o sentido que tal sinfonia quer representar. Nesse caso, a expressão da alma pela música estaria garantida por se tratar de um tempo fictício que é imposto aos ouvintes, sem escapatória: tempo criado pela obra musical. Para o espectador que é posto em contato com esse tempo fictício, que só existe enquanto a música é executada, é concedida uma imersão completa na expressão da alma do músico-compositor, e ao mesmo tempo uma identificação, por parte do ouvinte, com tal alma. Entretanto não são contemplados por esse ponto de vista os estudos (entre os quais destaco o conceito de “paisagem sonora”, criado por Murray Schafer) que defendem que, no momento da execução de uma peça musical, quaisquer sons que sejam percebidos pelos auditores, sejam musicais ou não, produzidos intencionalmente ou não, podem ser considerados como integrantes da “música”, já que afetam e formam o conjunto da percepção sonora. Appia refere-se, especificamente, à música composta previamente à execução e, portanto, partiturizada. Um exemplo célebre e radical de protagonismo da “paisagem sonora” e dos sons que surgem sem prévia elaboração artística, é a peça intitulada *4'33''*, criada pelo compositor estadunidense John Cage (1912-1992) em 1952, na qual durante quatro minutos e trinta e três segundos o instrumentista (um pianista, na estreia da obra; mas para Cage, qualquer outro instrumento poderia ser “não tocado”) permanece sem emitir ou executar nenhum som, de modo que “a não-intencionalidade estende-se assim a todo âmbito sonoro, tanto os sons silenciosos quanto os sons ruidosos. Assim, toda música converte-se em uma viagem através do silêncio” (SALGADO *apud* CAVALHEIRO, 2007, p. 3).

Para Appia, o corpo, ao contrário da música, não consegue exprimir “a vida de nossa alma” com gestos: eles não dão conta de expressar as “flutuações dessa vida interior e oculta”. Essa defasagem aconteceria porque “o gesto, na nossa vida cotidiana, é um sinal, um índice; nada mais” (APPIA, s.d., p. 75). O suíço dá um exemplo: podemos sofrer durante horas alguma tristeza, mas não indicar que tal emoção nos afeta senão por apenas um segundo, por meio de um gesto: “os actores sabem-no e regulam a representação pela contradição dessas

durações: a da vida da nossa alma e aquela, que é diferente, das revelações que nosso corpo faz” (APPIA, s.d., p. 75). Vivemos, assim, diferentemente, a nossa vida no tempo e no espaço, já que não há um fluxo contínuo da expressão da alma no nosso cotidiano: selecionamos o que queremos expressar.

Essa visão de Appia pode ser contestada de várias formas, mas creio que seja suficiente lembrar o que trouxeram à discussão a dança moderna e Isadora Duncan: “Desde o início (...) dancei minha vida” (DUNCAN *apud* BOURCIER, 2001, p. 248), escreveu a dançarina estadunidense, o que equivale a dizer que o fez por meio da “expressão de sua vida pessoal” (BOURCIER, 2001, p. 248). Não era apenas com gestos culturalmente codificados que Duncan expressava sua alma, mas também com o “fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, (...) ‘escutar as pulsações da terra’, obedecer à ‘lei de gravitação, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências’, (...) onde o movimento não para, mas se transforma em outro” (BOURCIER, 2001, p. 248).

Appia não viu Isadora Duncan dançar, embora soubesse de sua existência. Em *A obra de arte viva* ainda não se estabelecera completamente a convicção de Appia na força do movimento do corpo humano como “expressão da alma”, no contexto do teatro. É possível que ele considerasse que o teatro, uma arte narrativa, não pudesse incorporar os avanços da dança moderna. Portanto, é compreensível a diferenciação que Appia estabeleceu em relação à expressividade total do som abstrato (a música) e à expressividade limitada pela convenção do “comportamento realista” (o teatro). Atualmente, já há algum tempo constata-se que, assim como a música, o movimento do corpo expressa o que Appia poderia chamar de “alma humana” num *continuum* e sem recorrer necessariamente a gestos convencionais (mas também recorrendo a eles, e/ou criando outros gestos e movimentos).

Há, na afirmação de Appia de que a música exprime incessantemente as expressões da alma, durante todo o período de sua execução sonora, uma diferença que deve ser ressaltada em relação à suposta incapacidade do corpo humano de fazer o mesmo. Certamente na “vida fora do palco” temos momentos em que não somos “expressivos”, seja por falta de uma plateia para que assim sejamos considerados, seja porque de fato “guardamos para nós” qualquer impulso de expressividade pelo movimento. O que quero ressaltar é que, uma vez no palco, ou em qualquer situação na qual eu me ofereça em espetáculo a outros, fica implícita a ideia de que cada gesto ou ação por mim executado será considerado, por quem me observar, dotado de sentido. Assim, a música, quando se torna fenômeno sonoro, só o é por meio da própria sonoridade que a compõe: não há música fora da música. Já o corpo humano só

poderá ser avaliado como expressivo ou não no momento em que se disponha a se oferecer em espetáculo, caso contrário não seria cabível considerar “espetacular” o corpo durante toda uma existência humana, em quaisquer situações, durante cem por cento do tempo: pois há corpo fora do teatro. Appia demonstra compreender que há diferença entre a “vida cotidiana” e a “vida no palco”; considere adequado trazer para mais perto do leitor a visão dessa diferença.

Em boa parte de sua produção teórica, Appia defendeu que o papel de ordenador ideal da cena teatral cabia à música. Nos estudos feitos para a encenação dos dramas musicais de Wagner, chamou a atenção para o conteúdo dramático dos libretos, que trariam todas as indicações necessárias para situar o drama em termos visuais, eliminando excessos, até o ponto em que se chegaria a uma simplicidade de formas, em que volumes próximos da “neutralidade”²²⁹, que apostavam na sugestão em vez da explicitação, bastariam para dar a necessária visualidade para a *mise en scène*. E por se tratarem de dramas musicais, é natural que a participação da música fosse considerada na medida em que forneceria os tempos e andamentos, ritmos e suspensões, que guiariam tudo que se visse sobre o palco: “a duração dos sons musicais exterioriza-se, no espaço, em proporções visuais” (APPIA, s.d., p. 71). Música, como conceitua a professora de música e pesquisadora Lia Tomás, pode ser entendida como “uma organização do fenômeno sonoro, ou melhor, a referência se dá àquilo que soa a partir de uma determinada organização, àquilo que nos é audível e perceptível sensorialmente” (TOMÁS, 2002, p. 16-17).

A música e o corpo do ator trabalham em colaboração, pois “se a música pretende ordenar a mobilidade do corpo, deve informar-se, primeiro, do que o corpo espera dela” (APPIA, s.d., p. 70). Parece lógica a conclusão de que o que o corpo espera da música é o ritmo, pois é este que pode fornecer o estímulo necessário para impulsionar o corpo pelo espaço. Essa “cooperação” entre música e corpo, como a chamava Appia, implica que, por um lado, o corpo do ator receba do ritmo estabelecido pela música (entendida como agrupamento organizado de sons) os estímulos e ordenamentos que fazem com que esse corpo se mova com precisão e objetividade controlada; por outro, a música recebe do corpo, por meio de seu movimento no espaço, a possibilidade de se tornar visível, de “exteriorizar-se”:

²²⁹ Neutralidade, neste caso, se refere a elementos geométricos como retângulos, quadrados, rampas, escadas, etc., que, mesmo que não totalmente isentos de significação, pelo uso que lhes foi dado, culturalmente, ao longo do tempo, não são semioticamente saturados. Por exemplo: um quadrado de pedra é uma figura geométrica que, quando colocada ao lado de outros iguais pode significar/representar uma ponte, uma cama, uma montanha, e assim por diante.

A música impõe aos movimentos do corpo as suas durações sucessivas; esse corpo transmite-as, então, às proporções do espaço; e as formas inanimadas, opondo ao corpo a sua rigidez, afirmam a sua existência pessoal – que, sem esta resistência não poderiam manifestar tão claramente – e fecham, assim, o ciclo; porque não há mais nada além disso (APPIA, s.d., p. 96).

Fica desta forma evidenciada a maneira pela qual Appia percebia a necessidade de que música e corpo em movimento trabalhassem integrados na *mise en scène* de um drama musical. Entretanto, como é sabido, Appia não se limitou às obras operísticas quando tratou de propor uma nova perspectiva para o teatro dos séculos XIX e XX. De que forma essa cadeia de transmissão que parte da música, passando pelo corpo vivo e chegando ao espaço, pode ser compreendida em outro tipo de dramaturgia que não a que envolva diretamente a música? Como aplicar a inovadora visada de Appia a espetáculos baseados em textos de Ibsen, Shakespeare, Ésquilo e Goethe, dos quais existem esboços de cenários por ele produzidos, e que não contam com a música como parâmetro principal para a encenação? Se, nesses casos, não é a música que fornece as “durações sucessivas” para que o ator as transmita para o espaço, o que/quem as transmite? A resposta para essas questões está, em minha opinião, na transferência do papel de originador do ritmo, que não mais cabe à música sonora²³⁰, mas que agora está dentro do ator. O ator traz dentro de si todos os ritmos, que são externalizados – conforme a terminologia de Appia – de acordo com as necessidades surgidas em cada encenação, em cada personagem que esse ator represente, em cada situação que lhe seja proposta no terreno da ficção teatral.

A afirmação de que “o corpo é o intérprete da música junto das formas inanimadas e surdas. Podemos, pois, abandonar momentaneamente a música; o corpo absorveu-a e saberá guiar-nos e representá-la no espaço” (APPIA, s.d., p. 84) me faz pensar na confiança que Appia demonstrava, em seus escritos, no papel organizador da música numa encenação. Nessa citação, a sugestão de abandono da música e a conseqüente eleição do corpo como representante dela no espaço é importante para compreender um percurso de mutação de ideias que parte do período wagneriano e transcende o encontro com Dalcroze. Acredito encontrar uma hipótese viável para essa mudança de entendimento de Appia a partir do momento em que encaro a música como *mousiké* – sendo este conceito, como demonstrarei em seguida, bastante mais amplo, o que procuro tornar explícito com a seguinte formulação: música \subset *mousiké*²³¹.

²³⁰ Música sonora: aquela que é percebida primariamente pelo sentido da audição.

²³¹ \subset é o símbolo matemático que indica a continência de um conjunto em outro. Lê-se, portanto, “música está contida em *mousiké*”.

O pertencimento da música ao conceito abrangente de *mousiké* explica o papel harmonizador que aquela tem na teoria de Appia e, ao mesmo tempo, justifica minha hipótese de que a substituição da música pelo corpo como organizador da encenação está ligada a uma ideia de “música” não apenas como “manifestação organizada de sons”. Também destaco a palavra que Appia emprega – absorção/absorver²³² – para falar na ação que o corpo executa de “trazer para dentro de si”, “aspirar”, “assimilar” e, o que considero o mais significativo desses verbos, “incorporar”. Appia nos diz que o corpo absorve, incorpora a música. Se o corpo incorpora a música; e se música/*mousiké* traz uma ideia de organização; logo, o corpo absorveu/desenvolveu uma forma de organizar-se – o ritmo –, que prescinde de um marcador sonoro externo, resolvendo-se com o próprio ritmo vivo que o ator traz dentro de si.

O emprego muitas vezes indiscriminado dos dois conceitos – música e *mousiké* – e a apropriação histórica da ideia de música/*mousiké* como fenômeno vinculado estritamente ao que é sonoro, esclarecerá a possibilidade de existência de uma “música” não-sonora. Ao lado dessa contextualização conceitual, também ressalto a familiaridade de Appia com a herança cultural grega, em seus estudos teóricos e práticos. Por diversas vezes já aponte as raízes gregas dos escritos de Wagner (que bastante influenciaram Appia) e a visualidade inspirada na arquitetura grega que pode ser percebida nos desenhos do criador suíço.

A proposta de Lia Tomás, em seu livro *Ouvir o lógos: música e filosofia*, de tomar “a *mousiké* como um constructo lógico do mundo e a retomada desse conceito, em um outro contexto, na produção musical do século XX” (TOMÁS, 2002, p. 26), contribui para embasar minha utilização desse conceito de origem grega para marcar o ponto de vista ampliado que proponho para falar de Appia e de sua defesa da música como ordenadora da cena teatral. Uma contextualização mais detalhada é imprescindível para perceber a transformação ocorrida na ideia de *mousiké*, ao longo dos séculos, e a irresistível equiparação entre os termos música e *mousiké*, acontecimento que é necessário elucidar para falar do teatro defendido por Appia.

Quando dizemos “música”, soa redundante acrescentar que, ao usar esse termo, nos referimos a algo que é audível e percebido sensorialmente pelo ouvido. Entretanto, Lia Tomás (2002) contextualiza esse dado ao mencionar o pitagorismo, escola filosófica que remonta à Grécia do século VI a. C., na qual teria surgido a primeira tentativa de teorização da linguagem musical. Nessa época, não foi o que envolve o sentido da audição que foi tomado

²³² Appia escreve: “*le corps l’a absorbée*” (APPIA, 1988, p. 371).

como material para reflexões, mas sim um raciocínio lógico²³³, o que sem dúvida não quer dizer que na época não existissem outros autores que refletissem sobre aspectos da escuta: a existência de instrumentos musicais e da produção de música como fenômeno sonoro demonstra isso. O diferencial da abordagem pitagórica, segundo Tomás, se dá porque

o fenômeno sonoro – elemento praticamente indissociado da música quase como um sinônimo – só vai adquirir relevância em suas discussões como demonstrativo de um procedimento de organização lógico ou, em outras palavras, parece haver uma dissociação entre o que se pensa e se teoriza sobre música e o que se escuta (TOMÁS, 2002, p. 17).

O paradoxo que se instala com essa dissociação, segundo Lia Tomás, se desdobra em dois problemas que disso decorrem. Em primeiro lugar, se a audição não foi o ponto de partida para teorizar a música, é coerente a suposição de que o conceito de música, naquele momento, era totalmente diferente do que seria compreendido posteriormente. Música talvez tivesse uma acepção muito mais ampla do que escutar sons; ou, ainda, escutar não se restringisse à “identificação sensória”. Não resta dúvida de que a música tinha um papel importante na formação do grego, mas é igualmente plausível que “o conceito de música fosse compreendido em dois níveis distintos, mas interdependentes: um nível audível, portanto perceptível, e um outro não audível, pois assentado em um raciocínio lógico. (...) nesse primeiro momento a instância não audível foi a predominante” (TOMÁS, 2002, p. 18).

O segundo problema, segundo a autora, que contribuiu decisivamente para o abandono da ideia bifurcada de música – audível e não audível –, resultando na gradual ênfase no entendimento da música como percepção auditiva e “ideia modelar de gênero”, encontra sua origem na desconsideração, pelas historiografias da música, do contexto e das características do período em questão.

O pensamento musical grego antigo encarava o fenômeno musical “de modo complexo e multiforme”, pois para eles a música “mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia” (TOMÁS, 2002, p. 28). Essa interligação de práticas, que hoje chamamos de “cultura”, tinha na Grécia antiga a denominação de *paideia* (conceito que engloba, segundo Tomás, uma ideia mais ampla, de cultura geral, de educação), na qual tudo que existia no mundo “[não aparecia] como parte isolada do resto, mas sempre como um todo ordenado em conexão viva, na e pela qual tudo ganhava posição e sentido” (JAEGER, 2001, p. 11).

²³³ Lia Tomás (2002, p. 17) esclarece que, nesse contexto, por lógica deve ser entendida a possibilidade de uma “organização coerente”, e não um sentido aristotélico, que trata da “inferência válida”.

O filólogo alemão Werner Jaeger afirma que “chamamos orgânica a esta concepção, porque nela todas as partes são consideradas membros de um todo” (JAEGER, 2001, p. 11), e é sob essa ideia de organicidade que se identifica a “existência de uma certa indissociabilidade entre o ato de pensar e a nomeação, pois pensar é trazer a coisa pensada *na* nomeação, e não pensar *sobre* a coisa” (TOMÁS, 2002, p. 37). Ou seja, “definir um conceito, é trazer para sua nomeação algo que já está, é dar voz, é fazer aparecer em seu dizer, em seu enunciado, alguma coisa que já pertence a ele” (TOMÁS, 2002, p. 37-8).

A partir dessa compreensão, é possível identificar a existência de um significado *geral* para as coisas, surgido no momento da nomeação; e um significado *particular*, atrelado ao contexto; resultando que, da articulação entre o particular e o geral, são formados os conceitos científicos e filosóficos, constituindo uma “rede de significados complementares” (TOMÁS, 2002, p. 38), que inviabiliza a redução a uma interpretação única das coisas. É valioso ressaltar que o que a autora afirma ser uma “tensão entre o pensar e o dizer” leva o pensamento a uma síntese²³⁴, termo este que associa diretamente às propostas cenográficas de Appia, nas quais a redução de elementos expressivos – sua sintetização –, no lugar de empobrecer a visualidade, aumenta as possibilidades de “significados complementares” por meio do trabalho conjunto de imaginação do ator e do espectador no espaço potencial.

Tendo em perspectiva a possibilidade de enxergar em um conceito uma divisão entre significados geral e particular, a *mousiké*, como exemplo de denominação de grande amplitude, apresenta duas instâncias de compreensão: “no âmbito particular, quando se referindo às especificidades da linguagem musical; e [no] geral, ultrapassando esse nível e se entrelaçando aos significados de outros conceitos de mesmo patamar, como harmonia, cosmos e *lógos*” (TOMÁS, 2001, p. 38). Assim, para os pitagóricos, o conceito de *mousiké* seria bem mais amplo do que o de música como organização sonora, esta sendo abarcada por aquela, como na formulação que forneci anteriormente (música \subset *mousiké*). Lia Tomás delineia uma primeira definição de *mousiké*: conceito que enuncia tanto o que soa quanto aquilo que permite soar – neste caso, as “leis da organização” que trazem dentro de si todas as particularidades.

Proponho uma primeira construção, envolvendo os termos da minha pesquisa, e que aproveita a ideia de *mousiké* como constituída por “leis de organização”: tomando o ritmo como equivalente à *mousiké*, resulta que: se a música sonora é uma particularização (ou uma

²³⁴ Exemplos desse poder de síntese podem ser identificados nos escritos de pensadores da Antiguidade que, segundo Lia Tomás, constroem, em “cinco ou seis palavras”, verdadeiros novos de ideias que, ao serem desenrolados, revelam sua potência de significado à medida que se avança no desenrolar.

objetivação, utilizando uma palavra cara a Schopenhauer) do ritmo, e não o ritmo em si (nem o representante exclusivo do ritmo em uma objetivação), essa ritmicidade potencial também pode existir no corpo do ator. Se a música sonora contém ritmo, e se a *mousiké* contém a música sonora; se o corpo do ator contém o ritmo, e se o ritmo faz parte da *mousiké*; concluo que o corpo do ator integra a *mousiké*.

Em outras palavras: se o corpo do ator pode conter o ritmo, e se o ritmo é mais abrangente do que a música sonora, entendo que o ritmo está contido pela *mousiké*. Então: corpo do ator \subset *mousiké* (corpo do ator está contido na *mousiké*). Logo, o corpo do ator tem suas próprias “leis de organização”, o que retiraria da música sonora a função que lhe foi atribuída por alguns, de ser a exclusiva organizadora do espaço em que o teatro ocorre, por ser ela capaz de fornecer o ritmo necessário para tanto.

Não é necessário o estímulo da música sonora para fazer vibrar o ritmo no corpo do ator: tal vibração pode ser acionada de outras maneiras, *inclusive* pela música sonora. Ou seja, não deve caber apenas à música sonora o papel de ordenador da cena, algo que Appia certamente previu, especialmente quando abriu mão de dedicar seus esboços cenográficos apenas para os dramas musicais wagnerianos, ampliando seus estudos também para obras dramáticas do chamado “teatro falado”. Resta desenvolver, após essa antecipação acerca da desnecessidade da música sonora como organizadora do espetáculo, a ideia de música sonora como sendo algo diferente e abrangido pela *mousiké*. Ou, numa formulação matemática: música \neq e \subset *mousiké* (música é diferente de e está contida em *mousiké*).

É esclarecedor trazer o viés da polimorfia para falar de *mousiké*: “no conceito de *mousiké* achava-se compreendido um conjunto de atividades bem diversas, ainda quando todas elas se integraram em uma única manifestação; o termo música incluía, sobretudo, a poesia, assim como também a dança e a ginástica²³⁵” (FUBINI, 1990, p. 31 *apud* TOMÁS, 2002, p. 39). Se abordada a etimologia da palavra, essa percepção se amplia: “a palavra *mousiké*, adjetivo de *mousikós*, considerada em si, significa musical, aquilo que se relaciona com as Musas. Usa-se *mousiké*, subentendendo-se *techné* ou *episteme*. *Mousiké* tem, portanto, a raiz de *mousa* e por isto torna-se clara sua relação com as Musas²³⁶” (ROQUE, s.d., *apud* TOMÁS, 2002, p. 39); e, ainda, “a explicação etimológica mais provável associa a palavra

²³⁵ Tal visão abrangente de *mousiké* pode ser encontrada em Platão (em *República*, *Fedon*, *Fedro*, *Leis* e *Timeu*) e em Aristóteles (em *Política*), segundo Lia Tomás (2002, p. 39).

²³⁶ As Musas eram nove, filhas de Zeus e de Mnemósina (a personificação da memória): “*Calíope* preside à poesia épica; *Clio*, à história; *Polímnia*, à retórica; *Euterpe*, à música; *Terpsícore*, à dança; *Érato*, à lírica coral; *Melpômene*, à tragédia; *Tália*, à comédia; *Urânia*, à astronomia” (BRANDÃO, 2004, p. 203). Ao considerar “musical” referente às Musas, a dança, a tragédia, a astronomia, etc., podem ser entendidas como artes musicais.

mousa a *manthanein* (*manthano*), ‘aprender’, sendo essa última também raiz da palavra ‘matemática’ (TOMÁS, 2002, p. 40).

Portanto, há um encadeamento que se explicita desta forma: o conceito de *paideia*, que pode ser entendido como cultura geral, mas, também, como “educação” (JAEGER, 2001), se relaciona com o verbo *manthanein*, “aprender”. Se a palavra *mousa* está ligada a aprendizado (*manthanein*) e à existência das musas, que “presidem o pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia” (GUIMARÃES, s.d., 227), o conceito de *mousiké*, a partir de tudo que já foi dito, abarca a ideia de aprendizado, representando o significado *geral* do conceito, do qual a música como articulação sonora é um de seus significados *particulares*.

Ao abordar a música, também é necessário esclarecer sua dupla articulação: música como som e música como harmonia. A harmonia (*harmoniké*), para os gregos, não era apenas empregada em relação à música, mas também na filosofia, na física, etc., e é aquilo que aproxima e mantém unidos os elementos contrários com os quais as coisas são formadas (CHAILLEY, 1979, p. 23 *apud* TOMÁS, 2002, p. 41). Assim, a música podia ser abordada de um ponto de vista que acentuasse o “caráter rítmico da arte musical, englobando assim a dança, a poesia e a melodia” (TOMÁS, 2002, p. 41), ou de um ponto de vista metafísico, em que se valorizavam a estrutura harmônica da natureza e da humanidade. O que sublinho, neste ponto, é o fato de que esses dois “lados” – o concreto, da música sonora, e o abstrato, da metafísica da harmonia cósmica – “parecem nunca terem sido considerados separadamente nos primórdios dos estudos teóricos musicais” (TOMÁS, 2002, p. 42). Assim, se a harmonia é parte da música, a música também é parte da harmonia, o que demonstra a unidade da filosofia musical grega. Tal unidade se reflete na ligação entre música e corpo:

O ponto central se encontra na ideia de que os movimentos harmoniosos do corpo procedem da mesma natureza da melodia e das palavras, ou seja, da mesma natureza equilibrada que o homem sensato privilegia. Além do mais, essas três artes possuem um elemento comum, ou seja, o ritmo, que regula ao mesmo tempo as palavras, os sons e os passos. Como arte individual, a dança possui três funções principais: a expressão da alegria e a homenagem religiosa, a formação dos corpos belos e a formação baseada na “medida”, no espírito equilibrado, enfim, educativa (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 119 *apud* TOMÁS, 2002, p. 44).

Para atestar a proximidade entre música (canto) e dança, Tomás (2002, p. 44-5) traz alguns exemplos: a palavra grega *choreyein* significa ao mesmo tempo “dançar e cantar”; a “orquestra” do teatro grego, local onde o coro evoluía, é formada pela palavra *orchesis* (dança); a dança trágica se chamava *emmeleia*, ou seja, “dança inserida no canto”; e, por fim,

o ritmo verbal retirou da dança parte de sua terminologia – o “pé”, para demonstrar os tempos fracos ou fortes por meio da elevação e da descida dos pés (*arsis, thesis*).

É igualmente esclarecedora, para constatar a conexão entre as práticas da poesia e da música no mundo grego antigo, a informação de que a execução musical como arte autônoma da poesia e da dança só surgiu no final do século V a.C. A predominância da poesia recitada como uma das formas preferidas de expressão artística para o povo grego, fez com que a necessidade de memorização dos poemas, por parte de seus compositores – já que não eram fruídos pela leitura, mas principalmente pela oralidade –, associasse a execução oral com o acompanhamento musical. Isso ocorria, segundo Tomás (2002, p. 46), porque um poema é mais facilmente memorizado que um trecho em prosa, assim como uma canção é mais facilmente memorizada que um poema: o ritmo que acompanha as palavras é o responsável por essa lógica. Essa junção de práticas recebeu o nome de *mousiké* em alusão a Mnemósina, a figura mitológica ligada à memória, e mãe das nove musas.

Segundo Felisa de Blas Gómez, o filósofo romano Boécio (480-524?), em seu tratado *De institutione musica*, escrito em 505 – e que se tornou “o livro mais lido na Europa medieval depois da Bíblia latina” (GÓMEZ, 2010b, p. 27-8) –, dividia a música em *mundana*, *humana* e *instrumentalis*: a *mundana* se referia à harmonia do universo, a *humana* ao princípio que unificava a alma e o corpo do ser humano, e a *instrumentalis* era a produzida por instrumentos. “Como podemos ver, somente este último tipo de música – *instrumentalis* – é a que atualmente consideramos como música. A música *mundana* e a *humana* pertenciam às ‘artes liberais’, pois estas eram produto do trabalho da razão”²³⁷ (GÓMEZ, 2010b, p. 27). Tal divisão boeciana atesta, já no período cristão e fora do mundo grego, o entendimento ampliado de “música”, efetuando uma separação entre esta e *mousiké*. Boécio também acreditava que “ela não existiria apenas através dos sons, mas através de quaisquer formas organizadas e ordenadas no tempo. Ou seja, tudo isso receberia o nome de música (*mousiké*)” (CINTRA, 2006, p. 95). As palavras-chave para associar *mousiké* à visão de teatro de Appia são “formas organizadas e ordenadas no tempo”.

Organizo a seguir o que foi apresentado nos parágrafos anteriores: a música produzida com o intuito principal de ser ouvida e apreciada por meio da escuta (esta não é a única maneira de apreciar música; simplifico um tanto para chegar logo ao meu argumento)²³⁸,

²³⁷ É desnecessário fornecer o texto original, neste caso e na citação anterior, pois se assemelha muito à tradução.

²³⁸ Cito como possível exemplo a apresentação de um concerto de um quarteto de cordas, no qual os músicos estão lá, frente à sua audiência, para executar as peças musicais por meio de seus instrumentos. Não é esperado dos músicos que “performem” de outro modo que não seja por meio da execução dos instrumentos: os musicistas, seres corpóreos, de alguma forma “apagam” ao máximo sua corporeidade, deixando que venham ao

constituía apenas uma parte do que era na Antiguidade considerado *mousiké*, pois “a ‘música’ grega existe apenas para fazer com que as palavras venham mais facilmente à memória, ou melhor, fazer com que as ondulações e as repercussões do ritmo venham automaticamente à memória a fim de libertar a energia psíquica para a recordação das palavras em si” (HAVELOCK, 1996, p. 168). A música servia à palavra recitada, em seus ritmos e elocução, e a associação entre as três ações componentes da *mousiké* – a recitação ou canto, a dança ou movimento coreografado, e a execução do instrumento musical – se dava de tal forma que falar de educação musical, para os gregos, era falar dos ideais da *paideia*, adquirindo também “um interesse especulativo com a inclusão da matemática pelos pitagóricos, porém mais voltado para o aspecto teórico ou harmônico do que propriamente composicional ou performático” (TOMÁS, 2002, p. 47). Artistas-solo que atuassem nas três expressões (canto, dança e execução instrumental) só poderiam se valer de instrumentos de percussão ou de cordas. A flauta, por motivos óbvios, inviabilizaria o canto ou a recitação simultâneos. Assim, foram os concertos de flauta os primeiros a serem apresentados em performances solo, sem palavras e danças dividindo o protagonismo (TOMÁS, 2002, p. 46).

A matemática, ao ser incluída na ideia de educação musical (*mousiké*), dá bem a medida do conceito expandido de música/*mousiké* que discuto aqui. Convém lembrar, no entanto, que o elo entre a matemática e a música se dava pelo viés da *harmoniké* (harmonia), no sentido filosófico. Da mesma forma, pode parecer surpreendente que a gramática fizesse parte desse complexo da *mousiké*. Mas tal estranhamento se dissolve quando se constata que os elementos linguísticos do significado, da melodia e, sobretudo, rítmicos, que integravam o complexo performático da *mousiké* por meio da recitação e do canto, tinham a ritmicidade fornecida pelos pés dos versos recitados – representados, literalmente, pelos pés dos *performers* em movimento. Daí decorre que a gramática, como disciplina que trabalhava com o ritmo dos versos, representasse um marcador para a ginástica como formação corporal (TOMÁS, 2002, p. 47-8). Uma imagem possível: corpos se movem ao som de um instrumento percussivo, que acompanha com suas batidas o ritmo dos versos enunciados pelo *performer*. O corpo executando movimentos que, integrados às sonoridades da música e das palavras, com elas se fundia numa indefinição perceptória de qual estímulo seria o original. Essa integração de musicalidades é destacada por Fabio Cintra:

primeiro plano unicamente suas habilidades para extrair sonoridades harmoniosas dos instrumentos. Atenção para o fato de que me refiro aqui a um tipo de música (sinfônica) que é marcada por uma convenção diferente de músicas do gênero *rock*. Roqueiras e roqueiros muitas vezes fazem de suas execuções públicas elementos tão importantes quanto a sonoridade que produzem com os instrumentos ou com as vozes. Nesses casos, não há dúvida de que seus corpos não são neutralizados em favor da música, antes se potencializam mutuamente.

No teatro, o ator é o agente da narrativa. O tempo e o ritmo no qual atua determinam uma parte do signo que é apresentado. Mas, para além do tempo e do ritmo, existe uma musicalidade inerente a toda a cena, que inclui todos os seus elementos. Eles se articulam numa grande composição, que pode ser lida do ponto de vista (ou de escuta) musical, incluindo som, silêncio e movimento no espaço (2006, p. 27).

O símbolo do ouroboros, que traz uma serpente ou dragão engolindo a própria cauda, pode fornecer a metáfora para expressar a fluidez representada pelo intercâmbio de expressões da *mousiké*. Como todo símbolo de grande alcance universal, o ouroboros também se presta para diversas interpretações, entre elas as de renascimento, autofecundação e eterno retorno. Destaco aqui a ideia de movimento contínuo e de retroalimentação, que se adéquam ao processo integrativo da *mousiké*.



Figura 36: A figura do ouroboros em um antigo manuscrito alquímico grego. Fonte: Pinterest.

Proponho aqui uma pequena digressão para relacionar o ouroboros com o símbolo do *Yin-Yang*, este já utilizado para falar do ponto de vista artístico e filosófico com o qual Appia lidou após seu encontro com Dalcroze em Hellerau. Mahdihassan (1989) aproxima as duas representações simbólicas – a do *Yin-Yang* e a do ouroboros –, afirmando que a primeira, mais antiga, teria dado origem à segunda. Sendo o *Yin-Yang* uma referência aos complementares

masculino e feminino formando uma unidade (representada pelas cores preto e branco, dentro das quais uma “semente” da cor oposta a fecunda), quando a alquimia chinesa chegou a Alexandria, no Egito (onde os gregos também habitavam, não sendo considerados estrangeiros naquela cidade), o *Yin-Yang* teria se transmutado em ouroboros, com o qual guarda algumas semelhanças no significado simbólico e na representação gráfica. Também o ouroboros era representado, na Grécia, com duas cores: “sua cabeça e parte anterior é vermelha, sendo a cor do sangue, a alma; sua cauda e parte posterior é escura, representando o corpo”²³⁹ (MAHDIHASSAN, 1989). Estas representações de cores podem variar, também aparecendo em preto e branco como no *Yin-Yang*, já que o mais importante é a dupla coloração que explicita ao mesmo tempo a diferença e a junção entre elas.

Desejo, com essa aproximação, chamar a atenção para o conceito de *Yin-Yang* conforme entendido pelo Taoísmo e a imagem que propus do ouroboros – este, de ampla aceitação na cultura grega antiga –, que trago como uma representação da ideia de *mousiké*, conforme praticada pelos gregos. A indissociabilidade que identifico entre os aspectos ligados à prática performática e os ligados à significação filosófica, e que têm *harmoniké* (harmonia) como conceito compartilhado, conduzem à minha hipótese de que para Appia a música, que em determinado período (o wagneriano) era entendida apenas como partitura (música notada + libreto), deu lugar a um entendimento amplificado: música como parte integrante de *mousiké*. E sendo parte de *mousiké* assim como o ritmo, a dança e as palavras, entre outras expressões humanas, proponho que, para o autor de *A obra de arte viva*, também tenha ocorrido uma percepção ampliada da ideia de “princípio organizador” do espetáculo: a exemplo da transmutação do símbolo do *Yin-Yang* para ouroboros, uma passagem da ideia de música – ritmo que soa – externa, para a ideia de *mousiké* – ritmo incorporado no ator – interna.

Para que se vislumbre com maior amplitude a relação intrínseca entre corpo e sonoridade musical, conforme entendiam os gregos à época em que o pitagorismo surgiu, recorro ao significado associado à palavra grega *mélos*. Bailly (1963, p. 1247 *apud* TOMÁS, 2002, p. 76) lista uma série de significados para *mélos*, dentre os quais: “1) membro, articulação, tanto para homens como animais (...); 2) os membros, os corpos inteiros – membro de uma frase musical, de onde canto ritmado com arte (...); 3) canto com acompanhamento de música, definido como uma junção, de onde melodia – com medida,

²³⁹ Tradução minha. Original: *Its head and anterior portion is red, being the colour of blood as soul; its tail and posterior half is dark, representing body.*

cadência, ajustamento”. É perceptível que o significado de *mélos* contém – e pensadas ao mesmo tempo – a constituição física do corpo e uma estrutura de articulação melódica.

É possível avançar nessa relação entre melodia musical e corporalidade ao levar em conta que a teorização musical grega considerava que cada “tonalidade musical” era, ou deveria ser, associada a certo *éthos*²⁴⁰. A identificação entre uma estrutura musical e determinado estado emocional (ou anímico) é contemplada na etimologia de *mélos*, que Lia Tomás menciona a partir da compreensão de J. Lohmann:

A mistura dos membros é *ao mesmo tempo*, em uma perfeita unidade, a disposição “de um determinado modo” dos membros corporais e um *mélos* determinado – uma estrutura melódica que para os gregos é *idêntica* ao “sentir” e sua respectiva “expressão”, pois a “disposição dos membros” e o pensar/experienciar (que aqui não estão separados) são um todo (a disposição dos membros é a mesma que pensa), em todos e em cada um (LOHMANN, 1989, p. 20 *apud* TOMÁS, 2002, p. 77-8).

Ou seja, em se considerando que um estado emocional encontrava sua expressão por meio do movimento dos “membros” no espaço e no tempo, e que a esse movimento estava associada uma melodia específica, posso especular que a circularidade e a retroalimentação dos estímulos seja pensada como alternativa viável para a visão de que caberia apenas à música sonora a habilidade de coordenar e fornecer marcos rítmicos em uma hipotética representação teatral. Se melodia e expressão dos membros (em outras palavras, o movimento do corpo) não estão dissociados, como tento demonstrar por meio do conceito de *mousiké*, não é possível privilegiar a sonoridade musical como única maneira de prover o ritmo em um acontecimento cênico.

Se o corpo humano, detentor de ritmicidade por suas próprias características vitais, é, segundo Lohmann e Tomás, o responsável por expressar no mundo determinado *éthos*; e se de cada *éthos* se aproximam diferentes “tonalidades” musicais que o fariam soar audivelmente; reivindico, novamente, a figura do ouroboros para representar esse sistema em que não é a música que representa sonoramente o movimento humano, nem é o movimento humano que representa os sons organizados – nem uma coisa nem outra e, ao mesmo tempo, ambas as coisas. Assim – e a aparência de ciclicidade nas imagens do ouroboros e do *Yin-*

²⁴⁰ “O *éthos*, na grafia de Homero, remonta ao século VII a.C., e comparece com uma significação um tanto abstrata, na medida em que designa os usos e os costumes enquanto relativos a modos (genéricos) de viver, ou seja, a uma *sabedoria*. *Éthos*, em Ésquilo (525-456 a.C.), designa mais ou menos a mesma coisa, mas, fundamentalmente, a tradição, no sentido de *o que é habitual*, corriqueiro, usual, etc., e que vem a se impor como uma *sabedoria*” (SPINELLI, 2009, p. 9).

Yang o sugerem –, para um ator, os sons musicais que ouve o afetam, desdobrando e desenvolvendo a relação entre os significados complementares de *méllos*.

É conveniente fazer, a partir daqui, uma recapitulação das principais ideias relacionadas à minha proposta de empregar, na abordagem do pensamento appiano, o conceito de *mousiké* conforme o pitagorismo grego.

Se até os séculos XVII e XVIII a “teoria musical” não se restringia aos estudos técnicos relacionados ao caráter particular do fenômeno musical – o da articulação sonora –, abarcando até então variados tópicos como filosofia, ciência e educação, a partir daquele momento, passou-se a ignorar tal amplitude, tendo os autores de tratados musicais produzido, daí em diante, obras com abordagem notadamente voltada para os aspectos técnicos da música sonora. Tal mudança de atitude refletiu consideravelmente no esquecimento – ou abandono – de um ponto de vista integrador como o que a *mousiké* grega propunha, ao associar esse conceito a outros de grande repercussão no mundo grego antigo, como *paideia*, *harmoniké* e *kosmos*.

Ao considerar que o mundo, para os gregos, “não se apresenta de forma atomizada – sua perspectiva, ao contrário, é orgânica, pois nela todas as partes somam um todo” (TOMÁS, 2002, p. 109), e que a música, além de não ser um conhecimento separado dos outros, também era compreendida como filosofia (geral) e como sonoridade (particular) – chega-se à *mousiké* como “conceito matricial” que possui poder para regular e ordenar o universo: este poder emana da equiparação da *mousiké* aos conceitos de cosmos e harmonia (TOMÁS, 2002, p. 109).

Após o abandono da atitude integradora da *mousiké* como possuidora dos aspectos geral e particulares (século XVII), é *harmoniké* como técnica que supera *harmoniké* como metafísica na preferência intelectual. O resultado disso é a perda do que há de corporal na música, “confinando-se a uma cartilha de sons que, em última instância, só promove questões subjetivas” (TOMÁS, 2002, p. 110).

Proponho que para acompanhar o percurso teórico-prático de Adolphe Appia seja conveniente observar os desvios e os atalhos de sua caminhada por meio de um conceito como a *mousiké*. Ainda que eu não possa comprovar que Appia tivesse conhecimento de *mousiké* como conceito organizado, acredito ser possível imaginar que a ligação do suíço com a cultura grega, da qual há inúmeros exemplos em seus escritos e em seus desenhos, o levou a imaginar como possível e desejável uma integração entre as expressões humanas – a palavra, a dança, a música, nos moldes da *mousiké* grega. A filiação inicial de Appia à música de Wagner foi seguida, no ordenamento de suas propostas estéticas, do encontro com Dalcroze e

a consequente fascinação com a prática da Rítmica. Não é excessivo lembrar que a Rítmica dalcrozeana tinha como *modus operandi* justamente a integração da música e do corpo em movimento, sendo que este era incentivado a expressar-se no espaço a partir dos estímulos do ritmo. Mesmo que, no caso de Dalcroze, a música aparecesse como estímulo inicial para o corpo, o que parece indicar que os aspectos sonoros têm a liderança do processo, não é incoerente afirmar que a perspectiva de uma integração mais circular (à maneira do ouroboros, ou do *Yin-Yang* exposto na fachada de Hellerau) fosse vislumbrada por Appia, posteriormente.

Há ainda outro flanco a abordar na visão de Appia da música como ordenadora do espetáculo, e que diz respeito à ausência de reflexões objetivas, em seus escritos, à música sonora como técnica. Em que pese a conhecida dedicação de Appia, desde a infância, aos estudos musicais em forma de execução instrumental, não é à sonoridade estrita que ele se refere quando passa a ambicionar uma nova forma de encenar os dramas musicais de Wagner. Sua juventude, conforme já foi visto, foi marcada por vários períodos nos quais esteve vinculado a conservatórios musicais, onde estudou principalmente o piano, chegando mesmo a receber um prêmio pela composição de uma fuga. No entanto, quando põe no papel pela primeira vez suas propostas para “modernizar” a encenação da obra wagneriana, em 1891-92, já anota sua vinculação à, digamos assim, dramaturgia, e não à abstracionalidade da música, mesmo que não o faça declaradamente. Será – desde esse movimento literário inaugural de Appia – por meio dos elementos contidos no libreto que serão obtidos os marcos referenciais para a cenografia e, de uma forma geral, da visualidade do espetáculo. Aquilo que é dito pelas personagens e, conseqüentemente, as relações criadas a partir da elocução pelo canto (ou “elocução melodiosa”), são os pontos de apoio para o movimento sobre a cena: dos corpos; da iluminação; no espaço.

Retomo aqui algumas ideias que relacionam música e palavra (ou partitura e libreto) no trabalho de Richard Wagner, sobre as quais já fiz referência. Arnold Schoenberg escreveu que “no drama musical wagneriano, o drama foi colocado em primeiro plano, pois Wagner tinha em mente um papel coadjuvante para a música (1985 *apud* ALMEIDA, 2007, p. 243). John Louis Digaetani ressalta que Wagner realizou uma “revolução com seus excelentes textos. A clareza da narração mais a complexidade e sutileza de cada caracterização provam como ele levava o drama a sério; não o usava como um gancho, para nele pendurar peças musicais (...) cantadas pelos solistas” (1988, p. 48). Felipe Santos defende a ideia de que “os motivos condutores wagnerianos – assim como seus outros elementos musicais – são determinados por uma estrutura dramática. A música, portanto, torna-se nesse processo

apenas um meio de apoio para a cena, para a expressão” (2014, p. 55). O próprio Wagner declarava que “o que permanece inexprimível na linguagem da música em si mesma é uma definição exata do objeto do sentimento e da emoção (...) [e] isto ela adquire ao ser casada com a linguagem verbal” (1851 *apud* MILLINGTON, 1995, p. 277).

O que pode ser dito, a partir das citações do parágrafo anterior, é que seus autores contrapõem a música, como articulação de sons, ao drama (ou seja, à palavra), afirmando a não subordinação à música como elemento estrutural exclusivo, no processo composicional de Wagner. Em seu último período, o dos dramas musicais, Wagner “reuniu palavras e música de maneira altamente dramática a fim de realizar uma espécie de ópera inteiramente nova. (...) Ele emprega brilhantemente a música para ilustrar o drama no palco, de maneira singularmente eficaz” (DIGAETANI, 1988, p. 48-9).

Se essa articulação entre música sonora e poesia, encontrada nos dramas musicais de Wagner, for lida à luz do conceito de *mousiké*, torna-se coerente a fluência entre esses elementos. Não é o caso de equiparar a *Gesamtkunstwerk* à *mousiké*, já que o conceito grego é mais amplo e filosófico que o alemão: se Wagner sugere uma espécie de “ronda alternada”²⁴¹ entre as artes na concretização da obra operística, a *mousiké* traz uma noção mais próxima da complementaridade, com a consciência da especificidade de cada uma das formas de expressão, e integrando o mesmo universo da *paideia*. Um exemplo equivalente: não é requerido que *Yin* e *Yang* se fundam em um princípio único e amorfo (a ideia é de polimorfia, não de amorfia), mas que trabalhem concomitantemente, utilizando as diferenças em prol de algo maior (talvez a harmonia?).

Ainda que Appia não tenha declarado em forma textual uma hipotética visão do teatro como *mousiké*, teorizo essa possibilidade. Ao anunciar que buscava na música a organização que almejava para fazer do teatro uma arte menos falível, e, ao mesmo tempo, declarar que o corpo do ator era o portador do movimento que fazia da obra teatral algo vivo, Appia me estimula a acreditar que é por meio do decalque²⁴² das ideias gregas de *mousiké* sobre as ideias teatrais do suíço que se consegue vislumbrar o quadro completo²⁴³: as transparências e

²⁴¹ Conforme a nota de rodapé número 18, constante do volume II da edição das obras completas de Appia, a ideia de “ronda alternada”, de autoria de Wagner, consiste na percepção de que não há “um” equilíbrio estabelecido de uma vez por todas, mas uma reconstrução do equilíbrio, a cada instante, dos meios de expressão como o ator, a luz, a música, a palavra, etc. (APPIA, 1986, p. 420).

²⁴² Decalque é, na acepção que trago, o ato de transferir, por compressão, uma imagem fixada em um meio (por exemplo, um adesivo) sobre uma superfície qualquer. Quando eu era criança, as embalagens de chiclete traziam figurinhas decalcáveis, que eram transferidas para o corpo (braços, pernas) por meio de compressão e com alguma umidade. Meu corpo recebia então o decalque do desenho de personagens da Disney, da Marvel...

²⁴³ Essa imagem de sobreposição de ideias, a represento com a metáfora das “películas conceituais”, que, como se vê, têm semelhança com a já citada referência ao decalque.

os preenchimentos de cada uma das películas conceituais se complementam e depõem sobre seu alcance. Essas duas películas, tal como *Yin-Yang*, são complementares. Há quem afirme que foi a partir de uma reflexão sobre a *Gesamtkunstwerk* de Wagner que Appia deu “importância primordial ao texto dramático e ao ator, depois à cena arquitetural e à iluminação” (DEHOULIÈRES, 2008, p. 90 *apud* MONTEIRO, 2017, p. 96), o que torna instigante pensar que, sendo o texto dramático alçado a posição de destaque na estrutura do espetáculo, a música não teria a propriedade de, sozinha, apenas como fenômeno sonoro, dar o rumo absoluto do evento cênico.

Na ideia de colaboração entre as artes, defendida por Appia, há o delineamento da direção para a qual flui essa colaboração; ou seja, o que colabora para o quê. Assim,

temos sempre falado do corpo, simplesmente; isolamo-lo, até no espaço indefinido. É claro que é a Ideia do corpo vivo que tomamos como elemento essencial; é evidente que, abandonando a prática da arte *viva*, nos encontramos em face dos corpos – incluindo o nosso – e que, se o corpo é o criador dessa arte, o artista que possui a Ideia possui, implicitamente, todos os corpos. Daí resulta que é com a vida que ele cria, que ele representa – com a vida de seres vivos cuja colaboração voluntariamente lhe é indispensável se não quiser fazer “marionettes” articuladas. A Ideia de Colaboração está implicitamente contida na de arte *viva*. A arte *viva implica uma colaboração*. A arte *viva* é social; é, de maneira absoluta, a arte social. (...) Donde se deduz que a arte *viva* será o resultado de uma disciplina – disciplina tornada coletiva, se não sempre efectivamente exercida sobre todos os corpos, pelo menos determinante sobre todas as almas para o despertar do sentimento corporal (APPIA, s.d., p. 167-8).

As artes contribuem para que se avive o sentimento corporal – a corporalidade –, pois ao considerar, metaforicamente, a obra de arte viva como um edifício, “se o músico quer cantar só, o edifício correrá algum perigo; se o poeta quer falar só, arriscamo-nos a ficar apenas com os alicerces, mais ou menos decorados... (...) A sua união, operada pelo corpo, cria a obra de arte *viva*” (APPIA, s.d., p. 174). Entendo que há afinidade entre as ideias de Colaboração, segundo Appia, e *mousiké*, no sentido de trabalho conjunto – para a criação da obra de arte viva, para o suíço, e como um recurso paidêutico, para os gregos.

Levando em conta que Appia enfatiza que a colaboração se dá preponderantemente na direção de um “despertar do sentimento corporal” em prol da obra de arte viva, e que propõe a tomada do corpo como meio privilegiado para que se harmonizem, ainda que sob uma hierarquia, os elementos (ou artes), percebo, na “*mousiké appiana*”, aquilo que Fabio Cintra escreve sobre a *mousiké* grega:

A ação criadora (no sentido de ordenadora, organizadora) do homem sobre o mundo, que se traduz nas linguagens artísticas, especialmente na música, na poesia, na dança; artes que de maneiras diversas lidam com as questões da organização de tempo e espaço, sempre fundadas na ideia de necessidade de uma harmonia, aqui entendida como o conjunto de leis que garante a ordenação, a coesão e a permanência de elementos diferentes, que de outra forma estariam dispersos (CINTRA, 2006, p. 95).

Cintra arremata com uma afirmação direta e que contempla integralmente minha proposta de considerar *mousiké* como contentora da música – e que torna *mousiké*, por encadeamento, inclusiva do ritmo (ou musicalidade) produzido pelo ator mesmo: “Música, nessa acepção, refere-se a quaisquer formas organizadas e ordenadas no tempo” (CINTRA, 2006, p. 96).

Appia escreveu no prefácio à edição inglesa de *A música e a encenação* (datado de outubro de 1918) que “o poeta não será mais um elemento oposto e diferente da música; não, essa etapa *necessária* está finalmente para trás: o poeta se tornará um ponto de convergência, aquele que consagra a união divina da música e do corpo”²⁴⁴ (APPIA, 1988, p. 333). É relevante notar a diferença de posição que se revela no texto de *A música e a encenação* (publicado originalmente em 1899, na Alemanha), e o novo prefácio escrito vinte anos depois.

Em 1899 Appia distinguia a presença do ator no drama falado e no drama do poeta-músico (o drama musical, como os de Wagner). No drama falado, a presença do ator seria absolutamente necessária, porque não haveria a música sonora para fornecer os estímulos emocionais aos espectadores. Neste caso, a palavra pronunciada pelo ator se faria indispensável para comunicar a emoção. Já no drama do poeta-músico, no qual a música expressaria, sonoramente, as emoções que envolveriam as personagens, o ator não seria o único elo entre o poeta (dramaturgo) e o público. No drama musical, o ator seria um dos elementos expressivos, nem mais nem menos necessário que os outros. E aqui Appia faz uso de uma expressão aparentemente nova na história do teatro²⁴⁵ (proferida ainda no século XIX): “Ele [o ator] faz parte, então, de um organismo, e deve se submeter às leis de equilíbrio que regem esse organismo”²⁴⁶ (APPIA, 1986, p. 58). A menção ao organismo, à organicidade que envolveria os elementos do espetáculo e equilibraria os meios empregados, supõe a visão

²⁴⁴ Tradução minha. Original: *Le poète ne sera donc plus l'élément opposé et différent de la musique; non, ce stade nécessaire est enfin derrière nous: le poète deviendra, en un point de ralliement, celui qui consacre l'union divine de la musique et du corps.*

²⁴⁵ Esta afirmação de ineditismo do termo na história do teatro consta na nota de rodapé de número 18, no tomo II das obras completas de Appia, nas páginas 419-20 (APPIA, 1986).

²⁴⁶ Tradução minha. Original: *Il fait donc partie d'un organisme et doit se soumettre aux lois d'équilibre qui régissent cet organisme.*

de que a música ainda mantinha um *status* agregador e harmonizador, que Appia reveria nos anos seguintes, especialmente após o encontro com Dalcroze.

Em *A obra de arte viva* Appia se insurgiria contra a “fusão” entre as diferentes artes, criticando a visão de Wagner. Para o suíço, o melhor seria falar de uma hierarquia entre as artes, no contexto do espetáculo teatral, sendo que o ator estaria à frente (ou acima) de todos os outros elementos: “[Appia] propõe uma espécie de hierarquia de elementos, na qual a pintura ocupa o quarto e último lugar, após o ator, o espaço e a iluminação” (MONTEIRO, 2017, p. 97). Note-se que a música não é citada nessa hierarquia. Outra abordagem possível para considerar a ideia de “organismo” em Appia é a que constata que só há organismo quando há vida; sendo assim, em uma obra de arte viva é evidente que o único elemento vivo entre todos os que a integram é o corpo do ator. Posso então concluir que a obra de arte viva, por ser organismo, só poderia permitir no topo de sua hierarquia o corpo humano.

A transformação no pensamento de Appia, segundo o prefácio de 1918, se dá pela nova percepção de que música e corpo não são mais elementos opostos, mas que se encontram juntos no “poeta”. E o poeta, agora, é o ator, que traz em seu corpo a música/*mousiké*, e se torna o dramaturgo, o criador das ações, por meio daquilo que traz como característica intrínseca: a capacidade de criar e de ser movimento, a habilidade de ter e de expressar ritmo.

Para Wagner, a ronda alternada dos elementos expressivos na *Gesamtkunstwerk* demonstrava a não subordinação desses elementos à música (algo que se poderia esperar, na medida em que o alemão compôs óperas e dramas musicais) e também a valorização do drama como espécie de centro irradiador, do qual se seguiria a música como “ilustradora” da dramaturgia do libreto. Em teoria, não haveria para Wagner a primazia de uma forma expressiva sobre outra, mas o que parece de fato acontecer é que o drama (a obra produzida pelo poeta-músico, epíteto autoatribuído por Wagner) recebia maior atenção e dela derivavam as outras formas.

A constatação de que antes de ser uma civilização da escrita, a grega era uma civilização da oralidade, fornece alguns pontos bastante úteis para auxiliar no entendimento do conceito de *mousiké*. Eric Havelock (1996, p. 163-82) informa que numa cultura da oralidade, como a da Grécia arcaica, o conhecimento era transmitido pela voz²⁴⁷: pelas palavras, por sons semantizados. É certo que nesse período civilizatório fosse fundamental a

²⁴⁷ Não entro na discussão acerca de outros métodos de aprendizado que incluam a observação e a imitação. O destaque ao conhecimento absorvido pela oralidade busca apenas marcar a diferença entre ela e a escrita. Na Grécia da pré-escrita, na falta de registros escritos, contava-se apenas com a memória para “guardar” um poema.

ação de memorização de conteúdos a serem retransmitidos em cadeia, já que não se dispunha de muitos meios para fixar informações²⁴⁸. Havelock traz o exemplo dos aedos gregos que memorizavam os poemas homéricos e precisavam criar artifícios para manter na memória os extensos versos que declamavam.

A técnica de memorização consistia em diferentes estratégias: a primeira, era a identificação do metro do verso – na epopeia homérica usava-se o hexâmetro dactílico²⁴⁹, que por meio da alternância de sílabas fortes e sílabas fracas, produzia um ritmo regular.

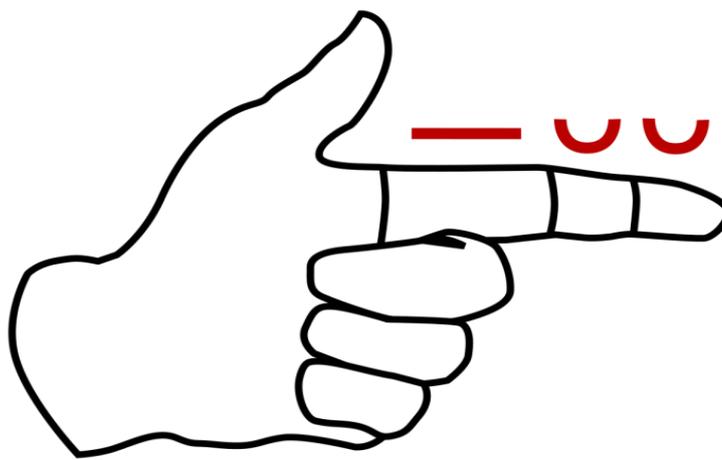


Figura 37: Representação gráfica do hexâmetro dactílico: uma falange longa seguida de duas falanges curtas representam a estrutura de uma sílaba longa e duas curtas no verso do poema. Fonte: Wikipedia.

É curioso notar que o nome “pé²⁵⁰ dactílico” faz referência ao dedo indicador, o que associa mais uma vez o caráter oral e sua repercussão no corpo. Tendo o aedo encontrado o padrão regular rítmico sugerido pelo “dátilo”, o ritmo era “casado com as fórmulas verbais que exprimem o significado” (HAVELOCK, 1996, p. 166). Nessa integração entre o ritmo e o significado, não há sobreposição no sentido de superioridade de um ou de outro, o que há é a compreensão de que “todo discurso é produzido por uma série de reflexos físicos (...) [,] discurso articulado mediante um conjunto complexo de movimentos dos pulmões, da laringe, da língua e dos dentes que precisam se combinar inconscientemente com uma grande exatidão segundo um determinado padrão” (HAVELOCK, 1996, p. 166-7). A participação do corpo

²⁴⁸ Meios possíveis de registros de conteúdos são os artísticos, como pinturas e esculturas. Mas estas, por características intrínsecas a esses meios, são limitadas em capacidade e qualidade de armazenamento.

²⁴⁹ O hexâmetro dactílico é uma forma de métrica na qual seis pés, cada um com uma sílaba longa seguida por duas sílabas curtas, compõem um verso. Fonte: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0161>. Acesso em 15 abr. 2018.

²⁵⁰ O “pé” é a unidade rítmica do poema. Por exemplo, no verso Qu-vi-ram-do-I-pi-ran-ga conto oito sílabas. Mas pelo fato de no momento de pronunciar o verso as sílabas “do” e “I” serem emitidas em uma mesma articulação, “do-I”, conto sete pés no verso, e não oito.

nessa instituição e manutenção do ritmo é clara, e tem somado a esse primeiro conjunto de reflexos físicos (os órgãos vocais) um segundo, “cujo objetivo é somente marcar e conservar o ritmo, sem levar em consideração o significado. Eles são executados pelos dedos, num instrumento de corda; de corda, e não de sopro, quando a execução é um solo, pois os pulmões já estão requisitados para o enunciado verbal rítmico” (HAVELOCK, 1996, p. 167).

Portanto o ritmo mantido pelo instrumento de corda, acrescido ao ritmo do verso, contribui para que o aedo (podemos chamá-lo de *performer*) coloque uma parte considerável de sua atenção no que *diz*, ou seja, nas palavras, semantizadas, que carregam o significado do poema que declama. Se não fosse assim, se não dispusesse desses artifícios mnemônico-rítmicos para orientá-lo na performance, teria dificuldades em cumprir sua tarefa. Havelock (1996, p. 168) enfatiza que o efeito mais visível dessa coalizão rítmica não se dá no aedo, mas no espectador, que ouve dois distintos conjuntos de sons organizados – o dos versos e o do instrumento de cordas. A melodia deve ser repetitiva e não virtuosística, e não se tornar o que chamaríamos de “música”.

Outro conjunto de reflexos físicos toma parte nessa estrutura de memorização que constitui a base da *mousiké* e, portanto da *paideia*: as pernas e os pés e seus movimentos, à maneira da dança. Esse padrão de ações organizadas também tem uma função mnemônica, pois se movimenta num ritmo semelhante ao das palavras pronunciadas. A pontuação do movimento “dançado” reproduz o dos versos, “uma execução física que auxilia na ‘representação’ da recitação” (HAVELOCK, 1996, p. 169).

Esse “devir constante e incontrolável dos eventos no tempo” (CINTRA, 2006, p. 97) foi corporificado na música, na dança e na poesia. O teatro, território no qual sons e silêncios convivem com corpos em movimento, é um representante e um símbolo da percepção da passagem do tempo e da impossibilidade de retê-lo.

Eric Havelock afirma a existência ainda de outro fator no processo mnemônico, que agora diz respeito aos espectadores que presenciam a “recitação”: ao observar os movimentos executados pelo aedo, ocorre aquilo que anteriormente relacionei à empatia cinestésica do espectador com o que vê: “Talvez enquanto assistem à representação seu sistema nervoso reaja empaticamente com seus próprios movimentos imperceptíveis, sem que necessariamente agitem as pernas” (HAVELOCK, 1996, p. 168).

Mousiké, nesse contexto de cultura oral, deve ser encarada como uma técnica desenvolvida e complexa, que buscava, por meio de diferentes meios expressivos (sons semantizados/palavras, execução musical e movimentos corporais) “organizar os movimentos e os reflexos que auxiliavam o registro e a recordação do discurso significativo”

(HAVELOCK, 2006, p. 169), mesmo que se registre que a melodia e a dança se subordinavam ao enunciado.

Para Appia, após rejeitar a harmonia entre as artes buscada pela *Gesamkunstwerk*, a alternativa foi criar uma hierarquia entre os elementos expressivos. Nesse sentido, era bastante diferente da ronda alternada wagneriana, já que, ainda que vários elementos expressivos se encontrassem na obra de arte, ficava reservado, no caso da obra de arte viva, o lugar mais alto no pódio ao ator. E a função do ator, nessa perspectiva, fica ampliada, se *mousiké* for trazida como chave de leitura.

Acredito que seja possível construir uma nova sinapse entre a dramaturgia de Wagner, representada pelos libretos que compôs para seus dramas musicais, e a consequente eleição por Appia das indicações textuais ali constantes para referendar uma visualidade e um plano de encenação possível. Para isso, retomo a convicção do protagonismo da palavra/libreto nos dramas musicais wagnerianos, atestado pelo compositor e por vários estudiosos convocados anteriormente. Se a palavra representou uma espécie de coração da obra de Wagner, talvez se possa encontrar na valorização que Appia dá a essa expressão verbal/narrativa um elo com o contexto da cultura oral grega e da *mousiké*.

Vejamos: Eric Havelock fala de uma “enciclopédia tribal” mantida pela tradição oral pré-escrita e que, conforme foi visto, era alimentada com a ideia de *mousiké* como estimulador mnemônico, em que os diferentes ritmos produzidos pelo aedo eram conjugados para ordenar e facilitar a apreensão pela memória do que se queria guardar. Essa recitação da “enciclopédia” era igualmente uma diversão – “a Musa, a voz da instrução, era também a voz do prazer” (HAVELOCK, 1996, p. 170) –, proporcionando ao público alegria e prazer de forma hipnótica, por meio dos ritmos contidos pelas palavras, movimentos corporais e execução musical²⁵¹. O destaque à emissão verbal, auxiliado pelos movimentos corpóreos e acompanhamento musical, é a chave para pensar a dramaturgia como principal fonte de “alívio da angústia e lenitivo para a tristeza” (HAVELOCK, 1996, p. 171).

Quem é, ao mesmo tempo, portador do movimento e portador da palavra oralizada? Não é preciso pensar muito para afirmar que é o corpo humano, instância capaz de transmitir

²⁵¹ “Isso significava que, como os reflexos semelhantes do aparelho sexual ou digestivo, eram altamente sensuais e estavam estreitamente ligados aos prazeres físicos. (...) A regularidade da declamação produzia um certo efeito de hipnose que relaxava as tensões físicas do corpo e, desse modo, relaxavam também as psicológicas, os medos, angústias e incertezas que constituem o destino comum da nossa existência mortal. A fadiga era temporariamente esquecida e talvez os impulsos eróticos, não mais bloqueados pela angústia, eram despertados. (...) Já sugerimos anteriormente que, quando os recursos do inconsciente eram mobilizados mediante reflexos físicos para auxiliar a memorização, isso podia resultar na liberação de sentimentos eróticos normalmente reprimidos. Portanto, se Hesíodo associa Mousike [sic] à sensibilidade sexual, isso não nos deve surpreender” (HAVELOCK, 1996, p. 170-2).

significados, daquela forma, por meio do aparelho fonador. Proponho que ao construir uma ideia de encenação que partia das indicações do libreto – formado majoritariamente pelas réplicas das personagens – Appia estava reforçando uma ideia central da *mousiké* da cultura oral grega, na qual o sentido último e o prazer principal que advinha desse sistema de expressão paidêutica só podia ser exercido por meio do corpo humano, seja como corpo-voz, seja na separação desses dois termos em caráter pedagógico, já que não acredito ser possível separar “corpo” e “voz”, visto que ambos são, efetivamente, corpo, sendo a “voz” uma das formas tomadas pelo corpo no tempo e no espaço. Quando se pensa na valorização que Appia dava ao corpo humano em seu “sistema” de pensamento sobre a arte, amplie-se essa ideia em direção ao corpo não apenas como movimento físico, como sói ocorrer, mas como movimento ampliado para significados oralizados e exprimíveis vocalicamente.

Desta forma, proponho relacionar em um mesmo conceito: a) o drama musical de Wagner como ponto de partida para uma reforma teatral proposta por Appia; b) a ideia de que esse drama contém, em suas páginas, indicações suficientes para consentir uma visualidade específica e uma encenação; c) o anúncio de Appia de que o corpo humano é, hierarquicamente, o ponto mais alto entre os elementos que formam a obra de arte viva; d) a ideia de que *mousiké* é um conceito mais adequado para substituir a música como elemento organizador do evento teatral; e) a consideração de que ao falar no ator como centro da obra de arte viva, a referência é ao ator como corpo-voz em movimento, dotado de habilidades espaço-temporais-elocucionais.

Retomo a proposta de substituir a ideia appiana de música como ordenadora do espetáculo, para a de *mousiké* como ordenadora. Appia faz a seguinte afirmação:

O corpo humano, se aceita voluntariamente as modificações que a música lhe impõe, toma, na arte, o plano de um meio de expressão; abandona a sua vida acidental e facultativa, para exprimir, sob as ordens da música, algum caráter essencial, qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal (APPIA, s.d., p. 78).

Estabelecendo o princípio de que há uma vida cotidiana, não artística, na qual o corpo humano se move cotidianamente, haveria outra forma desse corpo viver – uma forma na qual a produção de arte é o objetivo. A bailarina e professora Mônica Dantas (2014, p. 123) escreve que a dança pós-moderna (e estendo essa característica também para o teatro) intenta diminuir a distância entre a arte e a vida, mas que essa tentativa não significa tornar a vida “mais artística”, e sim abordar a vida – em suas características mais cotidianas – como material a ser trabalhado na arte. Assim, ressalta Dantas, a utilização na dança pós-moderna

de ações como caminhar, sentar e vestir-se são trabalhadas e ressignificadas, representando algo mais do que essas mesmas ações quando praticadas no dia a dia. Appia também distinguia a vida ordinária da vida a serviço da produção da arte, e para esta última necessitava de um corpo que expressasse o que quer que fosse, calculadamente.

Para ser atingida essa existência artística, o corpo deve se transformar em um meio de expressão deliberado, não mais acidental. Appia não se refere aqui apenas aos códigos expressivos gestuais e de comportamento que regem as relações entre os seres humanos; não se refere tampouco às interações convencionalizadas e/ou codificadas que integram a linguagem humana, com objetivos comunicacionais. Appia fala de um tipo de expressão “artística” na qual o emissor calcula, na medida do possível, os efeitos que deseja produzir/provocar no receptor, ainda que tal possibilidade seja desde o início inalcançável em virtude do grau de indecidibilidade potencial na comunicação.

Se há, conforme as palavras de Appia, modificações impostas pela música ao corpo humano, associe tais modificações à música interna desse corpo, ou seja, o ritmo inerente aos corpos, produzido em seu interior. Também entendo que, no lugar de ser a música a “modificadora” do corpo, seja *mousiké*, como conceito bem mais abrangente, responsável pelo “expressar algum caráter essencial”.

Ao solicitar que a música ajude o corpo a expressar qualquer ideia “mais claramente e mais completamente”, mune-me da distinção que Appia faz entre Signo e Expressão (APPIA, s.d., p. 147). Signo seria “o tema a expressar” e as “noções inteligíveis”, enquanto Expressão seria a forma que adquirem essas noções inteligíveis no espaço. A música sonora, como arte abstrata, é Expressão pura, portanto necessita do “tema” para tornar-se inteligível, sob o risco de constituir-se apenas em sons em sucessão. Se tomarmos *mousiké* simultaneamente como Signo e Expressão – ou, como sugere o conceito grego, filosofia e movimento –, se estará reunindo, em um mesmo princípio, as duas noções que, para Appia, compõem a obra de arte viva.

À luz dessa proposta, é possível entender diferentemente o trecho escrito por Appia, com a interferência/invasão/alteração que faço, substituindo música por *mousiké*: “O corpo humano, se aceita as modificações que a ~~música~~ *mousiké* lhe impõe, toma, na arte, o plano de um meio de expressão; (...) para expressar, sob as ordens da ~~música~~ *mousiké*, algum caráter essencial, qualquer ideia importante, mais claramente e mais completamente do que o faria na vida normal” (APPIA, s.d., p. 78). Ou seja, o corpo humano, na perspectiva da *mousiké*, é

considerado metafisicamente e tecnicamente²⁵², portanto traz dentro de si ambas as possibilidades. O corpo é ao mesmo tempo Signo e Expressão, e não devido à “música sonora”, mas pelo ritmo e pelo pensamento que o habitam.

Por fim, a partir da citação de Fabio Cintra (2006, p. 100), cabe a mim considerar mais amplamente o lugar da música sonora e do corpo:

Podemos pensar, assim, que se o canto, as palavras e a dança são expressões da *mousiké*, é possível pensar também a manifestação cênica como uma paisagem que abrange, além do som e do silêncio, o movimento no espaço. E se falamos de movimento no espaço, falamos de tempo, da organização temporal desses elementos. Configura-se aí o que poderíamos chamar de paisagem cênica. Com isso, aproximamo-nos do pensamento de Appia, quando elege a música como elemento organizador, que também cumpre o papel de matriz do acontecimento cênico. Por que Appia elege a música? Porque a música evidencia a relação entre tempo e espaço, fundamental para a constituição tanto da paisagem cênica quanto da paisagem sonora.

A constatação, por Cintra, de que uma paisagem cênica é formada por aqueles elementos expressivos – canto, dança, palavras – da *mousiké*, espacializados e temporalizados pelo movimento, chega até o ponto em que justifica a escolha da música, por Appia, como elemento organizador do acontecimento cênico. Estou de acordo; entretanto, meu ponto de vista é mais amplo quando considero que essa música de que trata Fabio Cintra não deve ser restringida à música sonora, pois encontro suficientes indícios de que a musicalidade intrínseca ao ator – a que posso chamar de ritmo –, uma vez integrando a *mousiké* como um de seus fundamentos (lembramos as questões levantadas por Eric Havelock em relação aos aspectos mnemônicos da *mousiké* e da *paideia*), torna o próprio corpo do ator fornecedor do ritmo e, conseqüentemente, habilitado à função de organizador do acontecimento cênico. Se, ainda conforme Cintra, “a música evidencia a relação entre tempo e espaço”, como dizer algo diferente do ator, quando o próprio Appia afirma:

O tempo e o espaço possuirão um elemento conciliatório – um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço? Ora é a isto mesmo que o problema se reduz, se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num objecto.

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,

²⁵² Com “tecnicamente” me refiro a *mélos*, conceito que designava tanto os membros do corpo quanto a articulação melódica na música sonora. Articulação, aqui, como sinônimo de organização e estruturação.

simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão. (...)

O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. (...) Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça (APPIA, s.d., p. 30-3).

Appia explicita ser o movimento produzido pelo ator o real agente integrador entre tempo e espaço. O que Appia chama de “obra de arte integral”, próximo de *mousiké*, no sentido de ser esse conceito grego um congregado de expressões rítmicas e pedagógicas que passam, todas, pelo corpo do *performer*/aedo/ator. Não há *mousiké* possível em uma ideia que ignore o corpo.

Propus, com esta problematização de música e de *mousiké*, relacionar em um sistema teórico algumas ideias associadas à prática e à teoria de Appia no que concerne à sua visão do teatro. Com alguma confiança – que me é dada pela leitura de Deleuze e Guattari (1992) –, ao propor a utilização de outro ponto de vista, que não o privilegiado pelas historiografias do teatro, para “ler” e interpretar o pensamento de Adolphe Appia, me deparo com a imagem de que “num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou retalhado” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29-30). Acredito que acionei esses dois verbos: reativei o conceito grego de *mousiké* – no que, deve ser dito, não sou o único a fazê-lo, já que nos últimos anos *mousiké* retornou à pauta conceitual²⁵³ – e retalhei algumas de suas ideias originais em busca de uma visão coerente para tratar da música, conforme percebida por Appia, e sua não menos declarada defesa do corpo do ator como agente primordial na efetivação da obra de arte viva.

Aponho: “O conceito é, portanto, ao mesmo tempo absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 33-4). Tentei, neste capítulo, ser relativo no sentido de eleger os pontos que considero cabíveis na abordagem da especificidade do trabalho em teatro e, nele, do ator; e

²⁵³ Apenas para citar os autores trabalhados neste texto: Havelock (1996), Tomás (2002), Cintra (2006) e Maletta (2016).

absoluto, ao recomendar ao leitor deste trabalho um trajeto por meio do qual acredito ser mais proveitosa a leitura da obra de Appia.

Se “falamos de teorema de Pitágoras, de coordenadas cartesianas, de número hamiltoniano, de função de Lagrange, tanto quanto de Ideia platônica ou de cogito de Descartes”, essa vinculação entre os nomes próprios e as enunciações que fizeram “são máscaras para outros devires, servem somente de pseudônimos a entidades singulares mais secretas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 36). Assim, a emergência de determinado modo de pensar (de certa organização de pensamento que redundando no que chamamos de conceitos ou proposições), para que se fixe em uma forma conceitual ou proposicional (como o teorema de Pitágoras), esbarra, absorve, ultrapassa, constrói-se sobre, renega, etc., outros mapas de ideias aos quais se vincula esse novo conceito. Assim acredito ter procedido ao tomar de empréstimo os elementos conceituais (e pragmáticos) com os quais compus uma nova proposição, que levou em conta, em diferentes medidas, as contribuições de Outros.

Também me coloco ao lado de Susanne Langer quando escreve que “a Filosofia é a busca de significados. Não é um processo de descobrir novos fatos; a descoberta e enunciação generalizada de fatos chama-se Ciência. Filosofar é um processo de dar sentido à experiência, e não de fazer acréscimos a ela, como acontece com o aprendizado factual e com a investigação experimental” (LANGER, 1971, p. 143-4). A abstração a que me disponho neste trabalho, de buscar sentidos e significados no pensamento de Appia sobre o teatro, dialoga com a prática filosófica:

[A filosofia] requer imaginação, talento na manipulação de definições formais, e, sobretudo, certa ousadia e liberdade de espírito para afastar-se dos meios tradicionais de pensar e de falar, para abrir mão dos velhos modelos enganosos, e dispensar mesmo as instigações do senso comum com altivo desapego, no interesse da conceptibilidade abstrata (LANGER, 1971, p. 147).

Ao manipular materiais tão nobres, ambiciono refletir alguma beleza, seja eu, metaforicamente, uma superfície espelhada, seja eu-consciência-crítica – aquela que for possível: mesmo que seja a curiosa sensação que nos acomete quando, perante o belo, reconhecemos algo que desconhecíamos: é nesse paradoxo que muitas vezes trafega o Teatro.

**O ATOR É UMA OBRA DE ARTE VIVA, OU CONCLUSÃO
NA QUAL CONSIDERO ALGUMAS COISAS SEM DÁ-LAS
POR FINALIZADAS OU CONCLUÍDAS, OU OUROBOROS**

“Ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu. Se digo que a arte viva nos ensinará que somos artistas é porque a arte viva nos inspira o amor e o respeito – não amor sem respeito – pelo nosso próprio corpo e isso mesmo com um sentimento colectivo: o artista criador da arte viva vê em todos os corpos o seu próprio; sente em todos os movimentos dos outros corpos o movimento do seu; e vive, assim, corporalmente, na humanidade; e não mais em símbolos escritos, falados, pintados ou esculpidos, mas no grande símbolo vivo do corpo vivo, livremente animado”.

Adolphe Appia

A obra de arte viva

Esta parte do trabalho, que denuncia no título tripartido certa inclinação para ser um quinto capítulo – visto que, ao lado de considerações resultantes dos capítulos anteriores, agrego também informações e reflexões que ainda não haviam aparecido neste trabalho –, faz as vezes de finalizador e aglutinador das ideias que eu vinha desenvolvendo até aqui. Por acreditar que minhas reflexões até o momento visam demonstrar que para Appia, e para mim, o ator é uma obra de arte viva – como escreveu o suíço – intitulei assim este trecho da escrita.

O título expressa ao mesmo tempo o desejo não plenamente satisfeito de estruturar uma conclusão, buscada por mim por meio da leitura que faço das ideias de Appia, e uma tentativa de demonstrar o quanto essa conclusão se assenta sobre as ideias escritas do helvético. O texto contido nestas páginas é um híbrido: de novos pontos de vista que expressei, com o auxílio de outros autores que me fornecem conceitos e suas próprias conclusões sobre os temas que me conduzem (o ator e o corpo); e das conclusões e afirmações que faço, daí decorrentes. Assim, proponho que este texto integre em suas páginas, de maneira mais orgânica que “abeeneteiana”²⁵⁴, uma escavação mais específica em relação ao corpo no teatro e o que daí conluo. A terceira opção do título, “ouroboros”, quer representar a circularidade do pensamento, mas não apenas no sentido de repetição e de retomada ao

²⁵⁴ Neologismo meu: me refiro às normas da ABNT, e no geral, às normas acadêmicas, que recomendam que se conclua um trabalho com uma “Conclusão” ou com “Considerações finais”.

ponto de partida – o que poderia incorrer em um círculo vicioso, fechado a um pensamento fora do circuito. Prefiro associar ao ouroboros a eternidade da busca, uma visão hermenêutica nos termos de Gadamer, no sentido de que cada época lê o tempo progresso com novas lentes, ajustadas à miopia ou ao estigmatismo que lhe são próprios: nessa maneira de l(v)er, estamos sempre relendo e reinterpretando o que nos constitui. Minha aproximação de Appia se deu nesse trilho.

Para abordar a ideia do corpo no teatro segundo Adolphe Appia, é preciso discutir e expandir a própria ideia de *ator* – para além de um senso comum ou, pelo menos, problematizando o que ao longo do tempo foi instituído como sendo as “funções do ator”. Sobre o ator, Patrice Pavis escreve ser ele “o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador” (PAVIS, 1999, p. 30). A composição de uma personagem ficcional a ser desempenhada por esse ator é/era considerado desde há muito – e pelo menos até algum momento do século XX, quando passou a ser questionada a hegemonia desse pensamento – seu trabalho principal. Se um ator é um “intérprete e um enunciador do texto ou da ação”, é “a ação mimética [que] permite ao ator parecer inventar uma fala e uma ação que na verdade lhe foram ditadas por um texto, um roteiro, um estilo de representação ou de improvisação” (PAVIS, 1999, p. 30).

Nessas breves palavras estão contidos alguns fundamentos tradicionais da atuação teatral (tradicional não é sinônimo de imutável nem de insuperável), dos quais quero ressaltar a ideia de mimese como habilidade característica (pretensamente) definidora do trabalho atorial. A menção de Pavis a “parecer inventar uma fala e uma ação” está ligada à expectativa (também tradicional) de muitos consumidores da linguagem teatral de que aquilo que o ator performa deve nos chegar “naturalmente”, a ponto de se poder afirmar que “nem parece estar atuando”²⁵⁵. Há divergências na tradução da palavra grega *mímesis* como “imitação” ou “representação”²⁵⁶, conforme o uso que lhe deu Aristóteles na *Poética*, mas o que interessa neste momento é a ideia associada ao trabalho do ator como o desempenho de ações em um

²⁵⁵ Diversas alternativas se apresentam a essa expectativa, dentre as quais se apresentam formas teatrais que buscam a estilização do gesto e do movimento (como as representações com máscaras, que remontam a milhares de anos e seguem sendo utilizadas na prática cênica, ou a recitação monocórdica e exagerada do teatro neoclássico francês). São inúmeras as tentativas de fazer o contrário do que diz Pavis, ou seja, estranhar e desnaturalizar a atuação por meio dos mais variados recursos, enfatizando justamente o caráter ficcional e de realidade construída teatralmente.

²⁵⁶ Daisi Malhadas escreve que “traduzimos MÍMESIS por representação e não por imitação, como se costuma, apoiando-nos em reflexões mais recentes sobre o termo (...). (...) traduzir MÍMESIS e o verbo MIMÉISTHAI por “representação” e “representar” possibilita dar-lhes como complementos tanto o OBJETO MODELO como o OBJETO PRODUTO” (MALHADAS, 2003, p. 18). Tal ocorre porque “a MÍMESIS é poética, isto é, CRIADORA. (...) [o poeta] só imita para representar: os objetos que lhe servem de modelos (...) apagam-se por trás do objeto” (DUPONT-ROC, LALLOT, 1980, p. 20 *apud* MALHADAS, 2003, p. 18).

espaço cênico, dentro de uma lógica que remeta (e as atualize perante nossos olhos) às ações humanas.

Já a dança, segundo Hans-Thies Lehmann,

é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula *energia*²⁵⁷; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. (...) A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Ele é exposto como sua própria mensagem (LEHMANN, 2007, p. 339).

Nessas duas breves definições possíveis das especificidades do teatro e da dança, de dois diferentes autores e épocas, extrai-se uma ideia de certa diferenciação entre os artifícios de cada uma das artes coirmãs. É evidente que com essas duas possibilidades se confrontam as que fogem ou burlam essas definições – que por terem sido selecionadas em detrimento de outras, são sempre restritas. Não ignoro tampouco o conceito de teatro pós-dramático, já que cito o pensamento de Lehmann sobre a dança, em que o teórico de algum modo aproxima as duas formas artísticas. Assim, se especificamente durante o período em que Appia viveu (entre 1862 e 1928) o teatro predominante nos palcos institucionalizados europeus poderia ser definido com aquelas palavras escritas por Pavis, também é verdade que o trecho escrito por Lehmann é válido em alguns aspectos para falar da dança.

Até 1928 – e além – vivia-se no teatro o chamado período textocêntrico, em que havia predominância de encenações baseadas em textos dramáticos, nos quais se buscavam motivações, circunstâncias dadas e outras informações que fornecessem o necessário aporte para a encenação²⁵⁸. Na dança, é suficiente lembrar as contribuições de dançarinas modernas como Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan²⁵⁹, que subverteram as regras então vigentes,

²⁵⁷ Retomo o que diz Heisenberg (*infra*): “A energia é uma substância (...) ela pode ser chamada de causa fundamental de toda mudança no mundo”. Tudo que se move tem energia, e é ela quem move o mundo.

²⁵⁸ Dois exemplos entre muitos disponíveis: Stanislavski desenvolveu pesquisa relacionada ao trabalho do ator sobre si mesmo nunca deixando de ter em perspectiva a encenação de textos dramáticos. Meyerhold, mesmo se notabilizando pela recusa à psicologização da cena e pela defesa da teatralidade, também se valeu de textos dramáticos. Em outra direção (oposta?), também no período em questão, podem ser referidos o teatro sintético futurista e o teatro dadaísta.

²⁵⁹ Isadora Duncan é chamada por Itziar Pascual de “a grande bailarina dionísica”, porque são conhecidos seus interesses pela cultura grega antiga, na qual buscou inspiração para sua dança, conforme a compreendia. Santo-Tomás e Davidson aproximam os interesses de Appia com os de Isadora Duncan nesse aspecto: “A mesma tendência para uma concepção helênica do volume compartilhou com outra das grandes figuras da dança nesses primeiros momentos do século, como foi a de Isadora Duncan” (SANTO-TOMÁS; DAVIDSON, 2006, p. 52). Tradução minha. Original: *La misma tendencia hacia una concepción helénica del volumen la compartió otra de las grandes figuras de la danza en estos primeros compases del siglo, como fue la de Isadora Duncan*. Escreve Pascual sobre as pesquisas de Duncan: “visitará os museus parisienses, do Louvre ao Museu da Ópera, em busca de uma documentação precisa, que conecte suas intuições expressivas a um rigor histórico; o mesmo que os jovens atenienses e os estudiosos clássicos haviam solicitado na cidade de Atenas” (PASCUAL, 2005, p. 9).

abandonando as sapatilhas de ponta típicas do *ballet* clássico e libertando o corpo da rigidez dos passos marcados (Duncan)²⁶⁰, ou agregando à performance dançada elementos visuais como véus, de forte apelo imagético e onírico (Fuller). No caso da dança, essas mulheres quebraram paradigmas do *ballet* de repertório, no qual se narram histórias de maneira até certo ponto ilustrativa, por meio da codificação de movimentos dançados com significados preestabelecidos. Ainda assim, mesmo em *ballets* como *O lago dos cisnes* ou *Coppélia*, a codificação ou ilustração dos movimentos dançados não atinge o mesmo *status* mimético que o teatro, já que este tenta/tentava, com variadas intensidades, conforme os estilos e os gêneros escolhidos, reproduzir ou imitar ações identificáveis/legíveis em um contexto de referencialidade ao mundo “real”. Assim, é possível entender a afirmação de Lehmann quando escreve que a dança apresenta uma “realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, [que] toma o lugar da tensão dramática”: o autor alemão se refere à ideia de corpo como sua própria “mensagem” na dança, sem a necessidade de agregar outras informações senão as que trazem sua corporeidade.

Entretanto, há um ponto trazido por Lehmann que precisa ser mais bem observado: a afirmação de que a dança “não formula sentido, mas articula energia”. Na medida em que vejo distinção entre significado e sentido, não posso concordar com essa afirmação: o sentido da dança independe de uma construção intelectual. José Gil formula a seguinte explicação:

O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior (...), surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreções de sentido. (...) As nuvens de sentido são antes *formas de expressão específica do sentido* enquanto é dançado, quer dizer, explicitado na ação que faz da dança uma “*performing art*”. Contém assim a sua própria clareza que nada deve à do conceito, mas depende unicamente da qualidade da energia (GIL, 2004, p. 101).

Ou seja, a ideia de nuvens de sentido replica a imagem das nuvens no céu, as quais observamos e vemos transformarem-se a olhos vistos, adquirindo, à ação dos ventos, novas formas que indicam novos sentidos. Ainda as nuvens: em um céu enevoadado, percebem-se não apenas as camadas superficiais, mas as sobreposições de nuvens, as diversas camadas que compõem seus blocos. Estão sempre em movimento, interpenetrando-se: são puro devir, pura

Tradução minha. Original: *recorrerá los museos parisinos, desde el Louvre hasta el Museo de la Ópera, a la búsqueda de una documentación precisa, que conecte sus intuiciones expresivas con un rigor histórico; el mismo que los jóvenes atenienses y los estudiosos clásicos habían solicitado en la ciudad de Atenas.*

²⁶⁰ Appia cita Isadora Duncan em seu texto *Retour à la musique (De volta à música)*, de 1906: “Miss Duncan nos encantou com sua arte interessante... e fragmentária” (APPIA, 1988, p. 33). Tradução minha. Original: *Miss Duncan nous a charmés par son art intéressant... et fragmentaire.*

inconstância. A dança, a exemplo do movimento das nuvens, está em constante formação e abandono de sentidos, os quais se vão colocando à nossa percepção para satisfazer nosso impulso de atribuir significados às coisas. A energia que forma e dá forma ao gesto dançado, ressaltada por Lehmann e por Gil, é o combustível desse ininterrupto “sentidificar”²⁶¹ ao qual somos levados ao assistir dança. “A dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (GIL, 2004, p. 79). Ou, como escreveu Merce Cunningham, “se um bailarino *dança*, tudo já está presente. O sentido presente, se é isso que queremos. (...) Quando danço, significa: isto é o que eu estou fazendo” (CUNNINGHAM, 1998, p. 97 *apud* GIL, 2004, p. 67).

Mesmo não sendo uma linguagem, no sentido de não possuir uma dupla articulação²⁶², a dança (e quando digo “dança” digo “corpo”, para que o movimento do corpo no teatro também seja assim considerado) é capaz de expressar pelo gesto e pelo movimento a infinidade nunca mensurada de sentidos do mundo. Assim, aproveito a ideia de José Gil quando escreve sobre a amplitude dos sentidos encontráveis na dança, para referi-la também ao corpo no teatro: o corpo do ator “pode exprimir a infinidade do sentido e da experiência humana”, e o faz por meio de “um número infinito de gestos (como a linguagem articulada forma uma infinidade de frases)”, sendo que esses gestos infinitos “se constroem a partir de um número limitado de movimentos” (GIL, 2004, p. 81).

Se apresenta assim a impossibilidade de comparação, nesses termos, entre linguagem e dança. Não é possível, no sentido estrito das palavras, dizer “linguagem da dança”, tampouco “linguagem do corpo”: o corpo não tem linguagem, tem uma infinidade de sentidos. Se se tentasse aplicar aos movimentos do corpo a convencionalização própria da linguagem, chegar-se-ia à conclusão de que, diferentes dos fonemas que formam morfemas, os movimentos do corpo humano não podem ser isolados como se faz em *c/o/r/p/o*, pois o corpo é uma coisa só. Ainda que as articulações físicas do corpo apresentem possibilidades evidentes de “dobraduras” e “angulações” – à altura dos cotovelos, punhos, joelhos, tornozelos, etc. – as articulações possíveis são infinitas, naquilo que Gil identifica como “sobrearticulações” do corpo, quando uma articulação se desdobra em incontáveis outras. Já os fonemas *c/o/r/p/o* não podem reduzir-se ainda mais, pois não há nada além nem aquém:

²⁶¹ Sentidificar: neologismo criado por mim e que considero apropriado para dar a ideia da “ação de atribuir sentido a algo”.

²⁶² A ideia de dupla articulação da linguagem está assentada no fato de que a compõem os monemas (unidades significativas mínimas, a primeira articulação) e os fonemas (a menor unidade sonora da língua, a segunda articulação). Assim, na palavra “atuar”, há três monemas (“a” – “tu” – “ar”) e cinco fonemas (*a/t/u/a/r*). Há, assim, um número finito de articulações possíveis desses elementos numa língua, que se combinam para formar palavras e frases. Se houvesse um número infinito de combinações, nossa memória não seria capaz de guardar todas as variações.

não há uma terceira articulação. E ainda: o movimento da mão necessariamente envolve o movimento do antebraço, que por sua vez envolve o braço como um todo e assim sucessivamente. Conclusão: o corpo se move inteiro, não sendo possível isolar “fonemas corporais”.

Ao considerar, hipoteticamente, uma partitura altamente precisa de movimentos do corpo, nos quais cada micromovimento pudesse ser definido sob uma significação incontestável, ainda assim nós, seres humanos, teríamos dificuldades em cumprir tal tarefa. Uma variação mínima de movimento quebraria a convenção (que é fundamental na elaboração da linguagem). Além disso, pensando agora no corpo vivo, “uma variação mínima de um dedo basta para criar uma nova forma com um novo sentido” (GIL, 2004, p. 81).

Portanto, um paradoxo do corpo é que, não sendo linguagem, é mais significativa que os elementos da linguagem. Não sendo controlável por um sistema organizado como o de uma língua, é por variações mínimas no equivalente aos fonemas (as sobrearticulações) que o corpo caminha em direção a uma infinidade de sentidos.

José Gil aponta para uma diferença entre o ator e o bailarino:

O gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao ator de teatro cujos gestos e palavras reconstróem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado. (...) Um infinito atual, não sugerido, não indicado ou representado, mas produzido num espaço limitado (GIL, 2004, p. 14).

O gesto dançado do bailarino, considerado infinito, indica o fato de não estar atrelado a um significado rígido, mas sim às nuvens de sentido. O esburacamento do espaço a que se refere Gil está relacionado à criação do espaço mesmo, que ocorre durante o movimento. O infinito criado pelo movimento se dá, paradoxalmente, num espaço limitado, que é aquele alcançado pela extensão do gesto. Mary Wigman (1886-1973), coreógrafa alemã que foi aluna de Dalcroze em Hellerau, em 1911, e trabalhou posteriormente com Laban, entre 1913 e 1919, escreve que “é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada” (WIGMAN, 1986, p. 16 *apud* GIL, 2004, p. 14). A imagem do movimento sem-fim das nuvens no céu fornece a metáfora para a criação do infinito limitado representado pelo movimento dançado: a transformação

das partículas de água, formadoras das nuvens, que vão se desdobrando dentro de si próprias, criando o espaço que ocupam.

É útil constatar que Mary Wigman, tendo se formado no método Dalcroze, tinha ressalvas em relação ao uso que este fazia da música. Wigman acreditava que “a música é o meio indispensável de uma união indissociável entre o ritmo corporal e o ritmo mental – como em Dalcroze. Mas, em nenhum caso, o ritmo sonoro deve comandar o ritmo mental. (...) Wigman desconfia da música preexistente; a princípio, dança sem música; (...) o ritmo é marcado apenas pelo bater dos pés no chão” (BOURCIER, 2001, p. 299). Essa posição da coreógrafa alemã é coerente com a ideia que defendo do papel da música/*mousiké* no pensamento teatral de Appia. A música é entendida como parte da *mousiké*, portanto como partícipe em uma integração entre os ritmos do corpo: não é o caso de considerá-la a líder do processo. A simultaneidade dos ritmos corporais como *palavra – movimento corporal – execução musical* abre a possibilidade de que o bater dos pés sugerido por Wigman forneça a ritmicidade necessária para a dança.

Em muitos aspectos se assemelhando à dança, o teatro recebeu o *status* de arte como resultado do entendimento de que a relação entre os variados meios de que se serve para produzir um *simulacro* do “real” (mesmo que o ato de produzir o simulacro seja, em si, um ato “real” porque ocorre na extensão, no tempo e no espaço)²⁶³ é “*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213, em itálico no original). Esses perceptos e afectos, que também existem nas outras artes como a dança, são compostos por sensações; mas não sensações que resultam da percepção de semelhança com algo: “Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorado da pedra romana” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). A esses materiais acrescento aqueles que *são* o ator e o bailarino: o corpo. O ator e o bailarino são corpo, são material, portanto são os próprios entes aos quais associamos as sensações, os perceptos e afectos. O fato de, em determinados desdobramentos do ator e do bailarino, esses perceptos e afectos serem concretizados em torno de ficções, por meio de personagens e gestos convencionais, não restringe a noção de que os corpos são, eles próprios, e sem intermediários, os portadores dos afectos e perceptos.

²⁶³ Ou, conforme a professora de filosofia Regina Schöpke: “Mas, é preciso ter cuidado para não tomar o ‘simulacro’ no sentido de simples imitação (tal como fez Platão), mas como o ato pelo qual as próprias ideias de modelo, de centro de convergência, de identidade plena, são abolidas. Neste sentido, tudo é *simulacro*. Cada ser é único e insubstituível. Este é um mundo de multiplicidade e de diversidade. Nele, a semelhança e a identidade tornaram-se, elas próprias, simulações no ‘jogo’ mais profundo da diferença” (SCHÖPKE, 2012, s.d.).

Realizo uma aproximação entre os trabalhos do ator e do bailarino, ciente de que se encontra sedimentada uma posição que reivindica diferenças substantivas entre as maneiras de cada um desses artistas trabalharem seus materiais. Não nego que elas existam, mas também acredito que negar as aproximações entre eles – especialmente no material-corpo – é contraprodutivo. Ao mesmo tempo, não é recente a ideia de encarar ambos coexistindo num mesmo corpo performador, em determinados casos. Sobre a dança-teatro, Pavis diz que “seu objetivo é fazer com que coexistam *cinese* e *mimese*; ela confronta a *ficção* de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator, com a *fricção* de um dançarino, que vale por sua faculdade de inflamar a si próprio e aos outros através de suas proezas técnicas, de seu desempenho esportivo e *cinestésico*” (PAVIS, 1999, p. 83). Para além da ideia de ser apenas um novo gênero de dança, a coexistência de pressupostos tradicionalmente atribuídos ao bailarino no trabalho-corpo do ator é inquestionável no teatro praticado desde o início do século XX.

Com essas investidas no pensamento sobre a dança me aproximo, aos poucos, de uma tentativa de entendimento do papel que o ator e seu corpo receberam de Appia. Desta forma, acredito ser imprescindível misturar minhas reflexões com algumas que foram inicialmente endereçadas, por outros, ao corpo dançante – para que, no prosseguimento de minhas ideias, eu consiga unir o que não deveria (ou precisaria) ter sido desatado (coisa que a *mousiké* também queria).

José Gil afirma que o bailarino dança num espaço criado, construído à volta de seu corpo, e que não deve ser confundido com o espaço objetivo que o cerca. Esse “espaço do corpo” não é o espaço subjetivo interior nem o espaço exterior: “o espaço do corpo é o corpo tornado espaço” (GIL, 2004, p. 18). Isso significa, segundo Gil, que as facilidades demonstradas pelo bailarino na ausência de peso e no impulso para os movimentos (em saltos fabulosos como os de Nijinsky) são consequências dessas mesmas habilidades que se encontram *no interior do corpo* do bailarino, pois essa leveza é manifestada seja no salto, seja no rastejar sobre o chão. O bailarino encontra no interior de seu corpo essa qualidade, e a deixa transbordar para o exterior “com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo”. É por isso que, “de certa maneira, o bailarino dança no interior do seu corpo” (GIL, 2004, p. 18).

É por meio da transformação do peso do bailarino em *gravidade* que se opera a atividade primeira da dança. Não sendo o espaço objetivo o meio natural do dançarino, é necessário transformar esse espaço, para que o peso seja vencido e mudado em impulso, advindo a fluência do movimento. Assim, o movimento iniciado pelo dançarino contrabalança

seu peso em um esforço de “transformar o peso em pura gravidade” (GIL, 2004, p. 19). O corpo móvel, então, com a sucessão dos impulsos de seu peso sob a ação da gravidade, se transforma em energia. Em certo ponto, o peso do bailarino se torna um “peso virtual”, com a única função de estabilizar o movimento e manter o equilíbrio. Aí está representada a mecânica do movimento do bailarino²⁶⁴: “Doravante o próprio movimento consiste na passagem do peso à gravidade, agora sem recorrer ao esforço” (GIL, 2004, p. 19).

Quando trata do espaço cenográfico que tem em mente, para que seja percorrido pelo corpo do ator, Appia se vale da ideia de gravidade para explicar de que maneira podem se relacionar um e outro. O helvético ressalta a necessidade de duas linhas no espaço: a horizontal, em primeiro lugar, “porque o corpo repousa, antes de tudo, num plano, para exprimir a sua gravidade”; e depois, a vertical, “que corresponde ao ‘estar’ do corpo e o acompanha”. A estrutura do solo, horizontal, “nunca perderá de vista a gravidade, e procurará exprimi-la o mais simples e claramente possível” (APPIA, s.d., p. 85).

Appia estabelece uma ligação entre as linhas retas e rígidas do espaço e a Vida nesse espaço. Traz ele o exemplo de um solo almofadado, um “chão negativo, que cede ou espera ceder” (APPIA, s.d., p. 88), sobre o qual se movam os pés de uma mulher. Esse chão negativo absorverá o movimento, amortecerá²⁶⁵ o impulso que seria necessário para que fosse dado o próximo passo. Lembre-se da dificuldade extra que consiste em caminhar sobre a areia fofa de uma praia, quando o esforço para tal, além de ser maior, pode ser menos controlável em um direcionamento espacial para o passo seguinte. Aqui está uma ideia semelhante à trazida por José Gil quando fala no impulso que gera a energia no corpo do bailarino a partir de seu peso sob a ação da gravidade. Appia aproxima a ideia de resistência à de impulso: no chão rígido, de linhas retas, há a ocorrência da Vida. O passo dado no solo rijo é combustível para o próximo; e a ação da gravidade, que inevitavelmente puxa para o solo esses pés que insistem em erguer-se, é o propiciador de novo erguimento e de novo passo.

Fenômeno paralelo ocorre quando as formas se ajustam confortavelmente ao corpo humano; quando se arredondam os ângulos e se amolecem as superfícies, “a expressão dos nossos movimentos é, em si própria, profundamente diminuída” (APPIA, s.d., p. 85). Relembre-se o exemplo anteriormente dado do pilar vertical de ângulos retos que recebe a Vida do corpo humano, este sim todo curvas. O corpo vivo recebe impulso daquilo que não é

²⁶⁴ Apenas a mecânica, é verdade, pois “o corpo que a dança torna instável não é um sistema mecânico. O que tem ele a mais que um corpo físico não tem? O ‘espírito’ e a sua ‘energia’” (GIL, 2004, p. 23). É assim que José Gil traz a diferença entre o corpo do bailarino e um corpo físico qualquer, que reaja igualmente às leis da Física.

²⁶⁵ Note-se que “amortecer” deriva de “morte”. Nada mais adequado, portanto, pensar em um espaço “que amortece” o movimento como oposição ao espaço vivo que Appia desejava.

vivo (o pilar) e não absorve sua energia – ao contrário, a rigidez do pilar funciona como doador de impulso em direção ao corpo. Por sua vez, a superfície inorgânica em contato com o corpo vivo recebe dele vida, resultando em um espaço vivo. “O princípio da gravidade e o da rigidez são, pois, as condições fundamentais para a existência de um espaço vivo” (APPIA, s.d., p. 89).

A defesa de que a gravidade e a rigidez tornam possível o espaço vivo é importante para reforçar a ideia de um espaço potencial em que se movem os atores, conforme propus. E esse espaço potencial, que identifiquei nas propostas de Appia, tem relação com o “espaço do corpo” de Gil. Quando o autor português estabelece que o corpo do bailarino não é só uma mecânica, mas também “o espírito e a sua energia”, me faz pensar que a delicada instabilidade necessária para que o corpo responda (se) equilibrando e (se) desequilibrando por meio de variações musculares e de afluxos sanguíneos requisitados no instante do movimento, é “uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo” (GIL, 2004, p. 23). Esses movimentos microscópicos só são conscientizados pelo bailarino quando se concentra neles, fazendo com que a consciência se torne um espaço interior “percorrido por movimentos que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos” (GIL, 2004, p. 23). Em outras palavras, esses movimentos microscópicos – que Gil identifica com “espírito” – são associados a imagens que se constroem no bailarino. As imagens e a matéria em movimento diferem apenas em escala, já que os quase imperceptíveis micromovimentos são considerados a imagem que é atualizada pelo movimento macroscópico da matéria. Assim, o movimento macroscópico “compreende o corpo próprio e os seus órgãos” e o movimento microscópico “a consciência e as imagens” (GIL, 2004, p. 24).

O espaço potencial como espaço de jogo, que propus anteriormente, pode ser entendido por meio da ideia de um espaço rítmico cenográfico, mas também pode relacionar-se com a dança dentro do corpo, segundo expõe José Gil. Em ambos abre-se um território para a criação: no espaço potencial, que não é apenas espaço-matéria (objetivado), mas também espaço imaginado, a ação conjunta do ator em movimento e do espectador (em movimento empático, virtual) dão origem a desdobramentos e concretizações nesse espaço. Na dança dentro do corpo ocorre a interação entre os movimentos microscópicos e macroscópicos, que geram um dançar interno e um dançar externo, visível pelos que o observam.

No conceito de Gil de *espaço do corpo* encontro conexões com as ideias da maturidade de Appia. Digo maturidade porque são bem perceptíveis as transformações do

pensamento do helvético nesse campo que, como vimos, se acentuaram após o encontro com Dalcroze, em 1906, e ainda mais após o fim da I Guerra Mundial, em 1918: a partir deste ano e até sua morte, em 1928, Appia indubitavelmente chegou ao patamar mais alto na valorização e na defesa do corpo do ator como obra de arte viva.

O espaço do corpo (que Gil vê existir não apenas no bailarino, mas no atirador de flechas, etc.) é definido como uma espécie de secreção do espaço interior do corpo em direção ao exterior, que transforma o espaço objetivo, no qual se move o corpo, em um espaço que adquire a textura própria do espaço interno (2004, p. 49). O autor português dá um exemplo elucidador: se me deito dentro de uma banheira cheia de água, envolvendo meu corpo com o líquido como uma membrana transparente, e solto aos meus pés uma aranha, que se deslocará pelo espelho d'água, sentirei sobre toda minha pele o movimento do aracnídeo. É como se meu corpo adquirisse outra camada sensitiva, neste caso a água, de modo que minha pele não representa mais o limite de minha percepção tátil.

Gil atribui ao espaço do corpo a função de “aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com a menor viscosidade possível” (GIL, 2004, p. 49). Ao fazer com que o espaço interior do corpo transborde para além da pele, modificando a textura desse fora-de-mim para que se assemelhe ao dentro-de-mim, estarei criando esse espaço do corpo, de modo que “o movimento *visto* de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior” (GIL, 2004, p. 49). Inegavelmente ocorre a criação de espaço, que é o espaço do corpo, ao qual Gil aproxima do icosaedro de Laban, no qual o corpo em movimento se encontra no centro dessa figura geométrica, que o ator/bailarino transporta consigo para onde vá. Também na figura de Laban há movimento – no interior do icosaedro e *com* o icosaedro, que se desloca pelo espaço envolvendo o corpo.

Laban, assim como Appia, dava atenção a ideias de inspiração grega, o que os aproxima também nesse aspecto:

O conceito de Coreologia de Laban tomou por base, originalmente, os conceitos preexistentes na filosofia pitagórica. Para Laban, essa identificação com os princípios pitagóricos não fazia parte apenas do *Zeitgeist* (espírito do tempo) da época, em que uma onda de interesse pela cultura grega influenciou o pensamento e o trabalho de seus precursores e contemporâneos, como por exemplo: Delsarte, Dalcroze ou Duncan. Laban reconhecia a existência de uma estreita relação entre aqueles princípios e o seu próprio pensamento. Isto é, a convicção original do extraordinário papel desempenhado pelo círculo (*Chore*, em grego) na harmonia, na vida, e mesmo no todo da existência” (MOTA, 2012, p. 66).

Sobre o círculo, valorizado por Laban, relembro as ideias de *Yin-Yang* e do ouroboros, as quais já pude discutir anteriormente neste trabalho.

Se o bailarino – e também o ator – cria o espaço, esse espaço é necessariamente rítmico, pois é a exteriorização de seu espaço interior. Como demonstrei antes, a ritmicidade intrínseca à vida – presente nos fluxos intraorgânicos do ser vivo – torna todo espaço um espaço rítmico, potencial e dramático. Daí que chego à conclusão de que o “espaço do corpo”, vislumbrado por Gil, é similar aos “espaços rítmicos” criados por Appia para Dalcroze em 1909 e 1910.

Em primeiro lugar, destaco que em *A obra de arte viva* (s.d., p. 156-164) Appia reivindicava explicitamente um novo teatro, estabelecido sobre bases bastante diversas das suas contemporâneas. Acreditava que “as minuciosas indicações que o autor acrescenta, por vezes, ao texto da sua peça, fazem sempre um efeito pueril”, resultando em um contato “grotesco” aquele havido entre a “presença real do ator” e a construção artificial das rubricas – contraste notável com suas ideias iniciais, encontradas em *Notas para a encenação de O anel do nibelungos*.

Appia lança a pergunta: para que peças já existentes pretendemos reformar a cena? A radicalidade de sua proposta impressiona: “seria preciso, desde o começo, fazer tábua rasa; operar na nossa imaginação essa conversão tão difícil, que consiste em não ver mais os nossos teatros, os nossos palcos, as nossas salas de espectadores”. A proposta que faz de superar por terra arrasada as normas “de aparência imutável” que dominam a cena, vem acompanhada da asserção de que a própria ideia de sala de espectadores é incongruente se pensarmos no fato de que a arte dramática “não representa *para outros* o ser humano, é independente do espectador passivo, é *viva* ou deve sê-lo e a vida diz respeito àquele que a vive”. E aqui Appia se coloca no lugar daquele que performa: diz ele que o primeiro gesto a ser feito em direção dessa mudança tão almejada é “nos colocarmos, nós próprios, em imaginação, num espaço ilimitado e sem outra testemunha que, justamente, nós próprios”.

A menção ao “espaço ilimitado” retorna no texto de Appia em seguida, pois para fixar quaisquer proporções nesse espaço é preciso “caminhar, depois parar, depois caminhar de novo para nos determos”, ou seja, é o movimento que fixará as proporções, fazendo com que o ritmo desse movimento repercuta no corpo e desperte a necessidade de “possuir o Espaço. Mas ele é ilimitado”. Vejo uma conexão entre esse “espaço ilimitado” de Appia e a dimensão do infinito contida no gesto do bailarino, segundo José Gil: ambos criam um espaço que não pode ser mensurado em termos concretos.

Appia constrói uma imagem que guarda similaridade com ideias de Rudolf Laban. Conforme o suíço, para o ator em cena “o único ponto de referência somos nós próprios. Somos, portanto, o centro, onde quer que nos encontremos” (APPIA, s.d., 157-8). Já Laban concebeu, de acordo com Gil, um espaço do corpo em forma de icosaedro, cujas intersecções marcam “as direções possíveis dos movimentos do bailarino que se mantém no centro” (GIL, 2004, p. 48). O icosaedro encerra o bailarino nesse volume geométrico, que é transportado pelo espaço conforme se move, mas sempre com a centralidade garantida ao corpo, emanando dele com uma ideia semelhante àquela do espaço do corpo como “membrana sensível” além da pele.

Em Appia e em Laban – e também em Gil, que comenta o segundo – aparece a ideia de espaço criado pelo *performer*. Appia acrescenta: “A medida estará em nós próprios? Seremos nós os criadores do espaço? E para quem? Estamos sós. Será, portanto, só para nós que criaremos o espaço, isto é, as proporções que o nosso corpo poderá medir no espaço sem limites que lhe escapam” (APPIA, s.d., p. 158). Há, conforme meu entendimento, uma nítida orientação de Appia em tratar o corpo que reivindica para a reforma do teatro como um *corpo de dançarino*. Não é mais o corpo do cantor-ator do drama musical wagneriano, tampouco o corpo do ator-sem-corpo, aquele que emite sem maiores desdobramentos físicos as palavras contidas no texto dramático – aquele corpo que está “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 costumes²⁶⁶” (APPIA, s.d., p. 86). É possível entender a crítica de Appia em relação a esse teatro de costumes, pois aparentemente ele o associa a uma inconsequência não apenas temática, mas principalmente a um corpo encapelado pelas convenções de comportamento. Nada mais sem “efeito corporal” do que as peças de gabinete do final do século XIX e início do XX, que Appia ansiava por fazer “tábua rasa”.

Se Appia afirma que o ator cria o espaço conforme se movimenta por ele, no que é seguido por Laban e Gil, é importante constatar que o ritmo que guia os “andares” e os “deteres” desse corpo em movimento (“o ritmo oculto, de que até aqui estivéramos inconscientes” (APPIA, s.d., p. 158)) é revelado e – como não poderia deixar de ser, se

²⁶⁶ No original, *théâtre de mœurs* (teatro de costumes) No contexto brasileiro, o “teatro de costumes” ou “comédia de costumes” se refere a um tipo de dramaturgia como a de Martins Pena, que fixa sua atenção em “tipos da atualidade”, flagrando seus comportamentos de maneira um tanto crítica, extraíndo o humor das falcatruas e confusões surgidas do embate entre o socialmente (e moralmente) aceito e o que é realmente praticado. Associa-se por vezes esse gênero à ideia de certo descompromisso com uma estrutura dramaturgicamente mais bem amarrada, pelo fato de ter apelo popular e mostrar alguma condescendência para privilegiar o gosto da audiência. Na França, Molière é considerado o criador desse subgênero da comédia, no qual é considerado um mestre. Martins Pena, nesse sentido, é por vezes chamado de “o Molière brasileiro”.

pensarmos a *mousiké* como alternativa à música na função de organizar a encenação – está dentro do corpo: “Para chegar de um ponto a outro fizemos um esforço, por menor que fosse, que correspondeu às pulsações do nosso coração. As pulsações do nosso coração mediram os nossos gestos” (APPIA, s.d., p. 158). O corpo vivo em movimento cria o espaço ao se deslocar por ele, e é guiado não pela música sonora, mas pela música interna, pelo(s) ritmo(s) que nos compõe(m). Os pulsos cardíacos são equivalentes às batidas dos pés no solo, para a marcação do ritmo que estruturará a forma do movimento no espaço.

Appia apregoa cada vez com mais veemência a independência do corpo na arte, ao afirmar (s.d., p. 159-60) que o Tempo e o Espaço não serão mais impostos pela duração de um texto nem por uma “cena preparada”, mas que estarão nas mãos do ator: uma volta às origens, segundo Appia (estará ele se referindo às origens gregas da *mousiké*?). De qualquer modo, não serão mais a literatura e as Belas Artes os pontos de partida. Haveremos de encontrar “em nós próprios o elemento modificador”, no corpo, o que transformará as relações, e chega à conclusão de que “O ritmo é o único meio de ‘modificação’. O ritmo é o hífen que junta o tempo e o espaço, a vida temporária do som para a fugidia vida do movimento”²⁶⁷ (APPIA, 2013, p. 9). O corpo carrega em si o ritmo. O corpo carrega em si a potência para a modificação.

Se José Gil cria a imagem da secreção, do espaço interior do bailarino para o espaço além-pele, ou espaço do corpo, de forma que é como se o bailarino dançasse dentro de si mesmo, Appia, por sua vez, afirma que “é a nossa vida afectiva, interior, que dá aos nossos movimentos a sua duração e o seu carácter” (APPIA, s.d., p. 160). Esta imagem de Appia sugere um ator-bailarino que, conduzido pela vida afetiva interior, deixa que seu corpo expresse no espaço o ritmo que o preenche.

O avançar das ideias de Appia a respeito de como o corpo surgirá e viverá na arte já não cabem apenas no continente do teatro. Após o fim da I Guerra Mundial, o helvético se mostrava progressivamente interessado em um tipo de trabalho que dificilmente poderia ser chamado exclusivamente de “atuação teatral”. Por um lado, a obtenção de “um organismo tão saturado com música que poderá se libertar da tutela da música”²⁶⁸ (APPIA, 1992, p. 72-86 *apud* BEACHAM, 1994, p. 150) é adequado para atuar expressivamente em dramas não-

²⁶⁷ Bela imagem esta que Appia constrói, do ritmo como “hífen” entre o tempo e o espaço. A imagem fica ainda mais rica se pensarmos em Einstein e na comprovação científica da quadrimensionalidade do universo composta com a ideia de “espaço-tempo”: aí está o hífen a juntar os dois conceitos, que até 1915 corriam separados. Assim, me apropriando da imagem appiana, teríamos o “espaçoritmotempo”. Da mesma forma, se o ator tem dentro de si o ritmo, posso escrever “espaçoatortempo”.

²⁶⁸ Tradução minha. Original: *An organism so saturated with music that it can free itself from music's tutelage*. Citação retirada do texto *La mise en scène et son avenir* [A encenação e seu futuro], de 1921.

musicais. O passo seguinte é que “o próprio corpo se tornaria um instrumento de expressão artística em vez de representação mimética”²⁶⁹ (BEACHAM, 1994, p. 150). A não obrigatoriedade da representação mimética, como se sabe, é um dos pressupostos dos teatros moderno e pós-moderno, nos quais ocorre “um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluídos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética” (FÉRAL, 2008, p. 203).

Acredito que o corpo que Appia desejava para a obra de arte viva era não-mimético, pois prescindiria da ficção para atingir a potência que considerava para ele destinada. Appia utiliza o exemplo de Robinson Crusoe (personagem principal do romance homônimo escrito em 1719 por Daniel Defoe), que o suíço afirma ter provavelmente criado “em si próprio seres para se alegrarem e sofrerem com ele (...) numa ficção dramática” (APPIA, s.d., p. 188). Assim, com essas figuras ficcionais, Robinson distrairia seus longos dias de solidão, atribuindo a essas invenções sentimentos igualmente ficcionais, que no fim das contas eram todos simulados em seu próprio corpo. O que Appia afirma, então, é que não precisamos agir como Robinson Crusoe, ainda que “talvez nós todos sejamos tão solitários como Robinson” (APPIA, s.d., p. 188). A diferença é que mesmo sendo solitários, temos a possibilidade de “nos reconhecermos no nosso irmão, (...) num outro corpo que não no nosso” (APPIA, s.d., p. 188). Esse reconhecer-se no Outro, além do fato de que “também a ficção dramática não é uma condição indispensável à nossa união” (APPIA, s.d., p. 188), demonstra que o suíço considerava, acima de tudo, a necessidade de uma corrente que unisse as almas e os corpos. Uma inovadora ideia de “corpo coletivo” é trazida por Appia, no qual as interações entre os corpos são suficientes para a criação da obra de arte viva. Contar histórias deixa de ser o objetivo primordial do teatro.

Neste ponto, Appia se aproxima em determinados aspectos de algumas ideias acalentadas por Jerzy Grotowski, o que é ao mesmo tempo surpreendente e coerente com o percurso de valorização do corpo que Appia desenha ao longo de suas reflexões. Primeiro, uma breve exposição das ideias de Grotowski, às quais quero vincular certo pensamento de Appia: o polonês cunhou o conceito de “ator-santo”, relacionado especialmente ao trabalho de criação da personagem principal do espetáculo *O Príncipe Constante*, dirigido por Grotowski em 1965. O ator também polonês Ryszard Cieslak (1937-1990), que criou a personagem em questão em um “processo de autopenetração, sacrificando seu corpo” (SLOWIAK; CUESTA,

²⁶⁹ Tradução minha. Original: *The body itself would become an instrument for artistic expression instead of mimetic impersonation.*

2013, p. 42), buscou em experiências muito íntimas os impulsos que o moveram para uma transfiguração de seu corpo. Segundo se lê em seus escritos, Grotowski realizou uma espécie de “montagem” ou sobreposição de narrativas: uma, que partia das ações de Cieslak, estava vinculada a uma marcante experiência sexual que o ator tivera na adolescência; outra, desenvolvia cenicamente os acontecimentos contidos no texto dramático do espanhol Calderón de la Barca (1600-1681), escrito em 1629. O ator-santo – que não o é em um sentido de religiosidade²⁷⁰, como a expressão pode fazer crer – é aquele que deixa cair sua máscara cotidiana, que se desnuda completamente perante os espectadores:

O ator se expõe e (...) se descobre. E agora precisa saber como fazer isso de forma renovada a cada vez. (...) Este fenômeno humano, o ator, que está diante de você, transcendeu o seu estado de divisão ou dualidade. Isso não é mais representação, e é por isso que é um ato (de fato, o que você quer fazer todos os dias da sua vida é representar). Este é o fenômeno da ação total e é por isso que é assim chamado (GROTOWSKI *apud* SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 43).

Segundo Tatiana Lima (2012, p. 102-3), o ator-santo era para Grotowski uma metáfora da função do ator em seu Teatro-Laboratório, “um homem que, através da arte, entra em uma fogueira, realiza um ato de doação”. Essa “santidade secular” do ator-santo era produzida na ligação entre “a vontade de verdade e a transgressão de certas crenças e estruturas sociais/psíquicas”. O ator buscava a verdade atacando essas estruturas que, inconscientemente, moldavam suas ações, ultrapassando seus limites, barreiras e limitações.

A autopenetração, outra ideia grotowskiana, é um termo irmão do ator-santo, e “não seria errado afirmar que a autopenetração é a tarefa do ator-santo” (LIMA, 2012, p. 106). Assim, a autopenetração tem duas resultantes: por um lado, o ator agredia a si mesmo e penetrava no que havia de mais tenebroso, trazendo uma sucessão de feridas íntimas, em ato de sacrifício e exposição da intimidade de sua personalidade (LIMA, 2012, p. 110). Por outro lado, a autopenetração podia representar “um processo de libertação e cura” (LIMA, 2012, p. 110) por meio da descarga de complexos, como na psicanálise, tornando o ator mais vibrante em seu “corpomente”.

²⁷⁰ A questão da religiosidade em Grotowski é complexa, e Tatiana Motta Lima cita colaboradores do polonês que negam ou que confirmam a presença de uma abordagem “sagrada” nos processos que ele guiava. “De certa maneira, toda pesquisa de Grotowski é herética, blasfematória, já que investigava aquilo que não seria, a princípio, terreno de investigação, mas de conversão” (LIMA, 2010, p. 2). Grotowski também depõe a esse respeito: “Eu trabalhava e trabalho ainda com pessoas de horizontes filosóficos e religiosos muito diferentes; o que eu fazia devia ser ao mesmo tempo compreensível a todos e ao mesmo tempo não reduzido a uma única visão daquilo que existe. É também por isso que evito a palavra ‘espiritual’ e falo em ‘energia’: isso não pertence a igreja alguma, a seita alguma, a ideologia alguma. É um fenômeno que todos podem experimentar” (GROTOWSKI, 1996 *apud* LIMA, 2010, p. 3).

Junto às ideias de autopenetração e de ator-santo estava a do “dom de si”, e este é o principal ponto que une, em uma mesma expressão, Appia e Grotowski. O polonês chegou mesmo a dizer que “se tivesse de expressar todo aquele processo do ator em uma única frase, falaria exatamente no dom de si” (LIMA, 2012, p. 113). O dom de si estava vinculado à confissão, à revelação de tudo que provoca dor, ao sacrifício do ator. Essa doação, que remete à ideia grotowskiana de autossacrifício, não está apenas associada à dor, mas à beleza luminosa que nasce desse ato de desvelamento – que é psíquico, sem dúvida, mas também liberação do corpo; é submissão à própria liberdade concedida e requisitada ao corpo de avançar e aprofundar seus impulsos.

E eis que Adolphe Appia, em *A obra de arte viva* (s.d., p. 189-91), apresenta a ideia de que o artista é um criador de exceção, merecedor de uma mistura de inveja e admiração por parte dos espectadores, por não se sentirem estes capazes de fazer o que aquele faz. Esse trabalho desconhecido do artista, que pode ser recompensado com dinheiro – como quem compra um par de sapatos ao sapateiro –, guarda uma distinção importante: o comprador do sapato poderá afirmar que este lhe pertence após a troca comercial, mas o mesmo não poderá ser dito sobre aquele que consumiu a arte: “Nada pode oferecer-se em troca de uma grande descoberta; nada, em troca de uma obra de arte; uma e outra ficam para sempre propriedade do artista” (APPIA, s.d., p. 190).

Entre espectadores e atores resta apenas uma forma de escambo: “O único dom que pode sempre bastar à troca é *o dom de nós próprios* [grifo meu]; sabemos-lo perfeitamente e recusamo-nos a admiti-lo: a vergonha desprezível que nos proíbe de mostrar o nosso corpo retém-nos, também, para descobrir a nossa alma” (APPIA, s.d., p. 191). Há uma evidente analogia entre o artista e o santo, que em Grotowski é chamado de ator-santo, e é descrito por Appia nos seguintes termos: “Aquele que, sem premeditação, e com espírito recto, se aproximou de certos cristãos sinceramente consequentes – que são raros – e os seguiu algum tempo, observando os seus actos, as suas palavras, as suas fisionomias e os seus gestos, deve ter gritado quase dolorosamente: ‘São artistas!’” (APPIA, s.d., p. 191). É um artista “porque se dá e não se recusa ao contacto daqueles que quer conhecer e talvez socorrer” (APPIA, s.d., p. 205). Ou seja, o artista é aquele que executa o dom de si, que entrega seu corpo sem exigir nada em troca, a não ser a retribuição do ato de doar-se, pois “outras mãos virão enchê-las do mesmo calor que as penetra, para o receber em troca. E o pacto imortal será concluído” (APPIA, s.d., p. 192).

Grotowski desenvolveu a noção de espectador-testemunha em sua fase de criação de espetáculos, quando o espectador tinha “a possibilidade de vivenciar em seu próprio

organismo o percurso energético realizado pelo ator” (LIMA, 2012, p. 368). O termo *indução*, que Grotowski utilizou para falar dessa troca de força/energia entre ator e espectador, era metaforizado com as ideias de eletricidade e de ressonância (LIMA, 2012, p. 382), e que Ludwik Flaszen também definiria como “a comunhão de almas, da qual o teatro pode tornar-se a morada sagrada” (FLASZEN *apud* LIMA, 2012, p. 383). Note-se a coincidência entre a “comunhão de almas” de Flaszen e o ato de “descobrir a nossa alma” efetivado pelo “dom de si”, de Appia. É relevante ressaltar que Grotowski acreditava no espectador-testemunha como agente de uma verdadeira coparticipação – não do tipo de imiscuir-se fisicamente na cena, mas do tipo emocional, embora diferente de uma “identificação psicológica/subjetiva (...) do teatro burguês e naturalista” (LIMA, 2012, p. 379). Grotowski chamará isso de “uma experiência de verdade humana comum” (GROTOWSKI, 2011, p. 19), enquanto Appia dirá que essa experiência se dá no “grande Desconhecido, o nosso corpo – *o nosso corpo colectivo*” (APPIA, s.d., p. 188). A verdade alcançada entre ator e espectador-testemunha, que compartilham a humanidade, só pode acontecer no corpo coletivo que todos têm em comum.

Os atores, e os artistas em geral, “cumprem, hora a hora, o acto essencial, o acto indispensável à existência da arte: o dom de si próprio. E a sua vida será uma obra de arte, se soubermos, se pudermos possuí-la, isto é, dar a nossa em troca” (APPIA, s.d., p. 191). O ato indispensável à obra de arte é a doação do artista, que compartilhará com o espectador a “experiência da beleza”, uma “experiência feita em comum”. As obras de arte serão o resultado de “nossa vida integral, exprimida por um corpo – o nosso”, e o único objetivo será a própria atividade de produzi-las.

Percebo nessas propostas de Appia para a nova arte almejada, uma proximidade com a ideia de *encontro* em Grotowski. Se há a possibilidade de entender o encontro no teatro como “aquilo que acontece entre o espectador e o ator” (GROTOWSKI, 2011, p. 25), Grotowski traz outra quando escreve, a respeito do Holiday (“o dia que é santo”):

Algumas palavras estão mortas, mesmo que ainda as usemos. Entre essas palavras estão: show, espetáculo, teatro, plateia, etc. Mas o que está vivo? Aventura e encontro (...). Para isso, do que precisamos? Primeiro de tudo, de um lugar e de gente como nós; e então essa gente como nós, a quem não conhecemos, deveria vir também. Então, o que importa é que, nisto, primeiramente, eu não deveria estar sozinho, então – que nós não deveríamos estar sozinhos. Mas o que quer dizer “gente do nosso tipo”? Eles são aqueles que respiram “o mesmo ar” e – pode-se dizer – compartilham nossos sentidos. O que é possível juntos?²⁷¹ (GROTOWSKI, 1997, p. 215).

²⁷¹ Tradução minha. Original: *Some words are dead, even though we are still using them. Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc. But what is alive? Adventure and meeting (...). For this, what do we need? First of all, a place and our own kind; and then that our kind, whom we do not know, should come, too. So, what matters is that, in this, first I should not be alone, then – we should not be alone. But what does our*

Aqui está uma citação de Appia que demonstra a convergência de ideias com Grotowski:

Experimentamos uma necessidade cada vez mais imperiosa de nos reunirmos, seja ao ar livre, seja numa sala (...), a única razão será simplesmente reunirmo-nos, tal como na catedral do passado... (...) Sim: é a *catedral do futuro* que lhe chamamos com os nossos melhores votos! Recusar-nos-emos sempre a correr de um lugar para outro para actividades que têm de olhar-se de frente e penetrar-se. Queremos um lugar onde a nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; e um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral!

Talvez que, então, outras etiquetas voem como folhas mortas: concerto, representação, conferência, exposição, desporto, etc., etc., tornar-se-ão denominações para sempre desusadas; a sua penetração recíproca será um facto consumado. E nós *viveremos* a nossa vida em comum, em lugar de a vermos escoar-se por canais diversos, entre paredes estanques (APPIA, s.d., p. 196-7).

Appia fala na necessidade de reunir-se com a “comunidade nascente”, o que se aparenta com a “gente como nós” reivindicada por Grotowski. Se Grotowski vê a necessidade de um lugar para que ocorra essa reunião, Appia traz a proposta de uma “catedral do futuro” para esse encontro – mas que não implica na solenidade de algumas velhas catedrais do passado, sombrias e pesadas: essa catedral appiana tem o sentido de um espaço ao qual todos possam aceder coletivamente e no qual categorizações de eventos como “concerto, representação, conferência, exposição” perdem sua validade, dada a “penetração recíproca” dessas formas, estruturando, por fim, uma obra de arte viva. Grotowski, por sua vez, não vê mais sentido em palavras mortas como “show, espetáculo, teatro, plateia”.

Avançando na leitura da “obra de arte viva” de Appia como exemplo de integração entre variadas formas artísticas, especialmente as chamadas artes da presença, a ideia de um ator com *corpo de dançarino* – que propus acima como uma das metas de Appia para o teatro que vislumbrava no futuro – encontra eco em um texto escrito em 1921, *Arte viva ou natureza morta?*. Appia fala do velho hábito de representar com telões pintados os locais exigidos pela ação proposta pela ficção. Se por um lado a representação bidimensional dependia da habilidade dos decorativistas de pintar com maior ou menor arte os ambientes necessários, por outro, a ausência da tridimensionalidade retirava dos atores a solidez propiciada pela concretude dos volumes. O resultado desse conflito era que os dramaturgos se sentiam restringidos na escolha dos lugares da ação, a partir do momento em que decidiam que a tridimensionalidade traria maiores ganhos ao espetáculo, pois nem todos os ambientes

kind mean? They are those who breathe "the same air" and – one might say – share our senses. What is possible together?

cenográficos poderiam ser produzidos “realisticamente” sem o auxílio dos telões pintados. Mas Appia escreve que o teatro havia chegado nessa encruzilhada “quando a dança – sem dúvida fortemente influenciada pelo esporte – lentamente se libertou disso”²⁷² (APPIA, 1992, p. 64).

Eliana Silva (2007), em seu estudo sobre cenografia para a dança, escreve que

a concepção cenográfica para espetáculos de dança (...) precisa atender a demandas específicas (...). O *design* de cena para a dança precisa oferecer bastante espaço vazio para que os dançarinos tenham amplas possibilidades de movimentação em todas as direções. (...) O cenógrafo precisa ajudar a criar essa ilusão de liberdade e amplitude. O palco de dança, quando não há movimento, é essencialmente percebido pela plateia apenas em suas dimensões básicas de altura e largura. É exatamente o movimento que vai revelar a presença da terceira dimensão, dando volume e, conseqüentemente, dinâmica ao espaço²⁷³ (SILVA, 2007, p. 22).

Os espaços amplos desenhados por Appia parecem atender às demandas da cenografia para dança. Ainda que introduzisse os obstáculos que serviam para provocar o contraste entre a vida do corpo e a não-vida dos elementos cenográficos, Appia concedia ao corpo vivo em movimento a maior parte da responsabilidade pela expressividade da cena, sem a necessidade de artifícios miméticos ou representacionais. Silva conclui dizendo que “Appia e Craig, reformadores da *mise en scène* teatral, defendiam a concepção de cenografia como um corpo vivo no espaço, com um jogo rítmico próprio”²⁷⁴ (SILVA, 2007, p. 24). Ao livrar o palco do excesso de elementos cenográficos, Appia se encaminha para o abandono da ambientação cenográfica representacional nos moldes realistas, o que resulta na sintetização em termos quantitativos e qualitativos, pois a cenografia passa a ser não apenas um espalhamento de volumes, mas uma abertura de espaços. A percepção que daí advém é a de que todo espaço é rítmico quando comporta um ser vivo, o que o torna dramático e, por ser aberto em significações, também potencialmente expressivo. Ao contar com a presença do corpo do ator como principal elo entre os elementos do evento espetacular (por meio do movimento), Appia realiza uma espécie de cenografia que – mesmo não sendo pensada diretamente para a dança –

²⁷² Tradução minha. Original: *Quand la danse – sous l’impulsion puissante des sports sans doute – s’est peu à peu émancipée*. Citação retirada do texto *Art vivant ou nature morte?*.

²⁷³ Não ignoro inúmeros exemplos de cenografia para dança que trabalham outras formas, sem a “limpeza” de Appia, como a própria Eliana Silva (2007, p. 26) reconhece: “O que se vê hoje pode variar de simples telões pintados ou a austeridade do palco da dança moderna, projeções de *slides* e filmes, recursos poderosos de iluminação, cenas que se transformam magicamente perante os olhos da plateia através de maquinaria e alta tecnologia, utilização dos mais inusitados objetos cênicos e mesmo elementos da natureza como água, terra ou fogo fazendo parte do cenário”.

²⁷⁴ “Para esses artistas, o *décor* devia ser integral e não incidental; devia revelar e não apenas decorar o ambiente; devia ser escultural e simbólico, (...) nos quais o cenário pintado devia ser substituído por formas plásticas, esculturas, plataformas ou escadarias” (SILVA, 2007, p. 24).

contempla o espaço necessário/adequado para o dançarino, como apontou Eliana Silva (2007). Tal encadeamento faz novamente pensar em um corpo de dançarino, que as ideias da maturidade de Appia dão a vislumbrar.

A liberdade da dança para lidar com a necessidade de ser representacional na cenografia – é preciso lembrar que Appia anotou isso em 1921 – se soma à visão um tanto idealizada, porque ainda não atingida naquele momento, de que “atualmente, para todos que se ocupam seriamente com o teatro, é o ator e seu jogo, o dançarino e sua plástica rítmica e móvel que controlam o material decorativo, e até a configuração da sala e do edifício dedicados ao teatro”²⁷⁵ (APPIA, 1992, p. 64). O que Appia deseja é que os corpos – do ator, em jogo, e do dançarino, que é modificado pelos movimentos rítmicos – determinem o espaço no qual se movem. A menção ao fato de que a dança já possibilitava espaços rítmicos adequados para o movimento me faz acreditar que Appia antevia para seu teatro não apenas os espaços suficientemente abertos e não representacionais, como os que acreditava já ter a dança; mas atores com “corpos de dançarinos”, que se adequariam com maior organicidade às estruturas que desenhava – os espaços rítmicos: “a horizontal, a vertical, a oblíqua (plano inclinado) e suas combinações, como, por exemplo, a escada que oferece ao corpo uma espécie de cumplicidade a que nenhuma outra combinação pode reivindicar. Essa simplicidade permite ao material uma forma manejável”²⁷⁶ (APPIA, 1992, p. 65). E a palavra “manejável”, que pode parecer excessivamente técnica ou distanciada, poderia ser aqui substituída pela palavra “plástica”, que dá o sentido desejado de “abertura” aos impulsos do corpo.

Richard Beacham (1993, p. 111-3) aborda importante questão relativa ao papel que o teatro deveria ter, na acepção de Appia – com suas proposições de abandono do realismo e do representativismo. Segundo Beacham, espectadores condicionados pelo realismo esperam que o teatro forneça uma reprodução direta dos comportamentos e das maneiras de ser de determinado extrato da sociedade, trazidos pelo drama, além de uma visualidade que represente os aspectos geográficos e ambientais a serem encenados, por meio da cenografia: Appia chamou isso de *indicação*. Por outro lado, o que o suíço desejava ter sobre os palcos era a *expressão*, o que significava que seriam necessários apenas aqueles elementos que

²⁷⁵ Tradução minha. Original: *Actuellement, pour tous ceux qui s'occupent sérieusement du théâtre, c'est l'acteur et son jeu, le danseur et sa plastique rythmée et mobile qui commandent au matériel décoratif, et jusqu'à l'agencement de la salle et de l'édifice consacrés au théâtre.* Citação retirada do texto *Art vivant ou nature morte?*

²⁷⁶ Tradução minha. Original: *L'horizontale, la verticale, l'oblique (plan incliné) et leurs combinaisons, tel, par exemple, l'escalier qui offre au corps un genre de complicité à laquelle aucune autre combinaison ne peut prétendre. Cette simplicité permet au matériel une forme maniable.* Citação retirada do texto *Art vivant ou nature morte?*

intensificassem e conduzissem mais rapidamente as qualidades expressivas da encenação para a percepção do espectador. Essa visão appiana é “um pré-requisito para o que veio a ser chamado de 'concepção' do espetáculo, [e] foi baseada no potencial que a arte tem para elevar a consciência do público e liberar a imaginação das demandas cotidianas e dos eventos da vida comum”²⁷⁷ (BEACHAM, 1993, p. 111). Appia acreditava, segundo Beacham, que uma arte libertada do compromisso de simular os pequenos detalhes da existência faria o público “despertar e intensificar sua própria capacidade de autoconsciência e a experiência de profunda emoção”²⁷⁸ (BEACHAM, 1993, p. 111).

Uma vez que o espectador considerasse o evento teatral como expressão de seu próprio eu, no qual estaria direta e ativamente envolvido, o corpo ritmicizado do ator proveria sua utilização não só como instrumento de imitação, mas capaz de expressão direta. Então “a base teria sido fornecida para formas de arte completamente novas”²⁷⁹: encarar “muito da dança moderna e da ‘*performance art*’” (BEACHAM, 1993, p. 111) como consequências de um pensamento appiano *avant la lettre*, no que diz respeito ao papel do corpo nas artes da presença, é constatar a novidade representada pelas visões trazidas pelos escritos do suíço:

Quem poderia realmente ter descrito em 1920 a *performance art*, dança moderna, ‘*happenings*’, shows de luz e laser, eventos multimídia ou até mesmo os shows de rock de nossos dias? E quem os antecipou com mais precisão do que Appia? Além de ter um dom para previsões, Appia tinha talento (talvez compartilhado com Craig e Artaud) para inspirada *sugestividade*”²⁸⁰ (BEACHAM, 1994, p. 262).

Ao falar da *performance art* e do *happening*, Richard Beacham destaca formas nas quais o corpo tem papel preponderante. E se for empregada a definição de *performance art* trazida por Patrice Pavis, tem-se uma identificação com algumas das propostas de Appia: “*performance art* (arte da performance): nesse gênero (...) o *performeur*, o ‘performador’, não desempenha um papel, ele não imita nada, mas realiza ações e é muitas vezes o próprio objeto de sua apresentação, verbal ou gestual” (PAVIS, 2017, p. 225). A defesa de Appia da expressão e não da indicação, como já foi visto, além da desnecessidade da “ficção

²⁷⁷ Tradução minha. Original: *A prerequisite for what came to be called production 'concepts', was based on the potential that art has to raise the consciousness of the audience and release the imagination from the random demands and events of ordinary life.*

²⁷⁸ Tradução minha. Original: *Awaken and intensify their own capacity for self-awareness and the experience of profound emotion.*

²⁷⁹ Tradução minha. Original: *The basis would have been provided for entirely new forms of art.*

²⁸⁰ Tradução minha. Original: *Who could actually have described in 1920 the performance art, modern dance, 'happenings', light and laser shows, multi-media events or even the rock concerts of our own day? And yet who anticipated them more accurately than Appia? Beyond, however, a gift for prediction, Appia had a talent (shared perhaps with Craig and Artaud) for inspired suggestiveness.*

dramática”, pondo toda a ênfase no movimento do corpo em si, me habilita a cogitar que esse “corpo de bailarino” que sugeri anteriormente para falar do corpo do ator appiano é também um corpo performático – no sentido da *performance art*, especificamente, já que, em tese, todo corpo executa/está em “performance” quando é visto por alguém, independentemente do contexto ser ou não artístico.

Uma das maiores inovações trazidas por Appia para falar do ator foi a constatação de que não apenas as ações executadas pelo performer serão consideradas como integrantes de uma obra – a ideia de teatro como arte –, mas o próprio corpo torna-se obra de arte:

Appia mais uma vez coloca o ator no centro de seu conceito de teatro. Mas o ator na teoria mais avançada de Appia não está, como antes, a serviço do trabalho: ele se torna o próprio trabalho. A teoria anterior havia enfatizado a função do ator como o elo vital por meio do qual a partitura e o texto dramático – o “drama de palavras-e-música” – eram realizados no espaço, e por meio de cujo movimento os elementos cênicos eram efetivamente “gerados”. Agora, ainda mais radicalmente, Appia reivindica formas de arte nas quais o corpo em movimento simultaneamente cria a obra e, ao fazê-lo, é a obra. Esta redefinição foi baseada na análise de Appia das bases da arte teatral, que ele passou a acreditar não estarem na corporalização²⁸¹ de histórias fictícias, mas na atividade física imediata de corpos vivos e em movimento, motivados pela luz e pela música²⁸² (BEACHAM, 1994, p. 261).

A *obra de arte viva*, expressão cunhada por Appia em seu livro, não se refere originalmente ao trabalho atorial, mas quero reivindicar o título dessa obra para referir-me ao “atleta afetivo” como entidade não confundível exclusivamente com o teatro ou qualquer outro meio expressivo, organizado ou não, no qual um ator possa exercer sua arte – como o cinema, a televisão, a *performance art* e outras. Uma coisa é o teatro como arte resultante de uma série de contribuições técnicas e artísticas, que demandam diferentes elementos conforme sua orientação estética. Posso pensar em teatro como colaboração de aspectos ligados à visualidade (cenografia, iluminação, figurinos, maquiagem, arquitetura, projeções e intervenções digitais/virtuais, etc.), à sonoridade (música, palavras, ruídos, produzidos

²⁸¹ A palavra em inglês *enactement* (*enactement effect*), que aqui traduzo por “corporalização”, traz o sentido de que frases compostas com verbos, quando são memorizadas simultaneamente com a execução da ação a que se referem (p. ex.: dizer a frase “a menina acariciava o gato” ao mesmo tempo em que é simulada a ação de acariciar um gato, mesmo imaginário), torna tal memorização mais fácil.

²⁸² Tradução minha. Original: *Appia once again places the actor at the very centre of his concept of theatre. But the actor in Appia's more advanced theory is not, as earlier, in the service of the work: he becomes the work itself. The former theory had emphasised the actor's function as the vital link through which the musical score and dramatic text – the 'word-tone drama' – were realised in space, and through whose movement the scenic elements were in effect 'generated'. Now, even more radically, Appia calls for art forms in which the moving body simultaneously creates the work and, in doing so, is the work. This redefinition was predicated upon Appia's analysis of the basis of theatrical art, which he had come to believe lay not in the enactive of fictive stories, but in the immediate physical activity of living, moving bodies, motivated by light and music.*

mecanicamente ou ao vivo), dramaturgias (a da palavra, mas também aquelas ligadas às visualidades e às sonoridades de cena), entre outros aspectos.

Deixei de lado, nesta nomeação dos colaboradores, a figura do ator (que pode ser chamado também de *performer*, ator-bailarino, etc.), porque o considero integrando as três vertentes citadas: visualidade, sonoridade, dramaturgia. O ator, como produtor e portador de conteúdos semioticamente legíveis – numa corporeidade que simultaneamente mostra e é mostrada –, não se restringe a uma camada apenas das que constituem o acontecimento cênico. Certo é que no acontecimento espetacular podem ser privilegiados, em momentos diferentes, aspectos ligados mais determinadamente a uma ou outra das referidas vertentes (posso, em um hipotético blacoute sobre a cena, empregar algum tipo de sonoridade que, por algum tempo, seja o único estímulo fornecido ao espectador – isso se eu não considerar a escuridão como um estímulo também poderoso, pois o não-ver também faz parte do ver).

Appia, ao crer na existência de uma obra de arte viva, só poderia se referir à arte do corpo em movimento, do ator-bailarino. Insisto: é de outra arte que fala quando aborda a arte do ator²⁸³, não a do teatro. Burnier (2009, p. 17-9) defende que teatro não é arte, pois a etimologia da palavra grega *théatron* sugere que o teatro é o lugar “de onde se vê ou se contempla”, sendo portanto vinculado muito mais ao espaço vazio em que o espectador e o ator se encontram, para que este desenvolva ações a serem vistas por aquele. O autor brasileiro defende que o teatro pode ser entendido com mais precisão por meio do que Grotowski entendia: é o que acontece entre espectador e ator. Sendo o ator “o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem *atua, faz*”, portanto aquele que faz a arte é obviamente o ator, o que nos leva à conclusão de que o teatro é a arte do ator.

Há uma sutileza, nos mostra Burnier: na obra de arte teatral, não há arte sem o ator, mesmo que o teatro seja “o ponto de encontro de diversas artes e artistas que buscam produzir uma arte ‘mais completa’, sublime, espetacular” (BURNIER, 2009, p. 18). A obra de arte teatral é *resultante da arte do ator*, “vestida” ou acompanhada de outras artes ou não. Como Grotowski e Decroux apontaram, podem-se retirar cenários, figurinos, trilha sonora, etc., mas sem o ator não há arte teatral²⁸⁴. Tal perspectiva deixa margem à conclusão de que, se o teatro

²⁸³ Luís Otávio Burnier (1957-1995), ator e diretor brasileiro, prefere dizer “a arte *de* ator”, em consonância com o ator e mímico francês Étienne Decroux (1898-1991), que escrevia “*l’art d’acteur*” e não “*l’art de l’acteur*”. “Ele [Decroux] se refere a uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do ‘ser ator’. E não à arte *do* ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu dono, mas é quem a *concebe e realiza*” (BURNIER, 2009, p. 18). Já Jean-Jacques Roubine intitula seu livro de 1985, que trata historicamente do ator, de *L’Art du Comédien*, o qual Yan Michalski e Rosyane Trotta traduziram para o português como *A arte do ator*.

²⁸⁴ Aqui está outra afirmação, desta vez capitaneada por Burnier, que é no mínimo discutível em nossos dias: a de que não há teatro sem atores. Talvez em uma determinada visão de teatro, tal asserção seja válida, mas não pode ser considerada como verdade absoluta, dadas as múltiplas concepções que integram a pós-modernidade.

como obra de arte só é possível com a participação do ator, também o ator sozinho, sem a participação das outras artes que integram a obra de arte tetral, é uma obra de arte. Appia, como já vimos, ao considerar que o corpo vivo cria a obra de arte e, ao mesmo tempo, é a obra de arte, independiza o ator do teatro, e apresenta seu trabalho como arte não necessariamente vinculada – embora fortemente afinada – com o teatro.

Burnier reconhece a decisiva contribuição de Adolphe Appia para essa emancipação da arte de ator do teatro como arte, por meio da valorização que o suíço dá ao corpo vivo. Sendo o corpo fundamental para a arte de ator, pois é com ele que o ser humano sente e existe, e também com sua participação que se codificam e decodificam os sinais dessa humanidade, não é possível que tudo isso aconteça sem vida. Burnier (2009, p. 19-20) destaca que “a formulação appiana de *corpo vivo* ou *corpo vivente* é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. A noção do *corpo vivente* de Appia (...) coloca-nos, portanto, mais próximos do material de trabalho do ator”.

Ao mesmo tempo em que há essa exortação ao corpo vivo como obra de arte, pode-se inferir que a própria ideia de teatro como espaço físico delimitado cede lugar a uma concepção mais integradora entre atores e espectadores. Se o corpo vivo do ator é, em si, obra de arte, não é mais imprescindível a utilização de espaços convencionais comumente dedicados à obra de arte teatral – notadamente, os teatros de configuração italiana, com bem marcadas delimitações entre os lugares a serem ocupados pelo público e pelos artistas. A noção de que o corpo vivo do ator é arte em qualquer espaço no qual se insira – uma praça, uma galeria de arte, uma avenida movimentada de uma grande cidade – envolve um duplo movimento: um de expansão, representado pelo espaço potencial que é criado pelo movimento do ator “no mundo que o cerca”; e um de contenção, representado pelo fato de que o ator – utilizando em certa medida uma imagem de José Gil – atua primeiro dentro de si, ou “da pele para dentro”, a qual representa o limite para o transbordamento dessa “secreção atorial” para o espaço.

Em seu texto *Monumentalidade*, de 1922, Appia teceu considerações a respeito da necessidade de ser criado um espaço de troca entre atores e espectadores, com o objetivo principal de superar a passividade destes. A maneira de fazê-lo seria oferecer ao espectador “a viva, a inesquecível impressão de que é ele, que é o seu corpo vivo que cria o espaço e o

Também é possível considerar que um teatro sem atores poderia ser encarado mais como instalação de artes visuais do que como teatro. Para tal discussão, leia-se: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,sem-atores-peca-stifters-tinge-propoe-mundo-para-alem-do-humano,1650484>>.

limita à medida que avança; é necessário que este corpo vivo se sinta livre para modificar à sua vontade este espaço e esses limites que são a criação”²⁸⁵ (APPIA, 1992, p. 154-5).

Richard Beacham discorre sobre a influência que a visão de espaço defendida por Appia teve no trabalho “do ‘Performance Group’ de Richard Schechner, do ‘Open Theatre’ de Joseph Chaikin, e [n]as produções amplamente provocativas do ‘Living Theatre’” (BEACHAM, 1994, p. 266)²⁸⁶. Richard Schechner expressou o seguinte a respeito do espaço compartilhado entre artistas e espectadores:

Colocar todos juntos em um espaço é a versão arquitetônica da luz solar. Isso faz com que as pessoas participem do evento; isso os torna *responsáveis* pelo evento... Performar em espaços divididos leva ao ilusionismo, a encenação em um espaço único aviva o evento ao deixar cada espectador por si... você está livre para se aproximar de algo que o chama, se afastar de algo que lhe provoca repulsa. Tudo dentro do envelope do espaço único, que torna a experiência mais perigosa e mais comunal²⁸⁷ (SCHECHNER, 1973, p. 379 *apud* BEACHAM, 1994, p. 265).

Destaco da citação de Richard Schechner, além da ideia appiana de espaço comum, duas palavras que o professor estadunidense associa à experiência no “envelope do espaço único”: “perigosa” e “comunal”. Já citei anteriormente o desejo de Appia por um “corpo coletivo”, com o qual se aprende a viver a arte em comum. Quero agora fazer referência ao uso da palavra “violência”, por Appia, no seguinte contexto: “a extensão e os limites da arte não devem fazer parte de nossa sensibilidade, mais do que uma dosagem farmacêutica deve levar em conta o abuso que um paciente já fez de uma droga. Recorrer apenas à nossa sensibilidade – em outras palavras, aos desejos do público – é fazer da arte um veneno. Ai de mim! a coisa está feita; nossa mola está cansada, exige violência para reagir”²⁸⁸ (APPIA, 1992, p. 55).

²⁸⁵ Tradução minha. Original: *La vive, l'inoubliable impression que c'est lui, que c'est son corps vivant qui crée l'espace et le limite au fur et à mesure; il faut que ce corps vivant se sente libre de modifier à son gré cet espace et ces limites qui sont la création.* Citação retirada do texto *Monumentalité*, de 1922.

²⁸⁶ Tradução minha. Original: *Richard Schechner's 'Performance Group', Joseph Chaikin's 'Open Theatre', and the widely provocative productions of the 'Living Theatre'.*

²⁸⁷ Tradução minha. Original: *Putting everyone together in one space is the architectural version of sunlight. It makes people share in the event; it makes them responsible for the event... Performing in divided spaces leads to illusionism, single space staging sharpens it by throwing each spectator on his own... you are free to move closer to something that calls you, further away from something that repulses you. All within the envelope of the single space which makes the experience more dangerous and more communal.*

²⁸⁸ Tradução minha. Original: *La mesure et les limites de l'art ne doivent pas être dans notre sensibilité, pas plus qu'un dosage pharmaceutique ne doit tenir compte de l'abus qu'un malade a déjà fait d'une drogue. Ne faire appel qu'à notre sensibilité – autrement dit aux désirs du public – c'est faire de l'art un poison. Hélas! la chose est accomplie; notre ressort est usé, il exige la violence pour réagir.* Citação retirada do texto *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, de 1921.

A imagem de artistas e espectadores como molas cansadas é bastante rica para pensar a acomodação e a passividade que Appia vinha questionando ao longo de seus escritos. Pode-se pensar na imagem da mola de um colchão, já amortecida e um tanto derribada com o peso constante da tradição caduca sobre si. A única possibilidade de fazer essa mola reagir com ímpeto é aplicar sobre ela uma pancada certa e vigorosa, com a qual a mola ricocheteará no mesmo instante, devolvendo como impulso redobrado a energia que recebeu. Esta imagem é semelhante à que Appia constrói quando fala do impulso que a matéria morta fornece ao corpo vivo no momento em que as formas angulosas da primeira tocam as formas arredondadas do segundo.

Também quero aventar a possibilidade de que essa exigência de “violência para reagir” citada por Appia seja mais do que uma metáfora, mas que antecipe uma corrente da *performance art* que faz uso do choque causada pela violência como combustível para retirar da letargia os que a presenciam:

Performers que se cortam no palco, ao invés de representar um personagem que se corta; bailarinos que executam movimentos ou posições visivelmente desumanas e que demandam grande esforço; peças teatrais que materializam sensorialmente tabus, abusos, violência e condições limite, ao invés de, belamente, articularem uma narrativa lógica e legível, mesmo que trágica; etc. Esses são alguns exemplos das “estéticas do choque” (FÉRAL, 2011), que povoam a produção artística das artes cênicas na contemporaneidade (MONTAGNER, 2014, p. 64).

Para que não reste a impressão de que quero atribuir anacronicamente a Appia a criação de algo que não lhe cabe, esclareço de onde retiro os indícios da proposta que avento. Primeiramente, a enumeração de alguns artistas que Richard Beacham aponta como herdeiros de um ideário appiano no que diz respeito à utilização do espaço e da proxêmica (ou proxemia)²⁸⁹. Sobre o Performance Group de Schechner, pode ser citado o espetáculo *Dionysus in '69*, no qual “a demanda por paz e liberdade era acompanhada, frequentemente, por violência e desordem”²⁹⁰. Nos espetáculos liderados por Schechner, a relação de proximidade entre fazedores e presenciadores retirava o protagonismo absoluto dos artistas, dividindo com os espectadores a responsabilidade na construção do ato cênico. Sobre o Living Theatre, fundado em Nova York por Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-

²⁸⁹ “Proxemia foi o termo que criei para me referir às observações e teorias inter-relacionadas, relativas ao uso que o homem faz do espaço como elaboração especializada da cultura” (HALL, 1977, p. 13). “O estudo da proxêmica na área específica do teatro abre-se para uma diversidade de abordagens, desde as relações de proximidade e distância entre palco e plateia, até as relações entre um ator (personagem) e outro, a utilização da voz no espaço ou as possibilidades de aproximação e distanciamento através da luz” (CAMARGO, 2003, p. 12).

²⁹⁰ Tradução minha. Original: *Demand for peace and freedom was accompanied, frequently, with violence and disorder* (SHEPPARD, 2001, p. 224).

2015) em 1947, Juan Pedro Enrile escreve que “o ator não deve submeter-se a transformação alguma, nem ‘interpretar’ os sentimentos de outro. A ficção se dilue (...). Pretendem (...) construir um acontecimento que em muitos casos tem a interação com o público como elemento principal”²⁹¹ (ENRILE, 2012, p. 10). Segundo Enrile, essas práticas do Living Theatre vão se desenvolver posteriormente em tendências que darão origem ao atual teatro relacional.

Uma breve anotação sobre o teatro relacional²⁹²: Patrícia Fagundes afirma que “do ponto de vista da cena, a possibilidade de interação entre artista e público reside na copresença de corpos em espaço-tempo compartilhado, sendo a circulação de energia o elemento central do intercâmbio humano em processo” (FAGUNDES, 2009, p. 33). Esse compartilhamento mencionado pela autora é estimulado por Appia especialmente em suas defesas do abandono da passividade do espectador e pelas proposições de um espaço-catedral onde interagiriam espectadores e atores sem a rígida divisão de funções: “Sejamos artistas! *Podemos conseguir-lo*” (APPIA, s.d., p. 189).

Acredito que a proposição de Appia de a “obra de arte *viva* ser a única que existe completamente sem espectadores” (APPIA, s.d., p. 177) está vinculada radicalmente à ideia de teatro relacional, na seguinte medida: a relação de complementaridade e de jogo estabelecida entre “os que veem e os que fazem” é de tal abrangência que quase não são necessárias as divisões entre eles. A obra de arte viva não precisa de público “porque ela já o contém implicitamente em si”: isso equivale a dizer que ao não ser considerado público, mas agora produtor conjunto da obra, os que até então eram chamados de “espectadores” não mais se postam diante de uma obra, mas estão nela:

Não nos sentimos *perante* ela. A arte *viva* não se representa. Já o sabemos; (...) desde o momento em que ela está, nós estamos com ela, nela. Recusarmo-nos, seria negarmo-nos a nós próprios, como fazemos já em tantas ocasiões de nossa vida social. (...) Tentemos a grande experiência e solicitemos dos criadores da obra que nos *arrebatem com eles!* (...) Por mais pequena que seja a nossa parte de colaboração *na* obra, viveremos com ela e descobriremos que somos artistas. É com emoção que o autor escreve estas últimas palavras. Nelas encerra todo o seu pensamento e resume as suas mais altas aspirações (APPIA, s.d., p. 178).

²⁹¹ Tradução minha. Original: *El actor no debe someterse a transformación alguna, ni “interpretar” los sentimientos de otro. La ficción se diluye (...). pretenden construir un acontecimiento que en muchos casos tiene la interacción con el público como elemento principal.*

²⁹² A ideia de um teatro relacional descende do conceito de “estética relacional”, conceito homônimo ao título do livro de Nicolas Bourriaud.

Se a emocionada sugestão de Appia de uma criação comunal da obra de arte entre artistas e espectadores pode soar idealizada) – guardada a devida contextualização histórica, é possível antever nessa declaração os primórdios de um tipo de arte relacional²⁹³ que seria discutida e praticada ao longo dos séculos XX e XXI. Certa idealização ali contida não torna menos importante a aspiração do suíço, em sua originalidade e visionaridade aplicadas ao entendimento das funções a serem cumpridas por atores e espectadores em um evento teatral. A afirmação de que essa colaboração do espectador na feitura da obra de arte viva é um resumo das ideias de toda uma vida dedicada ao pensamento sobre o teatro, me faz construir a convicção de que todos os passos dados pelo helvético – a partir de suas primeiras impressões relacionadas ao que considerava inadequado nas encenações que presenciou, ainda em sua juventude – o guiaram à certeza de que é no contato entre corpos vivos que se faz a obra de arte viva.

Assim, nesta parte de meu trabalho – da qual já anunciei a mistura, com a qual espero ter fortalecido minha argumentação e minha capacidade de apresentar indícios que auxiliem a dar coerência às hipóteses que levanto – retomo de maneira mais cronologizada os principais pontos que considero esclarecedores para acompanhar o pensamento de Appia relacionado ao teatro, e as minhas próprias sugestões para o entendimento deste.

O contexto histórico que envolve o período em que Adolphe Appia viveu, entre 1862 e 1928, é marcado por grandes transformações conceituais na arte, de modo que a ideia de um “projeto de modernidade” [que] é lançado no século XVIII e firma-se ao longo do XIX”, já era, à época de Appia, algo almejado. Especialmente nas duas últimas décadas do século XIX, o teatro tem incorporados à sua prática pelo menos dois elementos que são decisivos para o desenvolvimento de uma gramática cênica: a iluminação elétrica nos teatros e o entendimento da figura do encenador como uma espécie de “cérebro” que pensa a encenação como algo mais que um arranjo harmônico de objetos sobre um palco. Esses dois marcos são acompanhados, ao longo dos anos seguintes, de transformações na dramaturgia, com o surgimento de autores como Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tchekhov e Alfred Jarry, entre outros, que trarão para o teatro inovações estruturais e temáticas; e de novas percepções relacionadas às contrapartidas viventes do teatro (e da dança) – os atores e os bailarinos. Em relação a este último ponto, passa-se a refletir sobre o papel do corpo nas artes cênicas, com a intenção de considerar aqueles como criadores e não apenas reprodutores de códigos convencionais. A partir dessa constatação, inicia-se uma era

²⁹³ É preciso dizer que a ideia de uma arte relacional não foi criada por Nicolas Bourriaud; a importância do autor reside no fato de ter ele alargado e discutido o conceito em seu livro *Estética relacional*.

de investigações dos procedimentos atoriais, em busca de técnicas que amenizassem a ideia de “inspiração” como catalisador do trabalho cênico. Dois nomes principalmente podem ser referidos no início do século XX: Stanislavski e Meyerhold, com pesquisas diferentes no que tange aos métodos e resultados obtidos, mas ambos cientes de que havia algo que se poderia chamar de “arte do ator”.

Appia, que cresceu na Suíça sob uma afinidade inicial com a música, pelo fato de lhe ter sido permitido realizar estudos formais em execução de instrumentos, logo cedo confessou seu encantamento com o teatro como forma artística. O acesso à biblioteca da família, em Genebra, proporcionou ao jovem Adolphe o conhecimento de textos dramáticos clássicos que, devido às características intrínsecas desse tipo de literatura, requisitavam do jovem leitor a imaginação necessária para transformar em “narrativas visualizadas” as sucessões de diálogos e situações contidas nas obras. Não tendo autorização do pai para conhecer o teatro como evento presencial, Adolphe construía, provavelmente, algumas expectativas relacionadas à maneira pela qual aquelas peças teatrais ganhariam formas cênicas. Já adolescente, e tendo como experiência inaugural a assistência a uma ópera tradicional, Adolphe imediatamente acusou o desconforto sentido – o que mais tarde definiria como uma incompatibilidade entre o corpo tridimensional dos cantores-atores e a bidimensionalidade dos cenários de telão pintado: ambos não pareciam pertencer ao mesmo mundo.

A maior proximidade, nas primeiras décadas de sua vida, com a música – seja por intermédio de sinfonias ou execuções instrumentais de outros tipos, seja por meio de algumas encenações de ópera a que eventualmente comparecia –, o fez eleger um autor de óperas como o seu preferido: Richard Wagner. A descoberta da obra de Wagner, que Appia conheceu inicialmente apenas como compositor e libretista de dramas musicais, o fascinou de tal forma que, a partir de então, o músico alemão se tornou a principal fonte de sua busca por algo que se concretizou como proposições – em forma de esboços cenográficos e de orientações cênicas para a movimentação dos cantores-atores – para a encenação das obras do alemão, concretizadas em um volume escrito entre 1891 e 1892: *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos*. O incremento à admiração da obra musical de Wagner foi fornecido a Appia por Houston Stewart Chamberlain, um grande conhecedor também dos extensos escritos wagnerianos – bastante amplos em temáticas variadas como filosofia, história da arte e mesmo política. Chamberlain, de quem Appia foi uma espécie de pupilo, repassou ao suíço a maior parte dos conhecimentos extramusicais que acumulou sobre Wagner ainda no século XIX. Esta condição resultou em uma filiação de Appia, mesmo que circunstancial, ao ideário wagneriano, em aspectos que posso chamar de estético-filosóficos.

Wagner, ao longo de sua trajetória criativa, passou de uma orientação filosófica mais afeita ao “paganismo” de Ludwig Feuerbach para uma construção mais “cristã”, vinculada fortemente ao pensamento de Arthur Schopenhauer. Appia, em contrapelo, iniciou suas reflexões sobre o teatro tendo como referência o schopenhauerismo wagneriano, mas foi encontrando o seu norte no magneto feuerbachiano (não afirmo que Appia seguisse a filosofia de Feuerbach: me refiro apenas à compatibilidade das ideias): a inspiração grega, uma das tendências que podem ser apontadas na ideologia de Feuerbach, foi-se fortalecendo em Appia após a virada do século XX e, incontornavelmente, após 1906, quando o autor de *A obra de arte viva* teve um dos encontros mais importantes de sua vida, que modificaria sua visão artística a partir daí: a relação de trabalho e de admiração construída com Émile-Jaques Dalcroze.

Com Dalcroze Appia encontrou algo que há anos procurava: uma espécie de “ginástica” para o ator, que permitisse ao corpo vivo uma integração orgânica com a música, de modo que a sonoridade servisse como uma espécie de ordenadora para a encenação. A organização era necessária à cena – o que é uma espécie de clamor em defesa da figura do encenador –, acreditava Appia, e seria mais bem alcançada com a rigidez e a previsibilidade intrínsecas à música partitizada. Com esta, é possível prever, programar, estruturar com segurança e probabilidade de sucesso uma *mise en scène*, já que a regra predominante até então era a instabilidade de resultados própria da lide com atores – vivos, portanto de certo modo indomáveis e sujeitos às inconstâncias e aos erros próprios ao que tem vida.

Após o encontro com Dalcroze os escritos de Appia foram cedendo espaço a uma significativa modificação em seu ponto de vista, que se moveu da afirmação da música como ordenadora da encenação – e, portanto, comandante do trabalho do ator, que deveria se submeter à estruturação ditada por outrem; neste caso, o compositor dessa música – para uma visão condizente com o fascínio demonstrado por Appia pelo mundo grego. Tal fascínio foi fartamente exposto nos esboços cenográficos que criou para Dalcroze em 1909 e 1910, os “espaços rítmicos”, nos quais se aprofundaram as ideias de síntese de elementos cenográficos e de estruturação de espaços nos quais deveriam se mover os atores, sob a égide de referenciais helênicos: colunas, escadarias, platôs que remetem aos edifícios gregos clássicos.

É essa guinada para a valorização do corpo – que não estava totalmente ausente do pensamento appiano, mas era superada pela música como proposta de elemento-guia – que procuro entender e justificar, utilizando um conceito nascido justamente na cultura grega antiga e que acredito ser coerente com toda a admiração que o autor suíço demonstra ter pelas soluções arquitetônicas e cenográficas dos conterrâneos de Ésquilo: falo de *mousiké*.

Mousiké, como integrante da *paideia* grega, associava em um mesmo conceito as ideias de aprendizado pela poesia, pela execução instrumental musical e pelo movimento do corpo. Em comum, esse triunvirato tinha a obtenção de ritmos, algo constatado e incorporado, ainda que diferentemente produzido e alcançado. Em relação à origem desse elo, a conexão primordial entre *mousiké* e *paideia* se deu em um contexto de cultura oral, pré-escrita; mas isso não significa que esse tipo de aprendizado pelo ritmo tenha sido abandonado após a escrita. Assim era a *mousiké*, que integrava os ritmos produzidos pelo corpo (como a dança, que responde a impulsos não necessariamente resultantes de estímulos externos ao corpo), os sons produzidos por instrumentos musicais e a ritmicidade do verso verbalizado.

Ao longo dos séculos, passando pela Idade Média e pela Renascença, ocorreu uma supressão na compreensão do sentido original de *mousiké*, com a conseqüente tradução do vocábulo grego para a palavra “música”, diminuindo a abrangência do conceito. No entendimento predominante atual, música está associada estritamente ao fenômeno da organização de sons. A adoção da palavra *mousiké*, que para os gregos se referia às Musas, portanto relacionada a diversas formas artísticas e não apenas à “música sonora”, barrou o entendimento original de uma sobreposição de ritmos, ideia muito mais rica no contexto de *paideia*. Minha proposta é a de que se encare a sugestão de Appia de tomar a música como parâmetro organizador do trabalho do ator não como “música sonora”, mas como o sentido original de *mousiké*. Se isso for feito, se entenderá a crescente e enfática valorização do corpo como-centro/ou-no-ápice de uma hierarquia criativa do teatro, em acordo com Appia. O corpo, por ser vivo, produz seus próprios ritmos orgânicos, e são estes que servirão de referência para o movimento do ator pelo espaço. Tome-se, então, a ideia de música não-sonora, aquela que está *no* ator, como guia, e não aquela que lhe entra pelos ouvidos.

Durante e após as experiências em Hellerau – também práticas, pois Appia experimentou a Rítmica no próprio corpo – o criador dos espaços rítmicos reorientou seu interesse dos dramas musicais de Wagner para o corpo do ator. Este – que já não se restringiria apenas a encenações operísticas, mas agiria em qualquer forma de teatro – passou, gradativamente, a ser considerado por Appia como legítimo detentor de autonomia em termos de significação artística, até chegar a um ponto em que o próprio conceito de teatro podia ser discutido: teatro é ficção? Teatro, para ser considerado “arte”, tem que contar uma história? Pelo que percebo, Appia abre sua mentalidade para além disso: o corpo do ator passa a ser considerado uma obra de arte.

É nesse ponto que julgo entrever aproximações de Appia com algumas ideias que fincariam raízes no teatro do século XX: com certos conceitos de Jerzy Grotowski,

notadamente o dom de si; e com aspectos ligados à *performance art*, precipuamente aqueles que prescindem de estrutura ficcional para se constituírem como eventos artísticos; bem como a possível reordenação dos papéis de emissores e receptores no acontecimento cênico – ocorrente tanto em Grotowski quanto na *performance art* –, quando não mais se atribuiria ao primeiro toda a responsabilidade pela “comunicação” de sentidos, e ao segundo uma passividade intrínseca: em suma, como queria Appia, todos podem ser criadores e artistas.

A possibilidade que avento, de não restringir o corpo que Appia imaginava para sua obra de arte viva a um corpo identificado com o teatro (em outras palavras: um corpo que atua como intermediário e transmissor de uma ficção), mas considerar uma expansão dessa ideia, para o que chamo de corpo de bailarino, intenta trazer para a(s) arte(s) do movimento – ou artes da presença – algo mais do que habilidades representacionais ou miméticas. Nessa direção, José Gil aponta a existência de espaços simultaneamente habitados e construídos pelo corpo do bailarino, que guardam semelhanças, conforme acredito, com os espaços rítmicos de Appia.

O ator, que passa a ser considerado – em sua corporalidade bastante – como obra de arte; o espectador, que é cocriador do evento teatral, primeiramente pela empatia que o conecta ao movimento do ator, e, num momento posterior, com a proposição de que o próprio espectador se torne ativo no evento teatral por meio de seu corpo em movimento; e o espaço onde ocorrerá o encontro entre os partícipes – a catedral do futuro – local em que não haverá mais barreiras de qualquer espécie, nem físicas nem sociais, para que o grande conagração se estabeleça nessa obra de arte viva: em poucas linhas, essas são algumas das visões mais destacáveis do pensamento appiano sobre o ator, nas relações que estabelece e nos meios nos quais transita.

Há duzentas e tantas páginas declarei-me artista, criador. Autor nos palcos e reivindicador de uma autoria também pela palavra. Não “lirifiquei” minha escrita, a não ser nas poucas ocasiões em que o sentido que eu buscava atingir pedia libertação do vocabulário técnico. Mas, por várias vezes, “hermenêutico-poetizei” as ideias de Appia. Se assim o fiz, foi para atualizar as ideias do suíço, locupletá-las com o que de bom pode oferecer este século XXI, em que – ainda bem – muitas das certezas absolutas que pontilhavam as artes vão escorrendo e deixando espaço para quantas outras tintas houver, para que esbochem novos grafismos, novos sentidos.

Rescaldo é a cinza que contém brasas – tem a aparência de detritos, de coisas que queimaram e das quais restaram apenas o amorfo-fumegante do incêndio das ideias. Revirei o rescaldo appiano, ciente de que sob a superfície desse monte, oculto sob a frieza externa

concedida pela passagem do tempo e pela infindável sucessão de novas ideias, havia um punhado de matéria incandescente. Fartei-me no rescaldo, avivei as brasas do pensamento sobre a arte, identifiquei heranças e pioneirismos. Misturei cinzas, mesticei-as; coloquei-as em novas fôrmas, levando-as de novo ao fogo para que produzissem outros vasos. Dois vasos feitos de cinzas, colocados ao meu alcance, nos quais insiro as mãos para de lá retirar os alimentos que me mantêm intelectualmente vivo; nunca perco de vista dois tempos que me estimulam (ou seria o tempo um tecido fixo e maleável no qual me movo, do nascimento à morte, conforme Einstein?): passado e futuro.

Ouroboros.

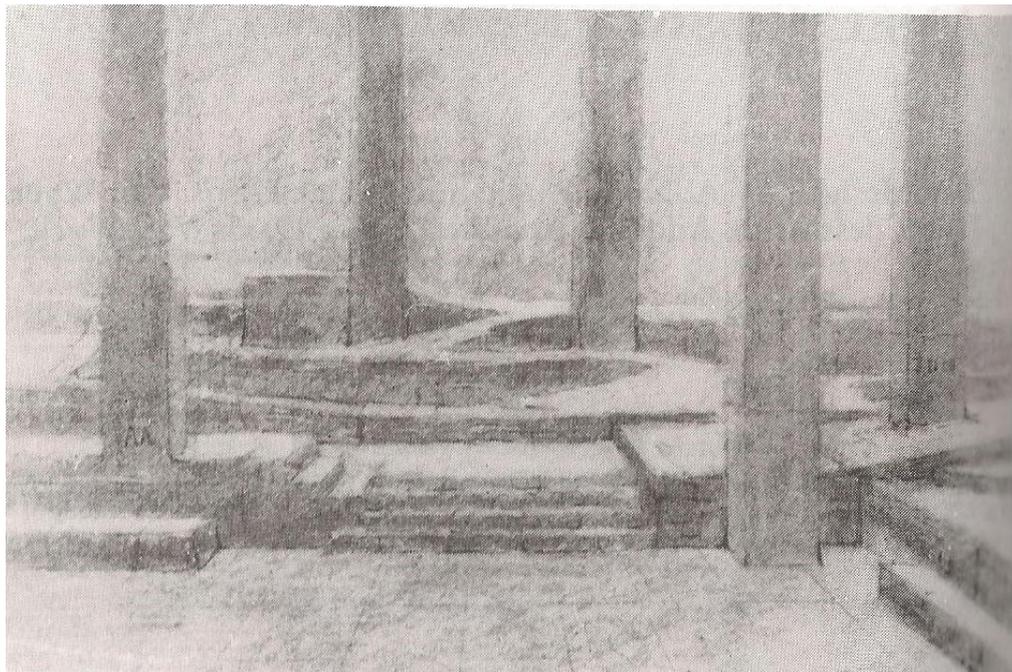


Figura 38: Desenho de Appia, em colaboração com Jessica Davis Van Wyck, para *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, datado do inverno de 1920. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928.

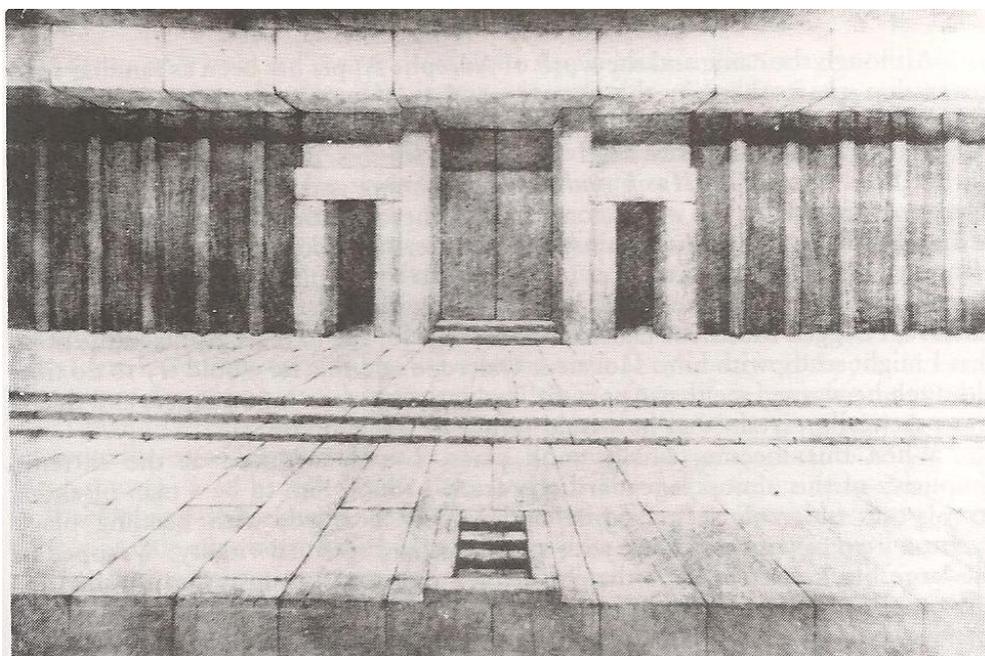


Figura 39: Desenho de Appia, em colaboração com Jessica Davis Van Wyck, para *Coéforas*, de Ésquilo, datado do inverno de 1920. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928.

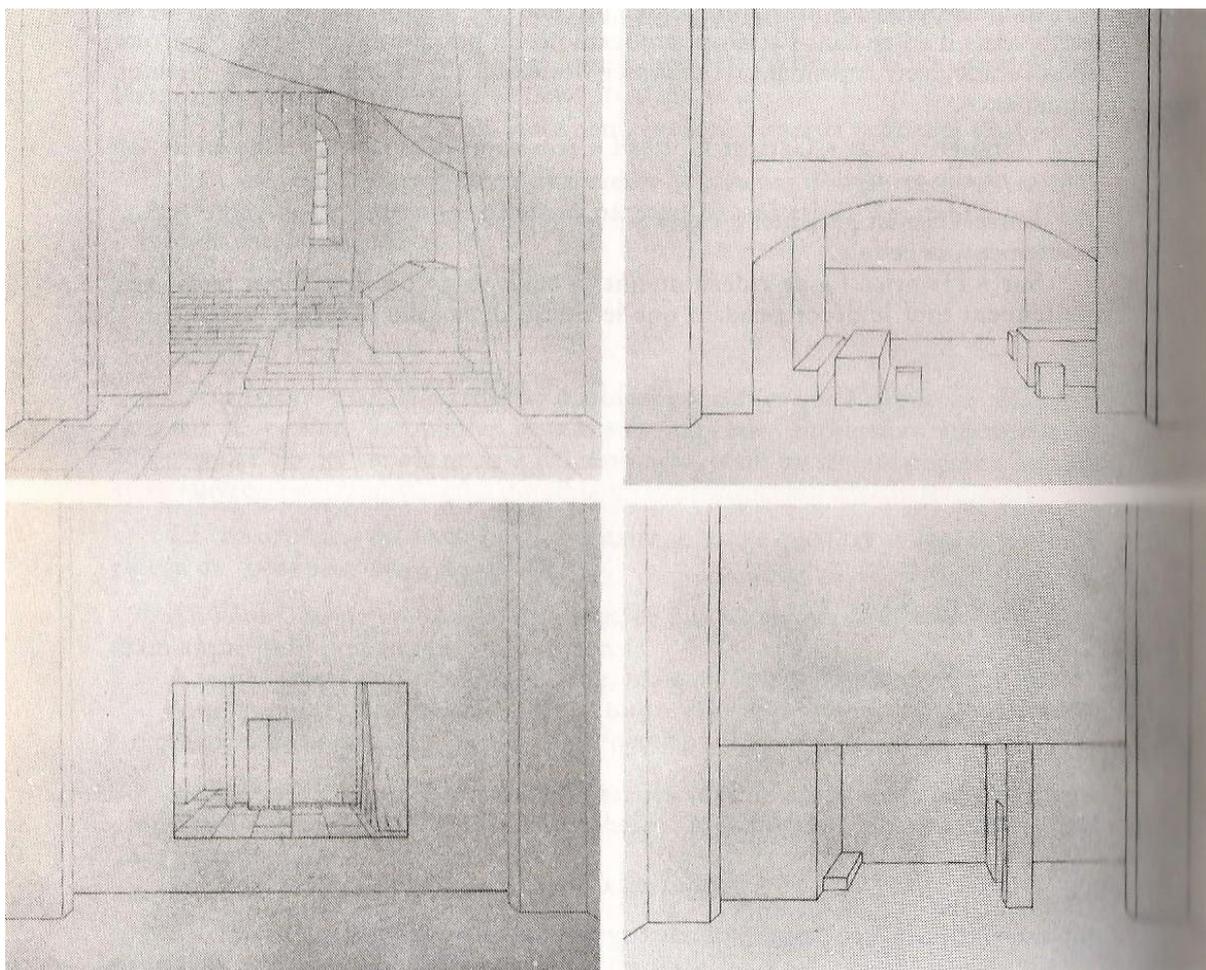


Figura 40: Desenhos de Appia para *Fausto*, de Goethe, produzidos em 1927. Fonte: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tomo IV, 1921-1928.

REFERÊNCIAS

ADOLPHE APPIA – ESCENOGRAFÍAS. Catálogo da exposição realizada em Madrid, Espanha, de 5 de maio a 6 de junho de 2004. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

ADOLPHE APPIA 1862 – 1928. Actor – Space – Light. Catálogo da exposição produzida por PRO HELVETIA – Arts Council of Switzerland, Zurich. Exposição planejada por Denis Bablet (Paris) e Marie-Louise Bablet (Geneva). London: John Calder (Publishers) Ltd.; New York: Riverrun Press, 1982.

ANDRÉ, João Maria; RIBEIRO, João Mendes. *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2014.

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Tradução de Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2014.

APPIA, Adolphe. “*O homem é a medida de todas as coisas*” (*Protágoras*): Prefácio para um novo livro [1923], seguido do “Prefácio” de 1921. Tradução de Eugénia Vasques. Lisboa: Biblioteca/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013.

APPIA, Adolphe. *A encenação do drama wagneriano. Noções preliminares*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 147-52, mar. 2009.

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome IV, 1921-1928. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Willisau: L’Âge d’Homme et la Société Suisse du théâtre, 1992.

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome III, 1906-1921. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten: L’Âge d’Homme et la Société Suisse du théâtre, 1988.

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome II, 1895-1905. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten: L’Âge d’Homme et la Société Suisse du théâtre, 1986.

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome I, 1880-1894. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Berne: L’Âge d’Homme et la Fondation de la Collection suisse du théâtre, 1983.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, [s.d].

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de theater de 1870 a 1914*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

BABLET, Denis. A luz no teatro. In: *O teatro e a sua estética*. Segundo volume. Seleção, tradução, introdução e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1964.

BABLET-HAHN, Marie L. Jalons biographiques. In: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes: tome I, 1880-1894*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Berne: L'Âge d'Homme et la Fondation de la Collection suisse du théâtre, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., [s.d].

BACHELIS, Tatiana Israilievna. *Appia, la épica geométrica. Craig, la geometría trágica*. Tradução de Alejandra Gutiérrez. **Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena de España**, Madrid, INAEM, n. 21, p. 36-45, mayo de 1991.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBA, Eugenio. O corpo dilatado. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Orgs.). *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BEACHAM, Richard C.. 'Anonymity is the Essence': in search of Adolphe Appia. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 2, n. 28, p. 143-162, 2012.

BEACHAM, Richard C.. *Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre*. Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1994.

BEACHAM, Richard C. (org.). *Adolphe Appia: texts on theatre*. London: Routledge, 1993.

BEACHAM, Richard C.. '*Brothers in Suffering and Joy*': the Appia-Craig Correspondence. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 4, n. 15, p. 268-288, 1988.

BEACHAM, Richard C.. *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau, Part Two: 'Poetry in Motion'*. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 1, n. 3, p. 245-261, 1985b.

BEACHAM, Richard C.. *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau, Part One: 'Music Made Visible'*. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 1, n. 2, p. 154-164, 1985a.

BERCHTOLD, Alfred. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2000.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BISCARO, Barbara. *Considerações sobre o corpo musical*. **Revista Cena** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Porto Alegre, n. 22, p. 77-84, 2017.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor – As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOYER, Régis. Mulheres viris. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. In: BRUNEL, Pierre (direção). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu negro, 2008.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.

BUCHO, João Luís Cruz. *Relação entre Yin-Yang e a criatividade*. Psicologia.PT – O portal dos psicólogos, Porto, 2016. Seção de artigos. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0971.pdf>>. Acesso em 27 fev. 2018.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Roberto Gill. *Palco e plateia: um estudo sobre proxêmica teatral*. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2003.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARNEGY, Patrick. *Wagner and the art of the theatre*. New Haven/London: Yale University Press, 2006.

CASTANHEIRA, Ricardo M. R.. *Gesamtkunstwerk – a utopia de Wagner*. 2013. 215 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

CATELLI, Mário Batista. *Ética: encarando as oposições*. Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica – SBPA, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://sbpa.org.br/portal/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89tica-Encarando-as-Oposi%C3%A7%C3%B5es-.pdf>>. Acesso em 01 mar. 2018.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4'33'', de John Cage. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil. *Anais*. Campinas: 2007.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

CHAPOUTOT, Johann. *From Humanism to Nazism: Antiquity in the Work of Houston Stewart Chamberlain*. **Miranda** [Online] – **Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English speaking world**, Université Toulouse, Toulouse, v. 11, p. 1-12, 2015. Disponível em <<https://journals.openedition.org/miranda/6680#article-6680>>. Acesso em 28 mai. 2018.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: Caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. Tradução de Silvana Garcia e Karin Astrid Müller. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Chicago: Browne's Bookstore, 1912.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRUZ, Raimundo José Barros. *Arthur Schopenhauer e Ludwig Van Beethoven: do potencial expressivo-descritivo da linguagem musical*. **Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 5, n. 2, p. 126-143, mai.-ago. 2011.

DALCROZE, Émile-Jaques. *Rhythm, music and education*. Tradução de Harold F. Rubinstein. New York; London: G. P. Putnam's Sons, 1921.

DANTAS, Mônica Fagundes. O Pós-Coreográfico: conversações com o Pós-Dramático desde os lugares da dança. In: CARREIRA, A.; BÄUMGARTEL, S. (Orgs.). *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, F.; SIMÕES, G. (Orgs.). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017.

DIAS, Rosa Maria. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Tradução de Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DOVER, K. J.. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Tradução de Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ENRILE, Juan Pedro. *The Living Theatre y la práctica artística político-revolucionaria de los sesenta, un antecedente del Teatro Relacional*. Disponível em <<http://teatrorelacional.es/wp-content/uploads/2012/03/The-Living-Theatre-y-la-p3.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

EYNAT-CONFINO, Irène. *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor*. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.

FADIMAN, J.; FRAGER, R.. *Teorias da personalidade*. Tradução de Camila Pedral Sampaio e Sybil Safdié. São Paulo: Harbra, 1986.

FAGUNDES, Patrícia. *O teatro como um estado de encontro*. **Revista Cena** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Porto Alegre, n. 7, p. 31-41, 2009.

FALEIRO, José Ronaldo. *Sobre a encenação e o encenador no teatro*. **Moin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 14-29, 2013.

FALEIRO, José Ronaldo. *Convergências e divergências entre Appia, Dalcroze, Craig e Copeau*. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: Unesp/USP, 2010.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

FERNANDES, Adriana. *Dalcroze, a música e o teatro- fundamentos e práticas para o ator compositor*. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 7, n. 3, p. 1-23, set.-dez. 2010. Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_01_Adriana_Fernandes.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2014.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Sílvia. *Experiências do real no teatro*. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 13, v. 2, p. 1-11, 2013.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

GIL, José. *Movimento total – O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

GOMES-KELLY, Roberta Ecleide de Oliveira. *Fluir ou disfluir: eis a questão! Uma discussão sobre a gagueira e a psicanálise*. In: COLÓQUIO DO LEPSI IP/FE-USP, 4., 2002, São Paulo. Disponível em:

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032002000400021&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 16 jun. 2017.

GÓMEZ, Felisa de Blas. *Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires: Nobuko, 2010a.

GÓMEZ, Felisa de Blas. *Música, color y arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010b.

GONÇALVES, Maria Augusta S.. *Sentir, pensar, agir – Corporeidade e educação*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

GREY, Thomas S.. Um glossário wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Tradução de Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday [Swieto]. In: *The Grotowski Sourcebook*. Edited by Richard Schechner and Lisa Wolford. London and New York: Routledge, 1997.

GUIMARÃES, José Luís de Barros. *A música como objetivação imediata da vontade na metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. **Revista Sísifo**, Feira de Santana, v. 1, n. 4, 2016.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996.

HILDEBRAND, Hermes Renato; AMARAL, Lilian. *A arte no espaço-tempo: Arqueologia da R-U-A – Realidade Urbana Aumentada. Quando o encontro se transforma em um território artístico, coletivo e expandido*. **Revista GEMInIS- Grupo de Estudos Sobre Mídias Interativas em Imagem e Som**, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, n. 1, v. 2, p. 194-207, 2011.

HORMIGÓN, Juan Antonio. Cuenta pendiente. In: APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2014.

HUBERT, Marie-Helene. *As grandes teorias do teatro*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

INDECIDIBILIDADE. Verbete. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/indecidibilidade/>>. Acesso em 11 abr. 2018.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JESUS, Joaquim. *O lugar do olhar: a cianotipia no ensino em artes visuais*. Porto: U.Porto editorial, 2011.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M.. *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

LANGER, Susanne K.. *Sentimento e forma*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LANGER, Susanne K.. *Ensaio filosóficos*. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. **Ilha – Revista de Antropologia**, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, n. 1 , v. 13 , p. 41-60, jan.-jun. 2011.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. *Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo, p. 1-6. Anais do VI Congresso da ABRACE. São Paulo: ABRACE, 2010.

LJUNGBERG, André. *Difference in surround experience between ITU 775 recommendation and consumer's "living room setup"?*. Bachelor Thesis. Lulea University of Technology, Department of Arts, Communication and Education, Lulea, 2012. Disponível em

<<http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1023995/FULLTEXT02.pdf>>. Acesso em 25 jul. 2018.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, s.d..

MAETERLINCK, Maurice. Menus Propos – O teatro. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro. In: *Les Mains de Lumière – Anthologie des Écrits sur l'Art de la Marionette*. Charlesville-Mézières: Institut Internacional de la Marionette, 1996, p. 196-201.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. *O Corpo Limiar e a Passagem de Impulsos como elementos de Precisão Cênica: processos criativos entre a Dança e o Teatro de Jerzy Grotowski*. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

MAHDIHASSAN, S.. *Comparing Yin-Yang, the Chinese symbol of creation, with Ouroboros of Greek alchemy*. **The American Journal of Chinese Medicine**, v. 17, Issue 03n04, 1989. Disponível em <<https://www.worldscientific.com/doi/abs/10.1142/S0192415X89000164>>. Acesso em 01 abr. 2018.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MARINIS, Marco de. Ter experiência da arte: para uma revisão das relações teoria/prática no contexto da nova teatrologia. Tradução de André Carreira. In: TELLES, Narciso (Org.). *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

MENEGUETTI, Karin Schwabe. *De cidade-jardim a cidade sustentável: Potencialidades para uma estrutura ecológica urbana em Maringá – PR*. 2007. 205 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MESQUITA, Marcos. *Uma encruzilhada estético-musical: “Música do futuro”* de Richard Wagner. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 1, 2015, p. 25-37.

MEYER, Sandra. *A (i)mobilidade na obra de Nijinsky: uma ação intempestiva*. **Revista Cena** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Porto Alegre, n. 9, p. 1-16, 2011.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

MONTAGNER, Alessandra. *A presença do real: do extremo à perturbação na experiência receptiva da cena contemporânea*. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 59-70, jul.-dez. 2014.

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

MOTA, Julio. *Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos*. **Repertório: Teatro & Dança** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, n. 18, 2012.1, p. 58-70, 2012.

MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero: ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

MOTA, Marcus. *Fontes para os estudos teatrais I: as contribuições de A. Appia e E. Piscator*. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 43-57, set. 2012.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.

OLIVEIRA, Natássia D. G. L. de. *Estudos pre(liminares) acerca das figuras do dramaturgo, do diretor e do encenador*. **Revista Moringa – Artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 25-43, jul.-dez. 2013.

PALMER, Scott. *A 'choréographie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn*. **Theatre and Performance Design**, v. 1, n. 1-2, p. 31-47. Disponível em <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23322551.2015.1024975>>. Acesso em 10 abr. 2016.

PARIS, Andréia Aparecida. *O ritmo no teatro e na euritmia: estudos para o trabalho do ator*. 2016. 267 f. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PARIS, Andréia Aparecida. *Espaço rítmico: provocações da escuta*. **O Percevejo Online**, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 40-53, 2015.

PASCUAL, Itziar. *Cuerpos femeninos em movimiento*. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX. **Acotaciones- Revista de investigación y creación teatral**, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, n. 15, p. 1-36, jul.-dez. 2005.

PAULA, Lucas de; BORGES, Maria Helena Jayme. *O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presents no fazer musical*, **Música Hodie – Revista do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia**, v. 4, n. 1, p. 29-44, 2004.

PAVIANI, Jayme. *A função educativa da dança em Platão: as leis*, livro II, 652 a – 674 c.

DO CORPO: Ciências e Artes – Revista do Centro de Ciências da Saúde - CECS,

Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, p. 1-10, jul.-dez. 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meierhold*. Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. *A memória da Revolução Francesa nos movimentos revolucionários de 1848 em Portugal e no Brasil*. **Revista de História das Ideias**, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, v. 11, p. 357-72, 1989. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42918/1/A_memoria_da_revolucao_francesa.pdf>. Acesso em 29 mai. 2018.

ROGER, Ángel Martínez. Appia: un visionario viviente. In: APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2014.

ROPA, Eugenia Casini. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. Tradução de Matteo Bonfitto, Michele Schiocchet e Yedda Chaves. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- ROSE, Rosa Sala. Introducción. In: WAGNER, Richard. *El judaísmo en la música*. Introducción, traducción y notas de Rosa Sala Rose. Madrid: Hermida Editores, 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUFFINI, Franco. A mente dilatada. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Orgs.). *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SALLES, Nara. Antonin Artaud: O corpo sem órgãos. **O Percevejo Online**, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2010.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012.
- SANTOS, Felipe Thiago dos. *Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos dramas de Richard Wagner*. **Paralaxe – Revista de estética e filosofia da arte**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 48-64, 2014.
- SANTO-TOMÁS, Enrique García; DAVIDSON, Robert A.. “Latente armonía”: Adolphe Appia y el sport como coreografía. **Acotaciones- Revista de investigación y creación teatral**, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, n. 17, p. 45-64, jul.-dez. 2006.
- SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. Tradução de Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHÖPHE, Regina. *Deleuze e o mundo dos simulacros*. Disponível em <<https://arielenlinea.files.wordpress.com/2012/06/deleuze-e-o-mundo-dos-simulacros-regina-schc3b6pke-pc3a1g-43-47.pdf>>. Acesso em 01 mai. 2018.

SCRUTON, Roger. *The Ring of Truth: The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung*. New York: The Overlook Press, 2017.

SEARLE, John R.. *Intencionalidade*. Tradução de Julio Fischer e Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, *Enárgeia* e a Tradição da *ut picture poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHEPPARD, William Anthony. *Revealing masks: exotic influences and ritualized performance in modernist music theater*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.

SILVA, Carlos Alberto. *Vozes, música, ação: Dalcroze em cena. Conexões entre Rítmica e encenação*. 2008. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Encenação e cenografia para dança*. **Diálogos Possíveis – Revista da Faculdade Social da Bahia**, Salvador, v. 10, p. 18-32, jan.-jun. 2007.

SILVA, Yuri de Oliveira Dantas. *O conceito de “história efetual”, de Hans-Georg Gadamer, aplicado ao direito*. **Revista de Doutrina e Jurisprudência**, Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, v.106, n. 1, p. 103-116, 2015.

SIMÕES, Sílvia Sônia. *Quando o passado legitima o presente: a música no III Reich*. **Revista Thema**, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul Riograndense, Pelotas, v. 7, n. 2, p. 1-18, 2010.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

SOUZA, Elisa Teixeira de. *O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da dança moderna*. 2011. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SPANGHERO, Maíra. *Tecnologia para entender dança: as notações coreográficas*. **Revista Moringa – Artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 71-80, jan.-jun. 2011.

SPINELLI, Miguel. *Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta*. **Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia**, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Marília, v. 32, n. 2, p. 9-44, 2009.

TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TORRES NETO, Walter L.. *O que é direção teatral?* **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 9, p. 111-121, 2007.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flavia Pilla do. *A escrita da dança: um histórico da notação do movimento*. **Movimento – Revista de Educação Física da UFRGS**, Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 201-223, set.-dez. 2007.

VAN WYCK, Jessica Davis. Working with Appia. In: APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*: tome IV, 1921-1928. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Willisau: L'Âge d'Homme et la Societé Suisse du théâtre, 1992.

VIEIRA, Euripedes Falcão. *O tempo-espaço: ficção, teoria e sociedade*. **Cadernos EBAPE.BR** [online], Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, n. 1, v. 1, p. 35-43, 2003.

Disponível em

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cadernosebape/article/view/4862>>. Acesso em 31 mai. 2018.

VIVALDI, Antonio. *As quatro estações*. Traduzidas para português da Galiza por José André Lôpez Gonçâlez. Separata n. 4 de **Elipse – Revista literária galego-portuguesa**, Círculo Edições, Vigo, outubro de 2014. Disponível em

<<http://www.triplov.com/letras/vivaldi/QuatroStagioni.pdf>>. Acesso em 1 jun. 2018.

VOLBACH, Walter R.. *Adolphe Appia- prophet of the modern theatre: a profile*.

Middletown: Wesleyan University Press, 1968.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

WHITTALL, Arnold. A linguagem musical. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. In: MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ZAMPRONHA, Edson S.. Da figuração à abstração em música. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson S. (Orgs.). *Arte e cultura II: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

ZANETTE, Marcos Suel. *A facticidade e o tempo no pensamento do jovem Heidegger*. **CES Revista_ on-line – Periódico oficial do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora**, Juiz de Fora, MG, v. 22, p. 63-74, 2008.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e O naturalismo no teatro*. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZÖLLER, Günter. *A música como vontade e representação*. Tradução de Mário Videira.

Cadernos de filosofia alemã – Crítica e modernidade, São Paulo, n. 16, p. 55-80, jul.-dez. 2010.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adler (Alfred), 37-38

Adorno (Theodor), 153

Allan (Maud), 201

Almeida (Jorge de), 117, 231

Amaral (Lilian), 158-159, 287

André (João Maria), 36, 157-158, 170, 172, 174-175, 178, 181, 187, 280

Antoine (André), 17, 143, 147-148

Appia (Adolphe), 5, 7-12, 14, 16-36, 38-58, 60-61, 63-87, 92, 95, 98, 100-105, 108-114, 123-127, 129-157, 159-175, 178-190, 192-220, 222-223, 225, 227-228, 230-235, 238-247, 250-258, 260-276, 278-282, 285-287, 290-291, 293-294, 296

(Anne: mãe), 41-44, 50

(Hélène: irmã), 10, 41-42, 68, 72, 76

(Louis: pai), 41-42, 44-45, 47, 50, 75

(Marie: irmã), 41, 75

(Paul: irmão), 41

(Paul Joseph: avô), 42, 44

Arbeau (Thoinot), 139

Aristófanés, 88

Aristóteles, 19, 74, 119, 172, 223, 245, 281

Artaud (Antonin), 265, 293

Aslan (Odette), 16-17, 281

B

Bablet (Denis), 57-58, 60, 82-83, 144, 146-148, 152-153, 164-165, 167-169, 173, 198-199, 280

Bablet-Hahn (Marie Louise), 50, 76-77, 140-141, 148, 150, 280

Bach (Johann Sebastian), 63

Bachelard (Gaston), 180, 281

Bachelis (Tatiana), 163-164, 170, 281

Bähr (Hugo), 70-71, 148

Bakunin (Mikhail), 79, 88-89

Balakian (Anna), 54-57, 59, 61-63, 281
Barba (Eugenio), 179, 181, 187, 281-282, 293
Barca (Calderón de la), 259
Barthes (Roland), 213
Baudelaire (Charles), 56-57
Beacham (Richard), 44, 51-52, 55, 68, 70-72, 135, 153-154, 160-162, 171, 188-189, 191, 196-198, 200-208, 257-258, 264-266, 269-270, 281-282
Beck (Julian), 270
Beethoven (Ludwig van), 63, 83, 284
Behrens (Peter), 17, 201
Berchtold (Alfred), 201-202, 204, 282
Berlioz (Hector), 83
Bernhardt (Sarah), 171
Berthold (Margot), 16-17
Biscaro (Barbara), 142, 282
Boécio, 225
Boissier (Agénor), 67, 77
Bonfitto (Matteo), 141, 282
Borges (Maria Helena J.), 26, 292
Bornheim (Gerd), 149-150, 282
Bourcier (Paul), 217, 250, 282
Bourriaud (Nicolas), 271-272
Boyer (Régis), 107, 282
Brandão (Junito), 223, 282
Brandt (Carl), 71, 148
Brecht (Bertolt), 17, 149-150, 188, 282
Brook (Peter), 174, 178, 187, 283
Brugger (Walter), 21, 283
Bucho (José Luís Cruz), 108-111, 283
Burnier (Luís Otávio), 267-268, 283

C

Café (Flávio), 16
Cage (John), 216, 283

Camargo (Roberto Gill), 270, 283
 Carlson (Marvin), 16-17, 25, 56, 58, 61, 63, 283
 Carnegie (Patrick), 105, 128, 172, 283
 Catelli (Mário), 110, 283
 Cavalheiro (Juciane dos Santos), 216, 283
 Certeau (Michel de), 157-158
 Chaikin (Joseph), 269
 Chamberlain (Houston Stewart), 35, 41, 48, 52, 72, 74-75, 77, 79-86, 92, 131, 136, 162-163, 209-210, 273, 284
 (Anna), 75, 81
 Chapoutot (Johann), 78, 84-86, 284
 Cheney (Sheldon), 171
 Cieslak (Ryszard), 258-259
 Cintra (Fabio), 213, 225-226, 233-234, 237, 241-242, 284
 Claudel (Paul), 10, 164, 208
 Copeau (Jacques), 48, 52, 131, 285
 Corneille (Pierre), 46
 Courtney (Richard), 37-38, 284
 Coutinho (Eduardo), 147
 Craig (Edward Gordon), 5, 10, 12, 17, 48, 52, 58-60, 134, 141, 143, 159-163, 165-168, 171, 263, 265, 281-282, 284-285, 290
 Crary (Jonathan), 153, 155, 284
 Croyden (Margaret), 213
 Cruz (Raimundo), 120, 284
 Cuesta (Jairo), 211-212, 258-259, 295
 Cunningham (Merce), 248

D

Dalcroze (Émile Jaques-), 7-9, 11-12, 17, 35-36, 40, 48, 52, 73, 86, 92, 103, 105, 108, 111, 124, 131-132, 162-163, 184, 188-193, 196-198, 200-205, 207-210, 214, 219, 227, 230-231, 235, 249-250, 254-255, 274, 282, 284, 286, 295
 Dantas (Mônica), 239, 284
 Davidson (Robert A.), 201, 246, 294
 Da Vinci (Leonardo), 20

Deák (Frantisek), 55
 Debussy (Claude), 62
 Decroux (Étienne), 267
 Defoe (Daniel), 258
 Deleuze (Gilles), 30-31, 242-243, 250, 284, 294
 Delsarte (François), 254-295
 Derrida (Jacques), 180
 Descartes (René), 243
 Desgranges (Flávio), 112, 178, 285
 Desmond (Olga), 201
 Devrient (Otto), 10, 69-70, 137
 Diaghilev (Serguei), 207
 Dias (Rosa), 121-122, 125, 285
 Digaetani (John Louis), 114, 116, 231-232, 285
 Disney (Walt), 127, 232
 Dohrn (Wolf), 201-202, 208
 D'Olivet (Antoine Fabre), 61
 Dover (K. J.), 74, 285
 Dreier (Martin), 68, 73
 Duncan (Isadora), 201, 217, 246-247, 254

E

Einstein (Albert), 19-20, 29, 257, 277
 Enrile (Juan Pedro), 271, 285
 Ésquilo, 10-11, 60, 88, 100, 119, 143, 157, 201, 219, 229, 274, 278, 291
 Eynat-Confino (Irène), 166-167, 285

F

Fadiman (James), 38, 285
 Fagundes (Patrícia), 6, 271, 285
 Faleiro (José Ronaldo), 6, 16, 71, 141, 280, 285, 289
 Fauré (Gabriel), 190
 Féral (Josette), 258, 270, 286
 Fernandes (Adriana), 190, 286

Fernandes (Ciane), 139, 177, 286
 Fernandes (Sílvia), 147, 286
 Feuerbach (Ludwig), 35, 80, 90-92, 99, 101, 119, 127, 274
 Feuillet (Raoul Auger), 139
 Flaszen (Ludwik), 212, 261
 Forel (Oscar), 51
 Fort (Paul), 54, 60
 Frager (Robert), 38, 285
 Franz (Ellen), 71
 Freud (Sigmund), 37-38
 Fuller (Loïe), 246-247
 Fuser (Fausto), 17

G

Gadamer (Hans-Georg), 15, 31-34, 245, 286, 295
 Geyer (Ludwig), 87
 Gil (José), 36, 184, 194-195, 211, 247-249, 251-257, 268, 276, 286
 Glück (Christoph Willibald), 11, 192, 203, 205-207
 Goebbels (Joseph), 85-86
 Goethe (Johann Wolfgang von), 11, 15, 46, 60, 70, 80, 100, 192, 219, 279, 286
 Gomes-Kelly (Roberta), 50-51, 75, 286
 Gómez (Felisa de Blas), 6, 149, 225, 286-287
 Gonçalves (Maria Augusta), 126, 287
 Gounod (Charles), 67
 Granville-Barker (Harley), 208
 Grétry (André-Ernest-Modeste), 192
 Grey (Thomas S.), 19, 160, 183, 287
 Gropius (Walter), 201
 Grotowsky (Jerzy), 17, 36, 211-213, 215, 258-262, 267, 275-276, 287-289, 295
 Guattari (Félix), 30, 242-243, 250, 284
 Guimarães (José Luís), 121-122, 224, 287, 294
 Guisan (Charles), 50

H

Havelock (Eric), 96-97, 226, 235-238, 241-242, 287
Hegel (Georg W. F.), 84, 88-90, 98
Heidegger (Martin), 87, 296
Heisenberg (Werner), 20, 246
Herwegh (Georg), 91
Hildebrand (Hermes), 158-159, 287
Hittl (Anton), 69
Hitler (Adolf), 80, 85, 94
Hoffmann (Ernst T. A.), 83
Homero, 37, 106-107, 229, 290
Hormigón (Juan Antonio), 46, 132, 287
Howard (Sir Ebenezer), 201
Hubert (Marie-Claude), 16, 287
Hugo (Victor), 46
Hutchinson-Guest (Ann), 139

I

Ibsen (Henrik), 46, 60, 100, 219, 272

J

Jaeger (Werner), 221-222, 224, 288
Jarry (Alfred), 272
Jessner (Leopold), 208
Jesus (Joaquim), 25, 288
Johann I, 89
Johnson (Mark), 145, 288
Joukowsky (Paul von), 10, 153, 170, 172, 174
Jung (Carl G.), 36-37
Juvenal, 37

K

Kant (Immanuel), 80, 91, 120

L

Laban (Rudolf), 139, 177, 249, 254-256, 286, 290

Lagrange (Joseph-Louis), 243
Lakoff (George), 145, 288
Lamb (Charles), 58
Langer (Susanne), 30, 182, 243, 288
Lehmann (Hans-Thies), 134, 246-248, 288
Lepecki (André), 67, 288
Lessing (Gotthold Ephraim), 46, 288, 294
Lima (Tatiana Motta), 259-261, 288
Liszt (Franz), 83, 91
Ljungberg (André), 127, 288
Lugné-Poe (Aurélien-Marie), 54, 60

M

Macedo (Iracema), 88-101, 103-104, 120, 125, 289
Machado (Antonio), 34, 289
Maeterlinck (Maurice), 54, 58-61, 272, 289
Magalhães (Carolina de Pinho B.), 212, 289
Mahdihassan (S.), 227-228, 289
Malabou (Catherine), 25
Maletta (Ernani), 189, 214, 242, 289
Malina (Judith), 270
Mallarmé (Stéphane), 56, 62-63
Malhadas (Daisi), 118, 142, 245, 289
Malherbes (Charles), 155
Marinetti (Filippo), 17-18
Marinis (Marco de), 141, 151, 289
Martins Pena (Luís Carlos), 256
Marx (Karl), 90
Mauclair (Camille), 58
Mendelssohn (Felix), 93
Meneguetti (Karin), 201-202, 289
Mercier (Jean), 131
Mesquita (Marcos), 86, 88-90, 290
Meyer (Sandra), (v. Nunes, Sandra Meyer)

Meyerbeer (Giacomo), 93
 Meyerhold (Vsevolod), 17, 60-61, 141, 143, 200, 246, 273, 292
 Michalski (Ian), 267, 293
 Millington (Barry), 105-106, 114-115, 117-118, 126, 232, 287, 290, 296
 Moebius (August Ferdinand), 11, 176-177, 187
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 46, 256
 Montalant (Denis-Stanislas), 190
 Montagner (Alessandra), 270, 290
 Monteiro (Gabriela Lírio G.), 233, 235, 290
 Mota (Marcus), 254, 290

N

Neves (Aécio), 21
 Niemiróvitch-Dântchenko (Vladímir), 17
 Nietzsche (Friedrich), 13, 23-24, 31, 35, 37, 79, 88, 92, 95, 97-98, 124-126, 128-130, 192, 212, 285, 289, 290-291, 294
 Nijinsky (Vaslav), 207, 211, 251, 290
 Nunes (Sandra Meyer), 6, 211-212, 290-291

O

Oliveira (Natássia), 143, 291
 O'Neill (Eugene), 46

P

Palmer (Scott), 70-71, 291
 Paris (Andréia), 199, 207, 291
 Pascual (Itziar), 246, 291
 Paula (Lucas de), 26, 292
 Pavis (Patrice), 22, 24, 179, 181, 213, 245-246, 251, 265, 292
 Perrottet (Suzanne), 197
 Picon-Vallin (Béatrice), 60-61, 292
 Piscator (Erwin), 17, 290
 Pitágoras, 243
 Pitoëff (Georges), 131, 208
 Platão, 21-22, 120, 123-124, 223, 250, 287, 292

R

Racine (Jean), 46
 Rambert (Marie), 207
 Reinhardt (Max), 17, 208
 Ribeiro (João Mendes), 36, 157-158, 170, 172, 174-175, 178, 181, 184, 187, 280, 292
 Richards (Thomas), 211
 Rimbaud (Arthur), 56
 Röckel (August), 88-89, 106
 Roger (Ángel Martínez), 47-48, 65, 132, 293
 Roller (Alfred), 208
 Ropa (Eugenia Casini), 192, 202, 292
 Roubine (Jean-Jacques), 16-17, 56, 59, 267, 292
 Ruffini (Franco), 182, 292

S

Sadie (Stanley), 22-23, 213, 292
 Salles (Nara), 176, 178, 293
 Sánchez (José Antonio), 146, 293
 Santos (Felipe), 118, 231, 293
 Santo-Tomás (Enrique), 201, 246, 293
 Saxe-Meiningen (duque de), 17, 71, 143, 147
 Schafer (Murray), 216
 Schechner (Richard), 269-270, 286
 Schiller (Friedrich), 46, 71, 192, 198
 Schmidt (Karl), 201
 Schoenberg (Arnold), 117, 231
 Schöpke (Regina), 250, 294
 Schopenhauer (Arthur), 12, 22, 35, 48, 52, 79, 85, 89, 91-92, 98, 100, 119-129, 188, 192, 223, 274, 284-285, 287, 293
 Scruton (Roger), 92, 94, 294
 Searle (John R.), 194-195, 294
 Seidl (Arthur), 206
 Seligmann-Silva (Márcio), 20, 294
 Shakespeare (William), 10-11, 60, 69, 100, 107, 141, 168, 183-184, 194, 219, 278, 294

Shaw (George Bernard), 208
Sheppard (William Anthony), 270, 294
Silva (Eliana), 263-264, 294
Silva (Yuri de Oliveira D.), 33, 294
Simões (Sílvia), 94, 294
Slowiak (James), 211-212, 258-259, 294
Soubies (Albert), 155
Souriau (Paul), 148
Souza (Elisa Teixeira de), 189-192, 294
Spanghero (Maíra), 139, 295
Spinelli (Miguel), 229, 295
Stanislavski (Constantin), 17, 141, 143, 147, 208, 246, 273, 282
St. Denis (Ruth), 201
Stravinsky (Igor), 207
Strindberg (August), 46, 272

T

Taine (Hippolyte), 26
Talbot (v. Montalant)
Tessenow (Heinrich), 202, 204
Tomás (Lia), 218, 220-226, 228-230, 242, 295
Torres Neto (Walter Lima), 142-143, 295
Toscanini (Arturo), 132, 171
Trindade (Ana Lúcia), 139, 295
Trotta (Rosyane), 267, 293

V

Valdès (Pierre), 42
Valéry (Paul), 62
Valle (Flávia Pilla do), 139, 295
Van der Rohe (Mies), 201
Van Wyck (Jessica Davis), 11, 157, 183-185, 188, 278, 295
Verlaine (Paul), 54, 56
Vieira (Eurípides), 19-20, 295

Vivaldi (Antonio), 22-23, 296

Volbach (Walther R.), 41-45, 47-54, 63-64, 67-69, 72, 80-81, 83, 105, 124, 130-131, 136, 151, 160, 209, 296

Volkonsky (Serge), 163

Von Salzmann (Alexander), 202

Von Senger (Hugo), 67

W

Wagner (Carl), 87

(Cosima), 73, 94, 136

(Eva), 95

(Johanna), 87

(Richard), 10-12, 17, 19, 22-24, 27, 30, 35, 38, 41, 46-48, 51-52, 56-57, 60, 63, 71-73, 78-109, 111-120, 122, 124-133, 135-136, 138-140, 143, 149, 151-156, 161-162, 165, 167, 169-173, 186, 192, 195, 197, 206, 209-210, 218, 220, 230-235, 238-239, 273-275, 283, 285, 287, 289-291, 293-294, 296

Wälterlin (Oskar), 131

Wigman (Mary), 249-250

Winckelmann (Johann), 84

Winnicott (Donald), 175, 187

Whittall (Arnold), 117, 296

Z

Zampronha (Edson), 22, 296

Zanette (Marcos), 178, 296

Zöllner (Günter), 123, 296

Zorn (Friedrich Albert), 139