

Aproximações entre *A Obra de Arte Viva* de Adolphe Appia e a música teatro: um estudo sobre *O Último Tango em Vila Parisi* de Gilberto Mendes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Fernando de Oliveira Magre
Universidade de São Paulo

Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo

Resumo: Em seu livro *A Obra de Arte Viva*, Adolphe Appia defende que a única maneira de alcançar uma união orgânica entre as artes, como pretendia Wagner, é através da incorporação dessas artes pelo ator. Nossa hipótese é que o pensamento de Appia foi importante para o surgimento, décadas depois, da Música Teatro. Como este é um gênero muito diverso, optamos por observar especificamente a obra de Gilberto Mendes, devido à sua importância para a música teatro. A partir da observação de *O Último Tango em Vila Parisi*, encontramos pontos em comum entre o pensamento de Mendes e Appia, sobretudo no que diz respeito à criação centrada no corpo e na sua relação com o espaço.

Palavras-chave: Adolphe Appia. Encenação. Richard Wagner. Música Teatro. Gilberto Mendes.

Approaches Between *The Work of Living Art* by Adolphe Appia and the Music Theater: a study about Gilberto Mendes' *Last Tango in Vila Parisi*

Abstract: In the book *The Work of Living Art*, Adolphe Appia argues that the only way to achieve an organic union between the arts, as Wagner intended, is through the incorporation of these arts by the actor. Our hypothesis is that the thought of Appia was important for the emergence, decades later, of the Music Theater. Because it is a very different genre, we chose to observe specifically the work of Gilberto Mendes, because of its importance for the music theater. Through the analysis of *Last Tango in Vila Parisi*, we find commonalities between the thought of Mendes and Appia, especially regarding the creation centered on the body and its relationship to space.

Keywords: Adolphe Appia. Staging; Richard Wagner. Music Theater. Gilberto Mendes.

1. Introdução

Adolphe Appia (1862-1928) foi um importante encenador suíço que se dedicou especialmente ao desenvolvimento das possibilidades do espetáculo teatral através do estudo e sistematização das diferentes artes constituintes da encenação. Começou sua carreira artística estudando música, o que o levou a conhecer e a se interessar pelas óperas de Richard Wagner (1813-1883) e seu conceito de Obra de Arte Integral (*Gesamtkunstwerk*).

Entre 1916 e 1920, Appia escreveu o livro *A Obra de Arte Viva*, que pode ser dividido em duas partes. Na primeira parte, o autor faz uma espécie de organização das expressões artísticas, separando-as entre aquelas que acontecem no espaço (pintura, escultura,

arquitetura) e aquelas que acontecem no tempo (música e poesia). Com essa distinção, Appia pretende comprovar que, a princípio, não há meios para relacionar todas as artes de forma harmônica (como pretendia Wagner), porque elas são qualitativamente diferentes. Com isso, o autor deixa claro que, se houver alguma possibilidade de relacionar organicamente essas expressões, certamente isso não acontecerá através da mera sobreposição de linguagens, como a Ópera o fazia tradicionalmente.

No entanto, Appia encontrou uma forma de resolver esse dilema: ele chegou à conclusão de que quando uma arte espacial e uma arte temporal são unidas por um corpo vivo, elas se transformam em movimento. Portanto, para o autor, a união entre as artes se dá apenas através do movimento, e o movimento, por sua vez, só pode ser gerado por um corpo vivo.

O actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. 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. 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, 2005: 13).

A partir do momento que Appia direciona sua atenção às potencialidades do movimento corporal, ele passa a colocar todas as artes em função do ator, o que gera uma nova forma de conceber o espaço. Até aquele momento, ainda havia uma tensão entre a representação bidimensional do cenário pintado nos telões de fundo e a atuação do corpo que se desenvolve em plano tridimensional. Esse choque entre dimensões mantinha a representação em um nível superficial porque não havia a possibilidade de o corpo vivo se relacionar com o espaço da pintura. Para Appia, a cenografia deve ser “um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas” (ROUBINE, 1998: 136). O encenador resolveu esse impasse substituindo os telões por espaços penetráveis, compostos principalmente por escadas, tablados horizontais, praticáveis e panos verticais que geravam diferentes planos (DUDEQUE, 2009).

Para Appia, quando o corpo é colocado em oposição ao espaço ele torna esse espaço animado, vivo, e isso acontece através da ação recíproca entre ambos (APPIA, 2005: 29). O autor ainda defende que para que o corpo se expresse plenamente, é necessária a resistência que os espaços angulosos e geométricos podem oferecer, pois, em contraste com esses espaços, a expressão corporal é forçada ao máximo de suas potencialidades (DUDEQUE, 2009: 11).

A maneira que Appia encontrou para realizar o drama wagneriano sugere uma nova concepção de encenação e de espetáculo teatral, não mais centrado na representação de uma obra escrita, mas sim na incorporação do texto e expressão deste através do corpo. Além disso, ao formular que a integração entre as artes só é possível através de sua vivência corporal, Appia abre uma janela para a possibilidade de desenvolvimento de novas formas de arte híbrida. Dentre as possibilidades que poderiam surgir desta nova formulação, nos parece plausível analisar que influência o trabalho do encenador suíço exerceu, décadas depois, na formulação do gênero Música Teatro¹.

2. Música Teatro

Música Teatro é um gênero musical surgido no início dos anos 60 como um possível resultado do choque entre o *Happening* norte-americano e o Serialismo europeu. A Música Teatro é um gênero muito abrangente, e não raro é confundida com outros gêneros cênico-musicais, principalmente com a Ópera e o Musical. Para delimitar nossa pesquisa e evitar confusões terminológicas, vamos utilizar as definições propostas por Salzman e Dési (2008) e Rebstock (2012). De acordo com Salzman e Dési (2008: 5), Música Teatro consiste em um teatro musicalmente organizado, ou seja, uma forma de obra cênica criada a partir de conceitos e técnicas composicionais da música, de modo que música e movimento físico coexistam e sejam relacionados de maneira igualitária.

Matthias Rebstock (2012) formula cinco características que delimitam o que ele chama de Teatro Composto, um termo bastante abrangente e no qual a Música Teatro aparece como principal expressão. Consideraremos, portanto, que as características apresentadas pelo autor, embora também direcionadas a outras expressões semelhantes, se aplicam à Música Teatro.

A primeira característica se refere ao modo de criação dessas obras. A Música Teatro é essencialmente um gênero musical porque todos os materiais, sejam estes musicais ou não, são manipulados a partir de técnicas composicionais musicais. A segunda característica proposta por Rebstock (2012) se refere à não-hierarquização dos elementos, ou seja, a princípio, todos os elementos devem ter a mesma importância na constituição da obra. A terceira característica aponta que a técnica composicional utilizada nem sempre é visível na performance, o que torna necessária a observação do processo de criação da obra, e não apenas do resultado final. A quarta característica é a diferenciação entre a Música Teatro e o teatro convencional, pois, enquanto no teatro convencional os estágios de produção são claramente segmentados e, normalmente, atribuídos a pessoas diferentes, na Música Teatro as

fronteiras entre os estágios de produção são menos definidas, havendo, em alguns casos, uma coautoria por parte dos intérpretes. Por fim, a quinta característica aponta que a Música Teatro se realiza somente na performance, sendo que a partitura se constitui apenas como um meio para facilitar a realização da obra, mas não é capaz de representá-la por completo.

Embora não seja adequado nomear um único inventor do gênero, uma vez que este surge simultaneamente na prática de vários compositores e torna-se muito prolífero até os anos 70 (GRIFFITHS, 1987), historicamente, Mauricio Kagel ficou conhecido como o principal compositor dessa modalidade, devido tanto à sua produção artística quanto à sua produção teórica sobre o assunto, além dos cursos que ministrou em universidades. Berio, Stockhausen e Ligeti também foram compositores que experimentaram a linguagem cênica no início dos anos 60, porém, com menor intensidade. No Brasil, Gilberto Mendes foi o principal representante do gênero, tendo composto *Cidade* em 1964, sua primeira peça de Música Teatro e, portanto, figurando entre os compositores da primeira geração do gênero.

3. O Último Tango em Vila Parisi de Gilberto Mendes

Há uma semelhança entre o princípio de *Obra de Arte Integral* de Wagner e a proposta de Música Teatro surgida nos anos 60. Ambos os gêneros buscavam relacionar expressões artísticas diferentes de forma igualitária. Embora Wagner tivesse formulado uma teoria sobre esse princípio, ele não conseguiu realizá-la de maneira satisfatória por não encontrar uma forma de encenação condizente com a complexidade de seu drama musical. Em 1921 Appia garantiu que “ainda ninguém viu em cena um drama de Wagner” (APPÍA, 2005: 82). Isso significa que, embora Wagner tivesse revolucionado a forma dramática, ele ainda não conseguira resolver o problema de sua apresentação ao público. Adolphe Appia, por sua vez, encontrou um modo de realizar o drama wagneriano, ao centralizar a encenação no corpo do ator e na sua relação com o espaço.

Temos a hipótese que as soluções de Appia para o drama musical de Wagner podem ter contribuído, décadas mais tarde, para a realização da pretendida união entre as artes na Música Teatro. Procuraremos, a seguir, encontrar paralelos entre o pensamento do encenador suíço e de Gilberto Mendes (1922-2016), sem, contudo, tentarmos traçar uma linha evolutiva entre um e outro.

A linguagem composicional de Música Teatro de Gilberto Mendes se diferencia dos europeus principalmente no que diz respeito à economia de recursos cênicos. Embora essa escolha por uma cena mais enxuta possa ter relação com a falta de espaços e recursos financeiros para grandes produções, certamente também é uma escolha estética consciente do

compositor. Ao esvaziar o palco, deixando apenas o músico e seu instrumento, e eventualmente alguns poucos objetos de cena, Gilberto Mendes coloca o músico em evidência, potencializando assim a ação do espaço sobre o corpo do intérprete na mesma medida em que a ação deste transforma o espaço, concretizando uma das formulações de Appia.

Um dos princípios composicionais de Gilberto Mendes para obras dessa natureza é a estetização de movimentos que antes eram funcionais, ligados à produção do som ou ao rito de preparação para a execução musical. De acordo com o Mendes, sua Música Teatro “é algo que decorre da exploração do que há de *performance* visual, teatral, na própria execução da música”, e que pode chegar “a extremos de cortar a própria música” (A ODISSEIA, 2006: cap. 13).

Uma das peças de Gilberto Mendes em que podemos observar alguns princípios do pensamento de Appia é *O Último Tango em Vila Parisi*, de 1987 para orquestra sinfônica e ação cênica do regente e dois violinistas (um homem e uma mulher). De acordo com o compositor, trata-se de um “divertimento mozartiano em torno de um *ménage à trois*” entre os atores/músicos, com ares de abertura trágica “à la Brahms” (MENDES, 1994: 207). A trama desenvolve-se enquanto a orquestra executa uma breve e repetitiva célula rítmica de tango, por vezes ocorrendo uma suspensão do desenvolvimento musical para priorizar o desenvolvimento cênico.

O regente desce do pódio e tira a violinista para dançar; na sequência, outro violinista, enciumado, levanta-se e impede a dança, iniciando um conflito com o regente; a violinista então inicia uma dança com os dois, mas o regente separa-se do grupo e simula um golpe de espada contra o violinista com sua batuta; os violinistas saem de cena e o regente reassume sua posição frente à orquestra, dando sequência ao final da música.

A peça faz referência à situação caótica vivida na Vila Parisi (Cubatão-SP), que na década de 1980, foi considerada pela ONU como a cidade mais poluída do mundo (AS DUAS, 2003). Para complementar sua crítica, Gilberto Mendes utiliza alguns recursos, tais como a referência ao filme *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertolucci e a leitura integral do poema *Pneumotórax* de Manuel Bandeira no início da peça.

Diferentemente da maioria de suas obras de Música Teatro, em *O Último Tango em Vila Parisi* Gilberto Mendes utiliza mais recursos cênicos como maquiagem e figurino (apenas no regente). No entanto, se comparado ao teatro convencional, o compositor utiliza esses elementos de forma muito parcimoniosa, deixando em evidência que, embora se trate de uma peça de caráter representacional, os músicos estão representando a si mesmos, como

meta-personagens². Ao abrir mão de recursos elementares para a criação de ilusão no teatro, tais como cenário e iluminação, o compositor ressalta a ação dos performers no e sobre o espaço. Os únicos objetos de cena utilizados na encenação (a batuta e o arco do violino) são, na verdade, ferramentas de execução musical que, por instantes, têm sua função alterada.

Outro aspecto a ser considerado é que, embora a peça represente uma situação (a disputa entre dois homens por uma mulher), essa situação não está diretamente ligada ao caso da Vila Parisi, que é a crítica do compositor. Assim, a questão da encenação torna-se um problema: como alcançar a crítica pretendida pelo compositor através de uma obra cênico-musical que representa apenas metaforicamente uma situação? Uma simples reprodução da partitura provavelmente não conduziria tais significados à superfície, porque esta é apenas um ponto de partida para a construção da encenação. Por outro lado, a inserção de elementos cênicos não especificados pelo compositor implicaria em uma alteração significativa da obra. Uma saída para tal impasse é a centralização nas potencialidades do corpo enquanto aglutinador de todas as referências e ponto de irradiação dessas referências processadas, conforme proposto por Appia.

Há, obviamente, diferenças claras entre o trabalho de Appia sobre as obras de Wagner e o pensamento composicional de Gilberto Mendes. Appia era encenador e trabalhava com Ópera, havendo, portanto a necessidade de representar um enredo determinado por um libreto. Para criar a ilusão teatral necessária à obra, o encenador lançou mão de todos os recursos cênicos ao seu dispor; porém, aplicou-os de forma inovadora, principalmente no que diz respeito à composição de cenários penetráveis, à criação de planos com escadas e à nova concepção de iluminação e cores como linguagem autônoma, não mais condicionada apenas a representações simplórias.

Mendes, por sua vez, é mais econômico em relação aos recursos cênicos, possivelmente para que não se perca a característica de situação musical. Embora em algumas peças o compositor se aprofunde mais na criação de ilusão, via de regra, ele mantém a cena e os intérpretes no plano da *performance* musical tradicional, jogando, assim, com a dubiedade entre a execução musical e a performance teatral.

Apesar dessas diferenças cruciais entre os artistas, há uma semelhança que os une: ambos atribuem ao performer o papel de unir todas as expressões artísticas e emaná-las, repletas de novos significados, aos receptores. Desse modo, podemos observar em *O Último Tango em Vila Parisi* que toda a construção de significados parte da ação dos músicos. De um lado, incorporam as artes temporais ao executarem a música; de outro, incorporam as artes

espaciais ao desenvolverem gestos e movimentação no espaço, por vezes seguindo a música, por vezes alheios a ela. É na ação do corpo no e sobre o espaço que a peça se concretiza.

4. Considerações finais

O século XX assistiu ao desenvolvimento de uma infinidade de pensamentos e estéticas diferentes nas mais diversas áreas do conhecimento humano. No que diz respeito à arte, observamos o surgimento veloz de diferentes linguagens e técnicas de invenção e linhas estéticas que muitas vezes se sobrepunham ou mesmo se fundiam gerando novos agrupamentos.

Ao sugerirmos aqui a possibilidade de ressonância de um pensamento da década de 1920 quase 40 anos depois, temos em mente que muito aconteceu nesse ínterim. Não tivemos a pretensão de indicar uma influência ou mesmo uma linha evolutiva entre o pensamento de Appia e o surgimento da Música Teatro, mas tão somente observar os resultados que teríamos ao sugerirmos tal encontro. Adolphe Appia foi um importante teórico da encenação, tendo trazido muitas contribuições para o desenvolvimento da encenação moderna a partir de sua tentativa de solucionar as questões deixadas pela obra dramática de Wagner.

O que pudemos observar nessa pesquisa ainda em andamento, é que é possível encontrar ressonâncias (certamente processadas pela incidência de inúmeras outras formulações ao longo do tempo) do pensamento de Appia na obra de Música Teatro de Gilberto Mendes, sobretudo no que diz respeito às considerações sobre a relação entre corpo e espaço. Quando Appia propõe que a obra de arte viva surge a partir da integração de todas as artes no corpo e que cabe ao corpo processá-las e devolvê-las ao receptor no espetáculo cênico, ele dá início a um pensamento que anos mais tarde se desenvolverá no teatro pós-dramático e em manifestações performáticas. Enquanto a Ópera, em seu constante desenvolvimento, permaneceu atrelada sempre ao libreto e, portanto, à representação tradicional de uma história, acreditamos que a concentração no corpo do ator proposta por Adolphe Appia foi de fundamental importância para o surgimento da Música Teatro, guardadas as diferenças estéticas e o distanciamento temporal entre ambos.

Referências

- A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção e produção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. 1DVD. Berço Esplêndido Produções, 2006.
- APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. 3. ed. Amadora-PT: ESTC, 2005.

AS DUAS caras do milagre. *Jornal Eletrônico Novo Milênio*. Santos, 29 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch014e.htm>>. Acessado em: 03 abr. 2016.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUDEQUE, Norton. O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. *Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná*. Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan.-jun. 2009.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Ed.). *Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

¹Inicialmente, os termos *Music Theater* (inglês) e *Musiktheater* (alemão) foram traduzidos para o português como Teatro-Musical. No entanto, esse termo também servia para denominar expressões cênico-musicais de cunho popular, como o musical ao estilo da Broadway. Para resolver esse impasse terminológico, o poeta Florivaldo Menezes (*A ODISSEIA...*, 2006: cap. 13) propôs, em 2006, o termo Música Teatro para se referir às obras cênicas de Gilberto Mendes. Desde então, Mendes adotou a denominação e gradativamente o termo vem sendo usado por pesquisadores e compositores para se referirem às obras dessa natureza. Em respeito à vontade do compositor, e por considerarmos este termo mais adequado, o adotaremos em nossa pesquisa.

² De acordo com Renato Cohen (2013: 58), na linguagem da performance, o performer não representa uma personagem exterior, mas sim a si mesmo transformado em personagem. “De fato, existe uma ruptura com a representação [...], mas este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo”.