

# Fontes para os Estudos Teatrais I: contribuições de A. Appia e E. Piscator.

Marcus Mota<sup>1</sup>

## Resumo

Neste artigo apresento algumas reflexões a partir da releitura das ideias de A. Appia e E. Piscator. O objetivo é propor uma retomada de textos fundamentais de teoria do teatro. O contato direto com esses textos reafirma a relação entre reflexões em artes cênicas e processos criativos.

**PALAVRAS-CHAVE:** A. Appia, E. Piscator, Teorias do teatro.

## Abstract

In this paper I propose a fresh contact with sources of Theatre Studies by re-reading some basic texts as A. Appia's and E. Piscator's. In these texts a close relationship between ideas and effective creative process is found.

**KEYWORDS:** A. Appia, E. Piscator, Theatre Theories.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade de Brasília e Coordenador do Laboratório de Dramaturgia da UnB.

O incremento de pesquisas e publicações em artes cênicas não pode prescindir do estudo e análise de fontes primárias, de obras e contribuições basilares que muitas vezes não frequentam os modismos acadêmicos e nem a eles se resumem.

Tal atividade é fundamental na capacitação intelectual de estudantes e pesquisadores em Artes Cênicas. A leitura dessa obra demonstra que as preocupações desses hoje pioneiros em escrever sobre teatro baseava-se no enfrentamento de situações concretas de processos criativos.

Ou seja, mais que pensar o próprio pensamento, tais pioneiros desbravavam um campo em formação e expansão integrando discurso a contextos imediatos de atividades cênicas.

Dessa forma, ao se reler esses textos do passado sem a preocupação de formar uma história linear, uma narrativa que os transforma em nossos predecessores, podemos praticar um útil estranhamento que se verifica na percepção do seguinte fato: mesmo que muitos dos tópicos da agenda crítica contemporânea se aproximem de propostas e soluções pretéritas, a herança moderna da ruptura com a tradição consagra sempre o momento atual como única instância avaliativa de conhecimento, fazendo com que todo movimento de semelhança seja visto como algo negativo. Assim, a possibilidade de se entrar em contato com experiências prévias torna-se um anátema, pois o antigo sempre é visto algo a ser ultrapassado ou negado. Daí a clausura modernista não ter memória, ou lutar contra a construção de uma memória de práticas e vivências e se refugiar nas abstrações, no discurso sobre si mesma.

Ora, quando se propõe uma volta aos textos fundamentais o que se quer não é localizar em algum momento do tempo um *locus* privilegiado para a construção de um espaço cômodo de observância. O que se quer é justamente intervir nessa geometrização da História, liberando o intérprete para formar diálogo com quem ele quiser. No lugar de se postular um ou outro

ponto no tempo ou uma e outra produção como modelar, procede-se a um contato/contágio com as mais diversas estéticas e eventos, para que, a partir daí, o intérprete-artista-pesquisador possa alçar o seu vôo.

Se não, o que restará além de repetir o mesmo, refazer a mesma cantilena do que é melhor e do que dever ser reproduzido, confundindo novidade com originalidade?

Dentro dos cursos superiores de teatro e em suas pós-graduações, tal contato com as fontes, com as diversas experiências expressivas sem a indicação de uma cartilha prévia, é uma atitude basilar para a ultrapassagem do fosso abstrato entre invenção e história. Para tanto, neste artigo discuto e analiso algumas das ideias de Adolphe Appia e de Erwin Piscator, valendo-me de parte de seus percursos e ideias para uma iniciação à inserção do intérprete nas fontes de teoria e história do teatro, com a motivação de que os estudos dessas fontes impulsionem o pensar-fazer cênico.

### A Appia: a encenação como renovação da prática teatral

O visionário Adolphe Appia (1862-1928) bem caracteriza a emergência da figura do encenador como fator determinante para a teoria e prática do teatro do século XX<sup>2</sup>.

Com a crise do espaço de representação baseado no chamado palco italiano, que preconizaria uma relação frontal, unidirecional, estática e apassivadora entre palco e platéia em um lugar fechado, todo o processo de se conceber e fazer espetáculos entra em crise<sup>3</sup>. O espaço de representação necessita ser reestruturado, levando em conta a constituição do espetáculo e sua realização. Um espetáculo não tem de se

<sup>2</sup> V. BEACHAN. Para suas obras completas em volumes, v., 2004. APPIA. Para uma seleção de seus escritos, v., 1986-1990. BEACHAM. Para lista de escritos de A. Appia, v., 1993. A coleção Donald Oenslageer na Yale University. Link <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.OENSLAG.con.html#a8>. A coleção contém cartas, manuscritos, artigos, ensaios que documentam a vida e a carreira de A. Appia. Ainda, para bibliografia de e sobre Appia, v. <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/pdf/20.pdf>.

<sup>3</sup> PELLETIER, 2006; WEST-PAVLOV, 2006; WILES, 2003; McAULEY, 2000; CARLSON, 1989.

amoldar a um espaço fixo<sup>4</sup>. A pluralidade de formas de representação é correlativa à diversidade de espaços de exibição.

A contradição entre a dinâmica representacional da cena e a pressão por normalidade da forma de apresentação abre a possibilidade de não restringir o representado aos ditames extracompositivos, mas de se determinar a representação por fatores de composição e performance. Não é o espetáculo que tem de encontrar um espaço no teatro, mas é o teatro que tem de estar contido no espetáculo.

Para resolver esta contradição (ou mesmo torná-la representável), é preciso uma mediação entre a fisicalidade do espetáculo e a constituição de uma situação integrada de observância, que possibilite a realidade da ficção como algo factível de ser assenhorado pela recepção. O encenador é o agente desta mediação. Uma outra criatividade, diferente da criatividade do autor, co-opera na realização do espetáculo. E, com ele, todo o mundo extrateatral da função autoral é positivado.

De forma que, na emergência do encenador, a relação autor/texto/público é desconstruída, havendo a descentralização das prerrogativas criativas e expressivas que repousavam exclusivamente nas mãos do autor e de seu texto. A representação deixa de ser extensão das ideias de um centro e monopólio de sentido e o texto perde sua função exclusivista de fixação de um mundo homogêneo e fechado.

A. Appia ficou sendo mais conhecido pelas aplicações técnicas de sua obra, relacionadas com a iluminação (luz móvel, focos precisos e variáveis) e a tridimensionalidade da cena (espaço de atuação em relações concretas entre o corpo do ator e os objetos de cena), padrões mínimos de encenação hoje largamente adotados. Mas seus escritos revelam um horizonte de questões que se tornaram fundamentais para pensar a realização teatral<sup>5</sup>.

Ele partiu de uma situação bem deter-

<sup>4</sup> Tema recorrente em autores como V. Meyerhold, Brecht ou Grotowski.

<sup>5</sup> WIENS. Para a recepção de A. Appia, v. 2010; SALVADEO, 2006; VOLBACH, 1961; VOLBACH, 1968; MONAGAN, 2008; LINDNER, s/d; BEACHAM, 1985; BEACHAM, 1985; BEACHAM, 1994.

minada para, a partir disso, construir suas programáticas reflexões<sup>6</sup>. Repensando as limitações da revolução estética produzida pela obra de Richard Wagner (1813-1883), Appia soube caracterizar o contexto de ruptura que estava se formando, fundamentando teoricamente o que o futuro iria reivindicar para ser efetivado como inovação.

A proposta de Wagner, que ia além da ópera, preconizava uma concepção integrada de efeitos para a construção do drama musical. Ele via nas complexidades inerentes à realização multimídia da tragédia grega (canto, dança, palavra) o impulso de reeducação estética do povo alemão. A obra de arte do futuro deveria ser uma obra de arte total, sendo a dramaturgia uma consciência dos meios para se atingir essa integração. Wagner polemiza contra o sucesso das óperas de G. Meyerbeer (1791-1864) e dos libretos de E. Scribe (1791-1861), mais preocupados em manter a platéia atenta através de isolados e pontuais truques musicais e narrativos, que não aprofundam a tensão dramática e a estruturação da obra. Wagner quer expandir o efeito do drama e suas potencialidades representacionais através da extensão dos parâmetros composicionais.

O convencionalismo dramático da ópera do tempo de Wagner então é atacado como forma de se diversificar as possibilidades da expressão musical. A música, antes dependente de um enredo esquemático, previsível e limitado, agora se oferece como condutora do espetáculo. A estrutura musical e seus efeitos afetivos poderiam romper com o ilusionismo da cena convencionalizada. Ações musicais tornadas visíveis – eis um emblema para a dramaturgia musical de Wagner<sup>7</sup>.

Mas aí onde a música se torna visível, em sua exteriorização, é que reside a con-

<sup>6</sup> Com se vê em sua primeiras publicações: *Le mise en scène du drama wagnérien* (1895) e *Die Music und die Inszenierung/ Le musique et a mise en scène* (1899). Esta última está disponível em tradução inglesa no site [www.archive.org](http://www.archive.org). V. BEACHAM, 1989; DUDEQUE, 2009.

<sup>7</sup> No ensaio "Über die Benennung 'Musikdrama'" (A respeito da denominação 'Drama musical'), de 1872. V. DEATHRIDG&DAHLHAUS, 1988; GREY, 1995 e MILLER, 2002. Para textos de R. Wagner, v. <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/>.

tradição de Wagner<sup>8</sup>. As soluções pictóricas extremamente suntuosas sonegam ao espectador uma participação maior nessas ações musicais. O extremo realismo da encenação traduzia o caráter espetacular da encenação, sem efetivar o espaço para uma dramatização maior<sup>9</sup>. A intensidade da música era vazada em uma cena inerte e reprodutiva. Como um quadro com legenda, a exuberância visual torna-se uma explicação e um direcionamento do que se pretende representar.

Um novo espaço cênico é preciso, pois. Para as obras performativas não basta mudar os temas, as imagens ou a estruturação. Não basta mudar o texto sem alterar aparato cênico. A obra nova de Wagner necessita de um novo espaço. O alargamento das dimensões imaginativas proporcionados pela dramaturgia musical de Wagner reivindica uma correlata extensão representacional.

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

Tal descontinuidade entre texto e representação, motiva Appia a pensar as implicações estéticas de se levar em conta as especificidades de uma expressão cênica. O pressuposto de uma imediata transparência da fisicidade da cena é refutado. Exigências físicas não podem ser refutadas, mas devem ser integradas à representação. Dispositivos técnicos são marcas de uma revisão de programas idealistas. A inadequação entre a fluidez musical e informações visuais estritas aponta para o desgaste

da maneira como a ficção audiovisual era concebida e realizada. O provimento de um drama absoluto - nas palavras de P. Szondi, por meio do qual o percurso narrativo de um agente é preenchido totalmente e o espetáculo é o mundo ordenado no qual ele habita - não mais pode perseverar<sup>10</sup>. A rigorosa distribuição de relações entre personagens e referências espaço-temporais, proporcionando a ilusão cênica da continuidade entre mundo e vida, chega ao seu limite. Wagner havia composto o drama musical, mas não o espaço técnico e representacional deste drama<sup>11</sup>.

Chega ao limite também a narrativa do drama. Na dramatização não se está contando uma história. Procedimentos não narrativos são utilizados. A arte dramática não se confina à continuidade causal de acontecimentos pertencentes a uma trama que transcende à representação. O que acontece em cena pertence à outra ordem que a confirmação e encadeamento finalísticos da narrativa. A unidade da realização dramática reside na sustentação de sua recepção e efetividade.

Podemos acompanhar melhor a argumentação de Appia seguindo seu livro *La musique et la mise en scène*<sup>12</sup>, de 1899. O livro divide-se em três partes interligadas como tarefas e reflexões que devem ser executadas para a renovação das artes de cena: respectivamente, Appia critica a concepção realista do teatro de seu tempo (século XIX), revê a encenação de Wagner e propõe uma teoria da encenação.

A orientação musical da dramaturgia, uma dramaturgia poético-musical, como Wagner tentou realizar, produz a reconsideração do espectador e do espetáculo de um drama falado - veículo predominante de ideias e comportamentos no século XIX - ao mesmo tempo que, pela partitura musical, rompe com a centralidade do texto e dos atos verbais.

A marcação partiturizada dos contex-

<sup>10</sup> SZONDI, 2001: 29-37.

<sup>11</sup> APPIA, 1981: 10-103.

<sup>12</sup> Sigo a tradução em APPIA 1981. A partir de APPIA 1986-1990, orientei a tradução de *La musique et la mise en scène* realizada por Flávio Café em seu projeto de iniciação científica entre 2008-2009.

tos emocionais da personagem altera o foco da representação. Ao invés de se sobrecarregar a atuação com as informações que compõem e caracterizam o mundo do palco, uma poética musical para a cena interpreta e mantém a dinâmica que individualiza os motivos pré-actanciais, o debate interno da personagem antes do agir, bem como as respostas emocionais frente aos acontecimentos. A representação não reproduz uma constância referencial, mas produz a interpretação de sua forma através da marcação emocional e cognitiva da audiência. Do projeto de reproduzir com verossimilhança o mundo da vida partimos para a exploração de uma ambiência extracotidiana onde a construção do espectador é desenvolvida. A satisfação do olhar sustentada pelos comentários do ator é bloqueada.

O uso da música como operador dramático determinante refuta os hábitos do chamado teatro literário o qual, desde o Classicismo francês (sec. XVIII) até os rescaldos do Realismo-Naturalismo, propunha que o mundo representado viesse a ser um aperfeiçoamento do mundo vivido.

Rompendo com a subordinação da cena a um tipo de texto que organizava os modos de percepção do mundo, o drama musical exige a coordenação de esforços da platéia para uma experiência singular a ser representada. O foco passa a ser a ficção partilhada.

Em uma obra dramático-musical essa partilha só ocorre através da continuidade da cena em suas variações temporais e afetivas. Todos os heterogêneos elementos do espetáculo (canto, dança, fala, luz, música, pintura) precisam se submeter à duração singularizada de seus efeitos. A mútua implicação dos elementos no espetáculo postula novas atribuições e funções para o material utilizado levando em conta as particularidades físicas desses materiais. Para durar, o espetáculo precisa da integração de seus vários níveis representacionais. O momento de cena é a articulação dessa pluralidade convergente<sup>13</sup>.

Para ficar mais claro, Appia toma o uso dos cenários pintados como contra-exemplo ao que almeja<sup>14</sup>. Este problema plástico faculta o desenvolvimento de uma nova arte. Por meio destes objetos bidimensionais enfatizava-se uma ilusão abstrata de realidade, pressupondo no que se mostra uma generalizada visão-suporte como subsídio ao que se representa. Não levando em conta a própria realidade de cena e sua configuração para o espectador, ficava-se convencido que ali existiria algo sem que efetivamente houvesse. Limitava-se o que devia ser visto ao que é mostrado, o que diminui o real representado. O controle do campo perceptivo da platéia está estipulado neste acordo tácito. As grandezas são constantes e absolutas: o grande e o pequeno só podem ocorrer alternadamente. A simulação de terceira dimensão nas estáticas pinturas de cenários é facilmente destruída pela realidade material dos corpos, pelo movimento da luz e do corpo humano.

Para fazer valer essa óptica redutora foi preciso arrefecer o próprio alcance do espetáculo. A continuidade da ilusão de um espaço nivelador exigiu a representação de um mundo ficcional compatível. Tudo que é posto em cena leva a marca dessa conformação. A solução visual dos cenários pintados é decorrente de uma proposta dramática que reduz a realidade visual do espetáculo à sua imediata apresentação. Daí os arroubos emocionais e as trucagens de enredo.

Contudo, quando se coloca algo em cena é preciso sustentar sua visão. Para tornar crível aquele painel, verdadeiro discurso da imagem, é preciso que os outros elementos de cena comunguem da mesma orientação. Appia bem explicitou que uma descrição da atividade cenográfica proporciona a compreensão de um produto que não é gratuito, mas que se determina pela orientação estética que o instaura. A fenomenologia da cena nos faz reconhecer que a atividade estética da recepção preconiza

<sup>13</sup> Sobre o tema, v. GUIDO, 2007; BREMNER, 2008; ROBERTSON, 2009.

<sup>14</sup> APPIA, 1981:103-130.

uma hierarquia e a cooperação dos diversos elementos integrantes do espetáculo. A complexidade do visto é um fazer tornado possível.

Dessa maneira, melhor que o cenário pintado é a atividade da luz. Luz e superfície pintada se anulam ao invés de se reforçarem mutuamente. O dramaturgo musical pinta com a luz. A flexibilidade e a extensão imaginativa do espetáculo reverberam na plasticidade da iluminação. Em cena objetos físicos reais e presentes desnudam o ilusionismo convencional dos cenários pintados. Objetos não podem ser fictícios porque a luz não tem existência fictícia. O corpo vivo e rítmico do ator contradiz a massa imóvel e distante que se equilibra atrás dele. Os contextos emocionais e suas seqüências e as proporções de sua visualização entrecrocavam-se com uma bidimensionalidade isolada. À um corpo vivo, à uma música dramatizada, corresponde um espaço temporalizado. A luz, com sua capacidade de revelar nuances multivariadas, proporciona o reconhecimento de profundidades, modificações e fusões que a representação sugere. A luz é matéria e intérprete do espetáculo.

A flexibilidade da luz e as cores a ela associadas possibilitam a pluralidade coerente do novo princípio cênico que Appia teoriza<sup>15</sup>. A intensificação dramática é proporcional a uma economia visual. Distribuem-se as funções entre os elementos que contracenam entre si. Os atores contracenam com a luz a qual, por sua vez, contracena com a música.

A desubstancialização das formas libera a dramaturgia musical para as particularidades do espaço cênico. A visualidade deixa de ser uma evidência para se postar como problematização de qualquer roteiro representacional. A controlada luz no palco unifica e realiza as intenções expressivas

Dali em diante, o espaço cênico é o espaço de experimentação e de concretude estética do artista cênico. Não é anterior ao que realiza, mas é indissociável à representação. Paradoxalmente, a ficção cênica não

é uma ilusão, uma atividade mental imposta e sim a proposição de materiais bem escolhidos e correlacionados. O espaço cênico corrige as oposições entre ficção e realidade e refuta uma estética filosófica em prol de uma estética operatória e exploratória. A teatralidade emerge como situação extrema ficcional que, no precário modo de sua existência – visualidade –, mobiliza uma complexa atualidade material e afetiva. A unidade do teatro não está mais assinalada nas intenções e ideias do texto de um autor. Em torno do espaço cênico a visibilidade do que se objetiva não será apenas um meio, mas sua própria possibilidade.

Em *L'Ouvre d'Art Vivant*<sup>16</sup>, de 1921, considerado seu testamento estético, Appia, agora mais livre do ideal wagneriano, consolida sua teoria do teatro<sup>17</sup>. O contato e a colaboração com os experimentos da Eurythmia de Emile Jaques Dalcroze fizeram com que Appia coordenasse a centralidade do espaço cênico com o corpo humano. O ritmo do espaço é interpretado pelo corpo e este modifica seus movimentos e suas formas<sup>18</sup>. Pois, como o corpo humano torna formas pintadas irrelevantes, é a sua performance que cria o espetáculo<sup>19</sup>. O ator e seu treinamento e desenvolvimento físico-expressivo são agora o foco da reforma da encenação de Appia. A música cede sua imagem para a defesa de um espaço rítmico a ser individualizado pelo intérprete.

Para chegar ao ator, Appia pergunta-se se tempo e espaço possuem algum denominador comum: uma forma no espaço pode se manifestar em sucessivas durações de tempo e essas sucessivas durações de tempo podem ser expressas em termos de

<sup>16</sup> Sigo aqui a tradução inglesa de APPIA, 1997. Também no site [www.archive.org](http://www.archive.org) encontra-se disponível uma edição original da obra, dedicada a Emile Dalcroze.

<sup>17</sup> Neste livro encontramos a famosa afirmação "a stage is an empty and more or less illuminated space of arbitrary dimensions"(APPIA, 1997:8).

<sup>18</sup> APPIA, 1997:9.

<sup>19</sup> APPIA, 1997:9-10. "The body is not only mobile: it is plastic as well. This plasticity naturally gives it an immediate kinship with architecture and brings it close to sculptural form - without, however, fully identifying itself with sculpture, which is immobile. On the other hand, it is alien to the nature of painting. A plastic object demands lights and shadows that are real and positive. Placed before a painted ray of light or a painted shadow projection, the plastic body stubbornly remains in its own atmosphere, its own light and shadow. The same is true of forms expressed in painting. These forms are not plastics, but two-dimensional, and the body is three-dimensional; their juxtaposition is out of question. The human body makes painted forms and painted light irrelevant on the stage"

<sup>15</sup> APPIA, 1981: 131-193.

espaço<sup>20</sup>. Vendo que, no espaço, unidades de tempo são expressas por sucessão de formas em movimento e que, no tempo, espaço é expresso por sucessão de palavras e sons, Appia promove o corpo vivo do ator, sujeito às suas determinações físicas reais, a intérprete do tempo em forma de espaço. Diferente de formas inanimadas, o corpo reage e realça um paradoxo fundamental da cena: se a música prescreve os movimentos do corpo, o corpo transforma o espaço em tempo<sup>21</sup>. A visualidade do espaço cênico demanda que o corpo torne factível a experiência de uma temporalidade. Há a cena somente quando o corpo materializa essa interação. O corpo do ator contracena com durações e extensões. Existe um momento pré-representacional que atravessa a construção do espetáculo e sobredetermina o horizonte de tudo que vai ser encenado: a fisicidade do corpo.

O espaço cênico é o espaço rítmico no qual o corpo vivo do ator confronta-o (e provoca-o), transformando constrições em possibilidades criativas. Segundo Appia, então, em razão de o corpo ser o ponto de partida e sustentação da realização dramática, como o corpo expressa espaço e, para proporcionar espaço, precisa de tempo, sua atividade é expressão de espaço durante o tempo e tempo no espaço. O corpo é o autor dramático, pois "Nós somos a peça e a cena", de acordo com Appia. A produção de tempo e espaço pelo corpo é que torna realizável o evento cênico<sup>22</sup>.

Desse modo entramos no palco moderno. A voz de Appia não só ecoou nos trabalhos e teorias dos encenadores como Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Erwin Piscator (1893-1966)

como também em outras direções que o teatro foi promovendo (teoria e treinamento do ator). A abertura de perspectivas promovida pela abordagem de Appia, ao formular sua teoria sem se valer somente de estéticas filosóficas ou programáticas, reconsiderando a faticidade da linguagem de cena, impulsionou a chamada autonomia da teatralidade, autonomia esta baseada no conhecimento de suas especificidades. A materialidade da cena não é uma ilustração da expressão dramática, mas um pressuposto de sua realização. A partir da modernidade é preciso corrigir as ideias por meio do concreto contexto da expressão em cena. O processo criativo agora é um complexo estético-físico.

Erwin Piscator e o fim da ilusão da ilusão teatral

John Heartfield, contra-regra encarregado de preparar um telão para 'O mutilado', atrasado como sempre, aparece à porta de entrada da sala quando a peça já estava na metade do primeiro ato, com o telão enrolado e metido debaixo do braço.

<sup>20</sup> APPIA, 1997:7,8,13. "Do time and space possess some reconciling element, some common denominator? Can form in space be manifested in successive time-durations, and can these time[durations, in turn, be expressed in terms of space? [...] In space, units of time are expressed by a succession of forms, hence by movement. In time, space is expressed by a succession of words and sounds, that is to say by varying time-durations prescribing the extent of the movement. [...] Movement is the reconciling principle that formally unites space and time".

<sup>21</sup> APPIA, 1997:38-57.

<sup>22</sup> APPIA, 1997:53-54. "Space is our life; our life creates Space; our body expresses it. [...] In order to proportion Space, our body needs time! The time-duration of our movements, consequently, has determined their extent in space. Our life creates space and time, one through the other. Our living body is the expression of Space during Time, and of Time in Space. [...] We are the play and the stage, because it is our living body that creates them. Dramatic art is a spontaneous creation of the body; our body is the dramatic author".

HEARTFIELD

Erwin, pare! Estou aqui!

Atônitos, todos voltam-se para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado que acabara de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, Piscator levanta-se e abandona por um instante o seu papel de mutilado e grita:

PISCATOR

Por onde você andou? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento do público) e começamos sem o seu trabalho.

HEARTFIELD

Você não mandou o carro! A culpa é sua! (crescente hilaridade no público)

PISCATOR

(Interrompendo - o): Fique quieto, Johnny, precisamos continuar o espetáculo.

HEARTFIELD

(Extremamente excitado) Nada disso, antes vamos erguer o telão!

Como HEARTFIELD não cede, PISCATOR volta-se para o público, perguntando-lhe o que deveria ser feito: continuar o espetáculo ou pendurar o telão. A grande maioria decide pela última alternativa. Cai o pano, monta-se o telão e, para contentamento geral, espetáculo recomeça.<sup>23</sup>

O trecho acima é uma adaptação de um episódio que, segundo as palavras jocosas de E. Piscator (1893-1966), foi a fundação do Teatro Épico. Concluindo o relato, Piscator afirma: "Considero John Heartfield o fundador do teatro épico."<sup>24</sup>

Em nossa adaptação, convertemos a nota de rodapé que apresenta o episódio, em um roteiro teatral, com o objetivo de tornar mais compreensíveis os procedimentos relativos a este Teatro Épico.

Seguindo o roteiro, notamos que a interrupção de uma representação proporciona o contexto para diversas ações do ator, do público e do agente invasor. É a partir da ampliação dessa interrupção que temos estes diversos atos estritamente vinculados entre si.

<sup>23</sup> PISCATOR, 1968:53.

<sup>24</sup> Idem, ibidem.

A extensão da duração do que se interrompe vai formando um novo momento dentro do espetáculo, providenciando novos nexos, outro padrão de interação entre cena e platéia, revisando o padrão anterior. À frontalidade da cena - manifesta na unidirecionalidade entre o mundo dos atores e o mundo do público - contrapõe-se a correlação entre o cênico e o não cênico, simultaneamente.

Dessa maneira, a intrusão de Heartfield possibilita não somente a ruptura com a 'ilusão' do que se representa. A unidade da representação e seu padrão de interação são colocados em xeque.

Mas, ao mesmo tempo e irreversivelmente, esta intrusão é integrada a uma continuidade que redefine tanto a unidade da representação quanto seu padrão de interação. À diferenciação de eventos representados corresponde uma diversificação das respostas da audiência.

Os chamados 'prejuízos' causados pela interrupção da representação - a dispersão recepional e a falha na continuidade atencional - são incorporados pelo curso subsequente das novas participações do público no espetáculo. Ou seja, a ruptura com o espetáculo, a descontinuidade, produz uma nova continuidade.

Ora este espetáculo dentro do espetáculo amplia os nexos recepionais ao mesmo tempo em que amplia o mundo representado e a própria representação. O público quer tudo, o telão e o espetáculo.

E é para essa ampliação da cena que rumo a proposta de Piscator.

Se a descontinuidade pode produzir tanto novos atos recepionais quanto atencionais, ampliando a cena, isso só se torna possível em virtude de haver o descentramento do centro de orientação do espetáculo quanto a um ponto unificador do que é mostrado.

Ora, a expansão e diversificação dos nexos agem diretamente sobre uma proposta de homogeneidade. Se considera-se imprescindível coordenar atos e eventos heterogêneos em seqüência e simultaneidade, então volta-se a totalidade desses

procedimentos contra o totalitarismo da cena fechada sobre sua forma de apresentação. Assim, a proposição de uma cena expandida reage diretamente contra procedimentos redutores da cena.

Contudo, a diferença de Piscator não está na substituição de formas. Para ele, "o critério não está no formal, está no problemático."<sup>25</sup>

Como então compreender esta diferença que tem um parâmetro composicional, mas que ao mesmo tempo não se limita à composição?

Justamente, quando se inserem questões composicionais que controlam opções formais em questões outras não puramente estéticas é que começamos a nos aproximar da amplitude que Piscator advoga. Há, pois, uma estreita conexão entre procedimentos de composição e realização e a definição de espetáculo.

O impulso para esta conexão reivindica um contexto reativo, um claro posicionamento contra o conluio entre esteticismo e subjetivismo que permeava a cultura teatral alemã dos primeiros decênios do século XX. Conquistas técnicas do teatro, como luz elétrica e palco giratório são incorporadas, por Max Reinhardt, por exemplo, no fortalecimento do lirismo dramático, em uma naturalização do mundo representado como registro e clausura da 'alma individual'.<sup>26</sup>

Dessa forma, o dispositivo cênico magnetiza o observador, isolando-o, ao figurar ações, pensamentos e emoções que não ultrapassam a instância do próprio sujeito que as performa. O incremento técnico da cena, ou este uso da técnica, consagra a apresentação de referências desprovidas de situações que não se reduzem a ações/reações individuais.

Mas há outras maneiras de se efetivar as aplicações do dispositivo cênico. As modificações técnicas ao invés de naturalizarem uma cena subjetiva podem capacitar um *deslocamento* do "indivíduo com

<sup>25</sup> Idem, 43.

<sup>26</sup> Idem, 37-38. "Essa arte dramática é lírica, quer dizer não é dramática. São obras líricas dramatizadas. Na miséria da guerra, que foi, na realidade, uma guerra da má-quina contra o homem, procurou-se, pela negação, pesquisar a alma do homem."

seu destino particular pessoal" para uma amplitude histórico-social. "A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está sua relação consigo próprio, nem sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade."<sup>27</sup>

Mas que histórico-social é este? A mera adoção de uma perspectiva política capacita este teatro multidimensional que Piscator objetiva?

De volta ao episódio. As confusões entre Piscator, Heartfield e o público durante a peça 'O mutilado', de K.A. Wittfogel aconteceram dentro das limitações do Teatro Proletário. Sindicatos e centrais trabalhistas apoiavam um palco de propaganda, determinado em promover "apelos para se intervir no fato atual e fazer política".<sup>28</sup>

Este teatro popular, performado em salas e locais de assembleia, distinguia-se tanto dos teatros comerciais quanto dos teatros socialistas de seu tempo: "não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente".<sup>29</sup>

Um outro espaço, um outro nexo entre a cena e o auditório: estes dois parâmetros de composição, realização e recepção teatrais projetam-se contra a definição de arte existente e ratificam uma diversa definição de espetáculo. Dos espaços fechados, suntuosos e consagrados, para as salas e ambientes acanhados com cheiro de "cerveja velha e urina", com cenários de "telões simples, pintados às pressas" explicita-se uma verdadeira simplificação dos meios e das posturas, que proporciona o foco naquilo mesmo que deveria ser a atividade de representação dramática: a interação entre cena/audiência.

Em condições mínimas, em dificuldades flagrantes, temos o teatro mínimo: "o teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia especular apenas a sua disposição emocional; pelo contrário, voltava-se para a razão

<sup>27</sup> Idem, 156.

<sup>28</sup> Idem, 51.

<sup>29</sup> Idem, ibidem.

do espectador. Não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento”.<sup>30</sup>

A pedagogia do espectador é impulsionada pela diferenciação dos materiais que lhe são apresentados. Simultaneamente, a economia dos meios de expressão efetivava tanto o rigor da aplicação desses meios quanto o controle e a compreensão de seus efeitos. Aquilo que se mostra não é mais algo apenas para se contemplar. A contiguidade entre objetos, ações e situações *em cena* com as *fora de cena* acarreta uma interação palco/platéia que concretiza este deslocamento da esfera subjetiva/ilusionista do teatro para uma arena interindividual dos eventos representados e conseqüente excitação cognitivo-afetiva do público.

Alterando-se o que se mostra a partir dos nexos recepcionais, fundamenta-se um conjunto de metas e procedimentos que podem ser explorados e se tornar operacionalizáveis, e que não mais se circunscrevem ao lugar e ao público onde foram utilizados e testados. Como a interação palco/platéia relaciona-se com os meios empregados na realização do espetáculo e com o deslocamento da cena individual para a cena sócio-histórica, vemos que a mútua implicação desses elementos é o que ratifica a amplitude do que se representa e não apenas um somatório ou escolha aleatória dos meios empregados. A cooperação entre meios técnicos, referências transsubjetivas e nexos recepcionais mais cognitivos providencia um programa de atividades representacionais que transcendem o ponto origem de seu encontro e manipulação. Eis os procedimentos e parâmetros do processo criativo de Piscator rumo a uma cena expandida e ampla.

No espetáculo *Bandeiras* (1924) estamos longe das assembléias, de seus odores e dos atores não profissionais. De acordo com Piscator, “pela primeira vez tinha eu em mãos um teatro moderno, o teatro mais moderno de Berlim, com todas suas possibilidades, e eu estava resolvido a aproveitá-

las em função do sentido da peça, a qual, no tema, correspondia a minha atitude política fundamental”.<sup>31</sup>

O texto de *Bandeiras*, de Paquet, era escrito em forma intermediária entre conto e drama onde “um frio sentimento do autor o proíbe de participar intimamente da sorte de suas personagens e do curso da ação.”<sup>32</sup> Assim, a impessoalidade no tratamento do material narrativo libera o escritor a trabalhar mais as cenas, descentrando a voz autoral como guia e condutor da atividade interpretativa do leitor. Concentrando-se mais no que *mostra* que no que *julga* ou *diz* sobre o que *mostra*, o narrador aplica-se melhor ao planejamento e concatenação das cenas e do desafio de sua inteligibilidade, ao invés de unificá-las em prol de uma mensagem prévia autoral.

Essa situação do escritor é homóloga ao do diretor. Piscator com este material narrativo tinha a oportunidade de efetivar no palco o seu romance-drama, o seu teatro épico. E no que consistia sua atividade de diretor? “Ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundo planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática.”<sup>33</sup>

Ou seja, frente à eliminação de uma perspectiva central que unifica toda a representação no próprio mundo apresentado, no mundo da mensagem autoral e sua interpretação restrita do que se mostra, Piscator diversifica as referências produzidas em cena valendo-se de meios e procedimentos que dilatam o horizonte atual. Os atores contracenavam com telões que exibiam ora fotografias, ora textos.

Dessa maneira, o espectador simultaneamente interagia com as figuras em cena e com os meios. A visibilidade dos meios não se limitava à duplicação redundante do mundo representado. Antes, no mesmo espaço e ao mesmo tempo o espetáculo se desdobrava em níveis de referência pertencentes a mídias e performances diversas que expandiam o presente de cena. A presença dos meios técnicos fornecia uma

31 Idem, 67-68.

32 Idem, 69.

33 Idem, *ibidem*.

abertura imaginativa da representação, contrariando o pressuposto do apagamento das marcas de ficção presentes no uso ilusionista dos novos recursos cênicos. A exibição tanto dos meios quanto de seus efeitos *in loco*, frente às personagens e à platéia, proporcionava um recrudescimento da pluralidade representada e da pluralidade de atos receptivos. A heterogeneidade dos níveis referenciais co-presentes em cena facultava o mútuo aprofundamento dos horizontes da representação e da audiência.

Assim, retome-se o episódio da peça *O mutilado*: a interrupção da representação, a descontinuidade provocada pela presença dos meios é produtora de uma nova continuidade que atravessa o espetáculo - a continuidade da metareferência. O espetáculo demonstra-se como espetáculo para assegurar o vínculo entre os materiais que disponibiliza e os extensos contextos que busca apresentar para a audiência.

Esse uso da metareferência, incorporando-a a atividade representacional, favorece a construtividade da cena, a orientação da seleção, combinação e distribuição dos meios em função dos atos de entendimentos da recepção. A inteligibilidade da cena conjugava-se à inteligibilidade da audiência.

Em sua forma de representação, o espetáculo *Bandeiras* era dividido em “numerosas cenas individuais, algo de revista”.<sup>34</sup>

Seguindo o descentramento de uma perspectiva autoral privilegiada, que unificava o mundo representado e o unificava empaticamente à recepção, vimos que Piscator optara por procedimentos que verticalizavam a interação cena/platéia através de múltiplos e heterogêneos níveis de referência e de meios. Não subjugado à apropriação e reprodução de uma individualidade restrita ao particularismo de sua presença e contexto, a forma de revista forneceria um modelo de realização que poderia efetivar a liberação do processo criativo para a cena de uma unificação personativa-actancial.

Assim, a forma revista com seus nú-

34 Idem, 73.

meros diversos compostos de mídias e performances diversas culminaria a definição plural do espetáculo de Piscator contra a homogeneidade reprodutiva do ilusionismo individualista anterior.

Note-se que a abertura às possibilidades de representação operada pelo processo criativo de Piscator, ao radicalizar a heterogeneidade da cena como forma de se abarcar contextos de ação mais amplos, acaba por justapor performances diversas, subvertendo e refutando uma pretensa unidade midiática do espetáculo. Assim, “música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção de cinema, estatísticas, cena de ator alocução” - tudo vem à cena. A diversidade midiática corresponde à diversidade dos contextos de ação representados.

Ora essa diversidade midiática da definição do espetáculo de Piscator em muito ultrapassa a dramaturgia de seu tempo e se converte em um ponto de partida para a dramaturgia ulterior. A circunscrição da dramaturgia à escritura das falas e à distribuição das ações e das partes da peça em função de um enredo havia reduzido as possibilidades expressivas do espetáculo. Sempre tudo convergia para um centro subjetivo, para um hipersujeito arqui-moldado de todos atos, pensamentos os desempenhos em cena e na platéia.

Com a diversidade multimidiática do espetáculo de Piscator, a dramaturgia se confronta com novas tarefas - a ilusão da ilusão do centro subjetivo é refutada desde o processo criativo. Ao isolacionismo do autor, fechado em seu *gabinetismo idealtípico*, temos agora a inserção de seu trabalho em outros trabalhos, um processo criativo coletivo e colaboracionista. “os diversos trabalhos de autor, diretor, artístico, músico, cenógrafo e ator se entrosavam incessantemente”.<sup>35</sup>

Desse modo, conjugam-se processo criativo, mundo representado e atos recepcionais na heterogeneidade de referências e *interreferências* que produzem.

A forma revista, dispondo eventos mi-

35 Idem, 80.

diáticos diversos em sucessão, apresenta-se como exibição dessa heterogeneidade que abarca tanto a composição quanto a realização e a recepção do espetáculo. Ao mesmo tempo a forma revista não é uma resultante simples de atitudes ou procedimentos. Tal forma aberta delimita o horizonte problemático de sua realização: os limites de sua inteligibilidade a partir do posicionamento dos materiais exibidos. Toda forma que recusa uma continuidade imediata, atua sobre a continuidade mesma. A expectativa de acabamento do material exposto exige estratégias complexas de exibição mesmo deste acabamento. Com a abertura da forma, temos a prerrogativa dos suportes recepcionais.

O êxito do espetáculo *Apesar de tudo* (1925) manifesta o ímpeto de solução de problemas impostos pela forma revista. Em destaque temos o uso de filmes em cena. A sincronização de mídias diversas era o problema a ser enfrentado. Nas palavras de Piscator “pela primeira vez a fita de cinema se ligaria organicamente aos fatos desenrolados no palco”.<sup>36</sup> Pois a forma de revista não diz respeito apenas ao seqüenciamento de partes diferentes, mas sim à estruturação mesma de cada parte.

Os filmes estavam distribuídos por toda a peça. Eram imagens de arquivos, “filmagens que apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lançadoras, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabeleceu a moda dos filmes de guerra”.<sup>37</sup>

Juntos com os filmes eram apresentados ao público discursos, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias. Tudo bem disposto com os atores em um palco giratório, efetivando “uma unidade da construção cênica, um desenrolar ininterrupto da peça, comparável a uma única corrente de água”.<sup>38</sup>

Assim, essa unidade advinda da montagem e da sucessão de eventos midiáticos diversos era o espetáculo mesmo de sua

possibilidade de realização e compreensão. Piscator tinha uma dupla ansiedade: “primeiro, de que modo resultaria a mútua ação condicionadora dos elementos empregados no palco; segundo, se realmente se chegaria a realizar-se algo do que forma projetado”.<sup>39</sup>

A dupla perplexidade frente à composição e realização do espetáculo foi resolvida pelo papel ativo da recepção em dar acabamento às cenas. Durante a performance da peça, Piscator afirma que “a massa incumbiu-se da direção artística. [...] O teatro, para eles, transforma-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma platéia, para começar a existir uma só grande sala de assembléia, um único grande campo de luta.[...] foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político”.<sup>40</sup>

Note-se que ao se expor os meios e materiais em cena, incrementou-se a interação palco-platéia. A *comum-unidade* dessa interação difere de uma projeção emotiva do público à mensagem do individualismo estético e o ilusionismo de sua representação. A motivação afetiva foi impulsionada pelo esforço cognitivo. A contracenação das mídias entre si facultou a magnitude da apreensão recepcional. A audiência podia conjugar fatos diversos no diferencial tanto midiático quanto referencial e disto compreender e reunir a totalidade do que era exibido. A tensão do espetáculo estava na disparidade dos meios e dos contextos e no modo como esta disparidade é enfrentada em prol de nexos recepcionais. A contracenação entre mídias concretizava a contracenação entre palco e platéia. A ‘resolução’ da disparidade, pois, não é a sua anulação, o mero cancelamento do heterodoxo, mas o provimento de atos vinculantes, de nexos.

Assim, o espetáculo atua em função de sua interação ao invés de ser um veículo para ideias autorais. A realidade multimidiática da cena é o que possibilita a interpretação de contextos de ação extremos. Atos representacionais e atos da audiência

colaboram. O projeto composicional culmina no acabamento recepcional. Nas palavras de Piscator: “no palco tudo é calculável, tudo se entrosa organicamente. Para mim, igualmente, o ator que eu vejo no efeito total do meu trabalho deve, sobretudo, exercer uma função, tal qual a luz, a cor, a música o cenário, o texto”.<sup>41</sup>

Mais importante: o documento exposto, difundido estava em mesmo nível com o documento examinado, fraturado, reordenado. A montagem colocava em mesmo plano o documento e o figurativo, de modo a possibilitar a intervenção recepcional no que era representado e não simplesmente a paráfrase de um original, de uma fonte autoral da informação. Nesse *entre-lugar*, nessa região limítrofe onde os limites do objetivo e do subjetivo projetam áreas impessoais e desconhecidas é que a peça é executada. A imponderabilidade dos extremos absolutos converte esse *entre-lugar* em um choque contra toda e qualquer ortodoxia.

A obra total que o processo criativo de Piscator realizava exigia um teatro total. O sucesso de público determinou a abertura do Teatro e Estúdio Piscator, nos quais espetáculos e pesquisas sobre a arte teatral seriam efetivados. Com W. Gropius (1883-1969), o teatro total pode ser construído.

Piscator justificava essa máquina teatral nova, “um aparelhamento dotado dos meios mais modernos de iluminação, de remoção e rotação no sentido vertical e horizontal, com um sem número de cabines cinematográficas, instalações de altofalantes” como algo que possibilitasse tecnicamente “a execução do novo princípio dramático”.<sup>42</sup>

Esta máquina teatral refutava a câmara ótica que por meio do pano e cova da orquestra mantinha o espectador separado do palco. Ao invés de único centro de atenção, multiplicavam-se os palcos em cena (um central e dois laterais) e engrenagens que envolviam e cercavam o público dis-

tribuído em torno desses palcos. Assim, de todas as direções as performances se abatia sobre o público. A audiência pertence espacialmente ao palco, e vê-se confrontada e tomada pelas performances, meios mecânicos e projeções luminosas.

Assim, é na atividade exercida sobre a recepção que este teatro total encontra sua efetividade.

Posteriormente, a cena expandida e multimidiática de Piscator se defrontaria com a representação de figuras isoladas, com a representação do herói, como em *As aventuras do bravo soldado Schwejk*. Seria um recuo, como disseram de *Alexander Neviski*, de S. Eisenstein? Ora na amplitude do espetáculo de Piscator a desconstrução da figura individual não se torna a revalidação de centro subjetivo. Antes, há o reforço das magnitudes teatrais quando da desconstrução dessa figura. O isolacionismo do herói e o recurso à máquina da faixa corrente, na qual desfilam as partes todas de um escárnio, complementa-se na globalidade do que foi mostrado.

Assim, as reflexões e os procedimentos do teatro político de Piscator ultrapassam as motivações ideológicas e conjuntura histórico-política de sua ocorrência. Mas aí, temos uma nova história.

<sup>36</sup> Idem, 820.

<sup>37</sup> Idem, 81.

<sup>38</sup> Idem, 82.

<sup>39</sup> Idem, 83.

<sup>40</sup> Idem, 83-84.

<sup>41</sup> Idem, 98.

<sup>42</sup> Idem, 146.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, A. *Music and the Art of the Theatre*. University of Miami Press, 1981.
- APPIA, A. *Oeuvres Complètes 4 tomes. L'Age d'Homme*, 1986-1990.
- APPIA, A. *Work of Living Art and Mais is the Measure fo All Things*, University of Miami Press, 1987.
- BEACHAM, R. *Adolphe Appia. Artist and Visionay of the Modern Theatre*. Harvood Academic Publishers, 1994.
- BEACHAM, R. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. Routledge, 1993. (Ed. e trad.)
- BEACHAM, R. “Adolphe Appia and the Staging of Wagnerian Opera” *The Opera Quartely*, 1(1983):114-139
- BEACHAM R. “Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Part one. Musice Made Visible” *New Theatre Quarterly* 1(1985)154-164.
- BEACHAM, R. *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau, Part two. 'Poetry in Motion'*, *New Theatre Quarterly* 1(1985)245-261.
- BREMNER, K. *Total Theatre re-ENvisioned: The means and ends of Appia, Kandkisky and Wagner*. Tese de doutorado, University of Wisconsin-Madison, 2008.
- CARLSON, M. *Places of Theatre Architecture*, Cornell University Press, 1989
- CARNEGIE, P. *Wagner and the Art of the Theatre*, Yale University Press, 2006.
- DEATHRIDGE, J. & DAHLHAUS, C. *Wagner*. L&PM, 1988.
- DUDEQUE, N. “O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas” in: *Revista Científica/FAP* 4(2009)1-16.
- GREY, T. *Wagner's Musical Prose*. Cambridge University Press, 1995.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira, 1971.
- GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. Perspectiva, 2010.
- GUIDO, L. *L'Age du Rhythme. Cinèms, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Editions Payot, 2007.
- LINDNER, J. “Staging *Der Ring des Nibelungen: The Revolutionary Ideas of Adolphe Appia and Their Roots in Schopenhaurian Aesthetic Principles*”. Texto disponível em <http://www.utexas.edu/courses/wagner/selectedessays/selectedessays.html>.
- McAULEY, G. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. University of Michigan Press, 2000.
- MEYERHOLD, V. *Écrits sur le Théâtre. 4 tomes. Éditions L'Âge d'Homme*, 1973-2009.
- MILLER, S. *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage*. Yale University Press, 2002.
- MONAGAN, P. “Bodies and Stairs: Modernist Theatrical Space and Consciousness” In: T. Mehigan(Ed.) *Frameworks, Artworks ,Place. The Space of Perception in the Modern World*. Rodopi, 2008,p.117-136.
- PISCATOR, E. *Teatro Político*. Civilização Brasileira, 1968
- ROTH, M. “Staging ‘The Master’s works: Wagner, Appia, and Theatrical abuse” *Theatre Research International* 5(1980):138-157.
- ROBERTSON, R. *Eisenstein on The Audiovisual*. Tauris Academic Studies, 2009.
- RUFOLLO, D. J. *The public Stage of Adolphe Appia*. Dissertação de mestrado, University of Wisconsin-Madison, 1978,
- SALVADEO, P. *Adolphe Appia. 1906/Spazi ritmici*. ALinea Editrice, 2006.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno(1880-1950)*. Cosacnaify, 2001.
- VOLBACH, W. *Appia's Productions and Contemporary Reaction*, *Educational Theatre Journal* , 13(1961):1-10.
- VOLBACH, W. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theater*. Wesleyan University Press, 1968.
- WEST-PAVLOV, R. *Bodies and their Spaces: System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre*. Rodopi 2006.
- WIENS, B. “Modular Settings and ‘Creative Light’ The Legacy of Adolphe Appia in the Digital Age” in: *International Journal of Peformance Arts and Dgital Media* 6(2010):22-39.
- WILES, D. *A Short Histoy of Western Performance Space*. Cambridge University Press, 2003.