

## O DRAMA WAGNERIANO E O PAPEL DE ADOLPHE APPIA EM SUAS TRANSFORMAÇÕES CÊNICAS

Norton Dudeque<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho aborda inovações teorizadas e propostas para a ópera de Richard Wagner (1813-1883) com o conceito de *Gesamtkunstwerk* e a reforma cênica concebida por Adolphe Appia (1862-1928) para o drama wagneriano. Discute-se o papel igualitário das diversas formas artísticas na ópera de Wagner e a hierarquização feita por Appia. Finalmente, realiza-se uma comparação entre cenografias tradicionais para *Parsifal* de Wagner e as propostas de Appia para a mesma obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Wagner e Appia, *Gesamtkunstwerk*, cenografia na ópera.

**ABSTRACT:** *This article addresses theoretical innovations proposed by Richard Wagner (1813-1883) for opera with his concept of Gesamtkunstwerk and also with the staging reform conceived by Adolphe Appia (1862-1928) for the Wagnerian drama. The equal role of the various art forms in Wagner's opera and the hierarchy undertaken by Appia are discussed. Finally, a brief comparison of traditional stage design for Wagner's Parsifal with Appia's version for the same work is carried out.*

**KEYWORDS:** *Wagner and Appia, Gesamtkunstwerk, opera stage design.*

### WAGNER E A GESAMTKUNSTWERK

Na segunda metade do século XIX, na Alemanha, ocorreram tentativas de reforma cênica do teatro. No entanto, estas se caracterizaram muito mais pelas idéias e teorias expressas em escritos do que pela sua realização prática. Entre as mais importantes está a proposta de Richard Wagner (1813-1883) de um drama fundamentado na cooperação entre as

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Artes da UFPR. Doutor em musicologia pela University of Reading, Grã-Bretanha.

artes e que traz consigo o gérmen de idéias que frutificarão mais tarde na obra de Adolphe Appia.

Wagner foi o primeiro compositor a ser autor de seus próprios libretos e diretor da cenografia da produção de suas obras, inaugurando a prática de ser o autor desde a concepção da obra até sua realização. Para atingir tal objetivo, Wagner contestou as práticas tradicionais da ópera do século XIX, tanto técnicas (musicais, cenográficas e dramáticas) quanto sociais. O desafio de Wagner foi de renovar a concepção da ópera para obter um controle total sobre a produção de suas obras e, portanto, para satisfazer suas concepções do drama operístico (WEBER. *In*: MILLINGTON, 1995, p. 172).<sup>2</sup>

Após sua ópera *Rienzi* (1838-1840) Wagner rompe com a tradição da ópera romântica com sua temática pseudo-histórica e heróica e passa a escrever obras que têm como temática as longínquas lendas medievais germânicas. Assim propondo novos problemas dramáticos de uma concepção de mundo específica. O simbolismo místico e metafísico situa o drama wagneriano além do drama histórico, o mais comum no século XIX. Wagner se refere ao homem e a imagem de sua natureza, de seu drama e de seu destino (vide também BABLET, 1989, p. 55-58). Esta concepção, portanto, encontra-se além de contingências materiais, o assunto do momento aqui é o espiritual, o metafísico. Como exemplos da representação de uma realidade mitológica e fantástica; podemos citar a cavalgada das Valquírias em *Die Walküre* (ópera completada em 1855), a transformação de Alberich em serpente em *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*, 1854), a paixão alucinada de Tristão e Isolda (1859), e o incêndio do *Walhala* no final de *Götterdämmerung* (*Crepúsculo dos Deuses*, 1874). Wagner utilizou-se de recursos cênicos os mais diversos para elucidar suas idéias e seus ideais.

Para compreendermos o ideal de Wagner, é importante nos referirmos aos seus textos escritos entre 1850 e 1851 onde ele expressa suas idéias sobre a “obra de arte do futuro” em *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Esta concepção está inteiramente incluída na noção de *Gesamtkunstwerk*, palavra que tem sido traduzida mais comumente como “obra de arte total” ou “obra de arte coletiva”. Wagner escreve:

---

<sup>2</sup> As práticas sociais da ópera se centravam na presença da elite social: a ópera era a principal diversão da elite européia durante boa parte do século XIX. A presença na ópera era importante para políticos e comerciantes porque ali se realizavam contatos sociais, negócios pessoais e políticos. A música, é claro, fazia parte também, uma ária bem conhecida demonstrava cultura e portanto um nível social mais alto. No entanto, havia uma descontinuidade nas apresentações gerada pelo aspecto social do evento e pela centralização do intérprete, do cantor. Muitos iam à ópera para ver o cantor e não a obra em si a qual ficava muitas vezes em segundo plano (para maiores detalhes vide WEBER, *In*: MILLINGTON, 1995, p. 172-177).

O homem como artista pode ser totalmente satisfeito somente na união de todas as variedades de arte na *obra de arte coletiva*, em todas as *individualizações* de sua capacidade artística ele não é livre, não totalmente quanto ele pode ser, na obra de arte coletiva ele é livre, totalmente quanto ele pode ser.

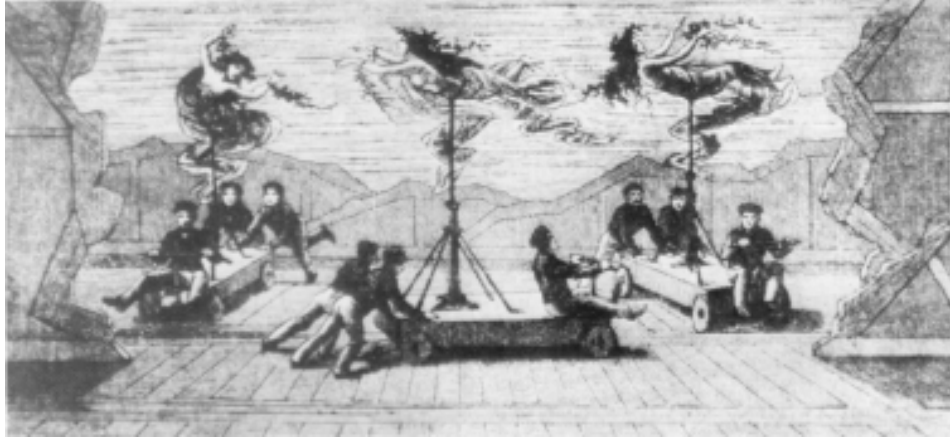
O *verdadeiro* objetivo da arte é universal, cada qual animado por um verdadeiro impulso artístico que procura alcançar, através do desenvolvimento completo de sua capacidade individual, não uma glorificação de *uma capacidade individual*, mas a glorificação *na arte da humanidade em geral*.

A mais alta obra de arte coletiva é o *drama*, ele está presente em sua *plenitude* somente quando *cada variedade artística, em sua plenitude*, está presente nele.

O verdadeiro drama pode ser concebido somente como resultado de um *impulso coletivo de todas as formas de arte* para se comunicar da maneira mais imediata com o *público*, cada forma artística individual pode se revelar como *completamente inteligível* a este público somente através de uma comunicação coletiva, juntamente com outras formas de arte. No drama, o objetivo de cada variedade artística individual é completamente alcançada somente pelo entendimento mútuo e a cooperação inteligível de todas as variedades artísticas (WAGNER. *In* TREITLER, 1998, p. 1112).

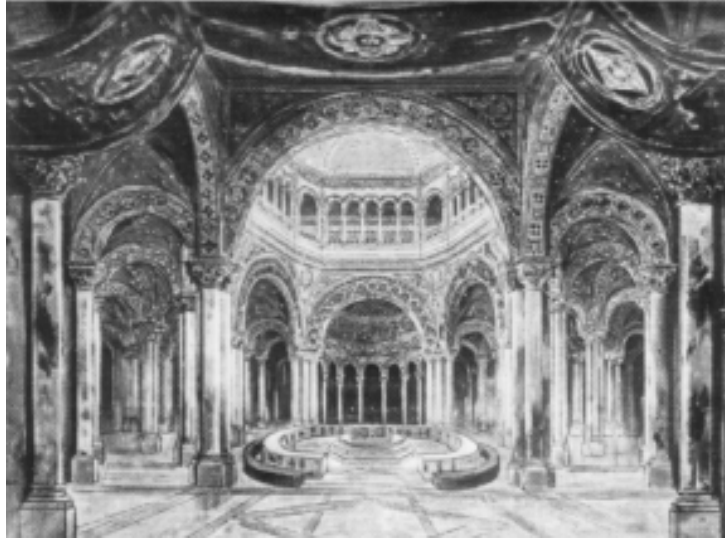
Portanto, depreende-se que o drama wagneriano é uma arte homogênea, todas as artes participam para a realização de um objetivo comum, ou seja, apresentar ao homem a imagem do mundo vista através de uma arte coletiva e universal.

O papel que cada variedade artística tem dentro da concepção da *Gesamtkunstwerk* é fácil de perceber. Apesar da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém o drama wagneriano vivo até hoje, Wagner entendia que seus dramas eram a fusão de música, poesia, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e da representação dramática, aliás, a dança é significativa somente em *Tannhäuser* de 1845 (ORREY, 1993, p. 170). Destas nos interessa para uma análise o papel da cenografia, da iluminação, da pintura e da arquitetura. A cenografia e a pintura estão diretamente relacionadas entre si e tinham, até a época em que Wagner produzia e supervisionava suas obras pessoalmente, um caráter estritamente tradicional não apresentando nenhuma inovação significativa. Um dos exemplos mais notáveis deste fato são as carruagens para o suporte das donzelas do Reno na produção de 1876 da ópera *Das Rheingold* em Bayreuth, engenhos de cenografia herdados da tradição barroca (DAHLHAUS, 1989, p. 201) (Fig. 1).



**Figura 1** - Fonte: Bayreuth, Richard Wagner Museum (Domínio Público).

As cenografias conhecidas de Joseph Hoffmann (1831-1904), Paul von Joukovsky (1845-1912) e Max Brückner (1836-1919), apresentam uma representação pseudo-realista do universo wagneriano. Mas como Bablet observa, a pintura decorativa para as óperas de Wagner geram uma grande discordância entre o ideal wagneriano e a sua realização (BABLET, 1989, p. 62). As criações de Hoffmann, Joukovski e Brückner refletem a pintura acadêmica e romântica de seu tempo. Estas realizações apresentam características tradicionais na cenografia e ficam longe do ideal wagneriano de um mundo místico, ou o que se pode imaginar que seja o mundo místico wagneriano. Isto se explica se considerarmos que muitas das concepções de Wagner não eram plenamente realizáveis sem recursos surgidos na modernidade do século XX. Tampouco suas próprias produções jamais tentaram utilizar-se do simbolismo e sempre favoreceram cenários realistas. Na Fig. 2 é ilustrado telão de fundo criado por Joukovski para a produção de 1882 de *Parsifal*. A pintura retrata templo do Santo Graal. Ademais, a pintura é ricamente adornada e foi aprovada por Wagner para esta produção (MILLINGTON, 1995, p. 32).



**Figura 2** - Cenografia para *Parsifal*, produção de 1882, de Paul von Joukovski, pintura de telão de fundo, executada pelos irmãos Brückner. Fonte: Aquarela de Max Brückner, Archiv der Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth (Domínio Público).

Na arquitetura a maior realização de Wagner foi o *Festspielhaus de Bayreuth*. Indiscutivelmente a maior realização de Wagner, no que diz respeito a renovação cênica, foi o teatro de Bayreuth (1876). Uma ambição de vida que acabou sendo realizada após várias tentativas frustradas pela falta de recursos. Depois de ter inaugurado a pedra de fundação do Teatro em 1872, Wagner tentou juntar fundos vendendo assinaturas e regendo seus próprios concertos. Depois de várias tentativas frustradas decidiu construir o prédio com os materiais mais baratos e simples possíveis. Por este motivo considerava o *Festspielhaus* como “um esboço de um ideal”. Mais importante que a aparência externa do prédio é a sua forma interna que incorpora todos os ideais de Wagner. Estes ideais foram transformados em termos ráticos pelo arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879) para um teatro de Wagner em Munique, um projeto nunca foi concretizado. Para a construção do teatro em Bayreuth Wagner trabalhou com o arquiteto Otto Brückwald (1841-1917). O *Festspielhaus* representa, em pleno século XIX, um esforço considerável na renovação da arquitetura teatral e ao mesmo tempo que propõe um novo enfoque entre o público e a ação dramática implica em uma nova concepção do universo cênico.

As inovações na construção deste teatro fazem parte do ideal da *Gesamtkunstwerk*. Para Wagner era importante assegurar a separação total entre o mundo do ideal cênico do mundo real representado pelo espectador, era necessário que não houvesse qualquer obstáculo entre o espectador e o drama, que o universo dramático aparecesse claramente e que o público pudesse concentrar toda sua atenção somente no espetáculo. Para alcançar este objetivo Wagner renuncia ao espaço cênico italiano e favorece a construção de um grande anfiteatro,

originalmente com 1460 lugares e um palco com 32 metros de largura e 23 metros de profundidade, para onde a atenção visual do espectador é voltada diretamente sem sofrer com perturbações vindas das laterais do teatro, sendo que as galerias e camarotes são rejeitados. Ainda a iluminação foi retirada da platéia, deixando-a no escuro, fazendo com que o espectador perca, pelo menos parcialmente, o contato com a realidade cotidiana e tenha sua atenção concentrada no palco. Esta inovação ainda permite ao diretor a utilização de efeitos de luz diretamente sobre o palco, intensificando para o espectador as variações de cor, iluminação e de direção (NEW GROVE, 1980, p. 313. v.2.). A figura 3 ilustra a planta do *Festspielhaus*.

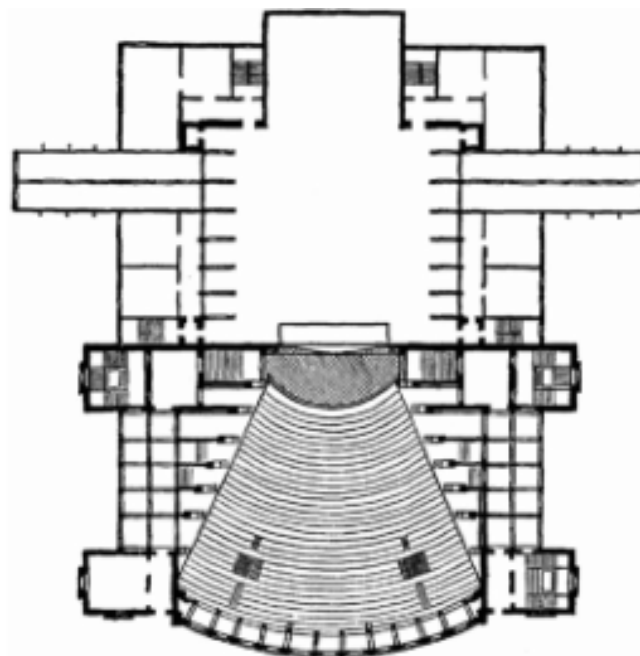


Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Baireuth  
(Arch. Brückwald).

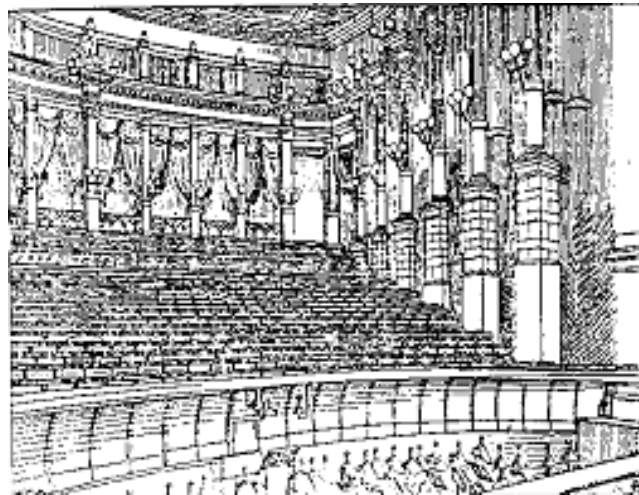
**Figura 3** - A planta do *Festspielhaus*. Fonte: *Bayreuthertheater-Lexikon der gesamten Technik* (1904) de Otto Luege (Domínio Público).

Wagner também inova na iluminação cênica. Não se contentando com uma iluminação que reproduzisse os fenômenos naturais, ele introduz um certo estilo de iluminação simbólica onde uma determinada atmosfera do drama é simbolizada por uma iluminação específica. Além disso, Wagner se utiliza da idéia do *leitmotiv* musical, onde uma determinada idéia musical acompanha um personagem durante a ópera inteira. Assim, transpondo esta idéia para a iluminação, determinados personagens são identificados com um certo tipo de iluminação. Mas estas pequenas realizações ficaram longe de adquirirem uma

maior importância na época de Wagner e representaram um grande potencial para um desenvolvimento posterior (BABLET, 1989, p. 60-63).

Outra inovação surge com a criação de um tipo de fosso de orquestra, o *Mystischer Abgrund* (abismo místico) como Wagner o chamava, e que esconde a espectador, tornando-a invisível ao público que passa a ter a sensação que a música surge por todo o espaço físico. Wagner descreve o abismo místico como segue:

Nós chamamos isto de “abismo místico” porque sua função é a de separar o real do ideal... O espectador tem a sensação de estar a uma distância considerável dos eventos que ocorrem no palco ainda que os perceba com a claridade de quem está próximo, em consequência, os personagens no palco dão a ilusão de estarem maiores e serem super-humanos (NEW GROVE, 1980, p. 313. v.2).



**Figura 4** - Vista do auditório do *Festspielhaus*, em primeiro plano se vê o “abismo místico”. Fonte: Bayreuth, Richard Wagner Museum (Domínio Público).

Todas estas inovações técnicas modificaram a relação entre o espectador e o mundo cênico, criando efeitos de ilusão para a platéia e diferenciando grandemente a realidade cotidiana da realidade cênica. Apesar destas novas concepções Wagner foi um prisioneiro dos modos de representação de sua época, em particular, e como Bablet observa “a imagem cênica continuava prisioneira das tradições esclerosadas da decoração teatral” (BABLET, 1989, p. 63). Uma ilustração deste fato pode ser considerada a utilização de telão de fundo pintado como cenário nas suas produções.

Com a morte de Wagner, sua esposa Cosima assume a direção dos festivais em Bayreuth, mas sempre com a mentalidade de conservar intacta as produções que o próprio

Wagner realizara em vida. Assim o Festival de Bayreuth assume uma posição de conservadorismo e a rejeição por parte de Cosima das inovações propostas por Adolphe Appia ameaçaram Bayreuth tornar-se um verdadeiro museu. Somente em 1951 com a reabertura do Festival, a produção de Wieland Wagner de *Der Ring des Nibelungen* (*Anel dos Nibelungos*) retoma a tradição de inovação na cenografia operística. Com suas inovações Richard Wagner abriu caminho para a renovação cênica empreendida por Appia.

## **ADOLPHE APPIA**

A nova concepção de drama, que teve suas raízes no final do século XIX, demandou uma nova concepção de cenografia assim como na performance artística do ator. Um dos pioneiros desta época, o cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928), apontava a disparidade entre cenografias bidimensionais e a tridimensionalidade do ator como um problema a ser resolvido na concepção da cenografia. Para tal, Appia desenhou cenografias que em sua simplicidade criavam um ambiente tridimensional e não mais um plano bidimensional como o que ocorria na cenografia tradicional.

Como muitos dos seus contemporâneos Appia reagiu contra as condições sociais e econômicas do seu tempo, registrando um protesto romântico por almejar uma arte teatral independente da realidade e determinada somente pela imaginação criadora do artista. Os dramas musicais de Wagner serviram de ponto focal para suas idéias. Enquanto que a música e o texto de Wagner eram livres das convenções do mundo real, a representação dos dramas wagnerianos ainda estavam presos às influências convencionais do meio teatral. Para Appia a solução seguia a ideia de que a música de Wagner constituía não somente o elemento temporal, mas também o espacial, tomando uma forma física na sua encenação. O ponto de partida para Appia foi a concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, ou da participação igual de todas as artes na obra artística total, embora sua visão seja distinta da de Wagner. Este tipo de pensamento favorece ao ator treinado em dança e ritmo. Uma influência decisiva no seu pensamento foi seu encontro em 1906 com Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), que com sua ginástica rítmica representava a realização da síntese entre a arte musical e o corpo vivo do ator. Esta síntese se refletirá nas criações de Appia intituladas “espaços rítmicos”, realizados a partir 1909. Estes demonstravam o princípio do “espaço vivo” formulado na *L'œuvre d'art vivant* (1921).



A obra de Appia é antes de mais nada uma obra de reflexão, está contida basicamente nos seus três livros mais importantes: *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899) e *L'œuvre d'art vivant* (1921). Appia tem como ponto de partida para suas reflexões a obra wagneriana, é ela que dá a suporte para sua discussão e que com suas contradições torna-se a fonte principal de seu trabalho.

Os seus primeiros esboços são destinados a Tetralogia. Seus primeiros escritos concernem a representação do *Der Ring des Nibelungen* (*Anel dos Nibelungos*) e a *mise en scène* do drama wagneriano. É com esta obra cheia de possibilidades e problemas cênicos que ele vai se preocupar e são suas representações que provocaram sua reação. Appia identificou os seguintes problemas essenciais: 1. Wagner criou um novo tipo de drama onde a sua força expressiva baseia-se na vida interior dos personagens e que estes são suficientes para a localização espacial da ação dramática; 2. as óperas de Wagner eram representadas com os tradicionais panos de fundo pondo em contradição o ator como um ser vivo e uma cenografia que tentava representar ou criar a ilusão de um ambiente. No entanto, as indicações cênicas supérfluas mantiveram o drama wagneriano preso à visão realista de seus contemporâneos. Apesar de ter renovado a estrutura dramática, Wagner manteve a representação tradicional. Para Appia o *Festspielhaus* representava o gênio de Wagner mas em compensação as suas produções exprimiam uma grande contradição entre as propostas de renovação de Wagner e a impossibilidade de realizá-las.

Com a consciência da oposição entre o drama wagneriano e a falsidade dos telões de fundo pintados, Appia criticou as práticas teatrais de seu tempo. Condenou o espaço cênico italiano com sua oposição de dois mundos claramente distintos, o do espectador e o do mundo fictício. Esta distinção entre o mundo real e o imaginário levou Appia a propor a criação de um mundo cênico que desse a ilusão de ser um mundo real. Com a impossibilidade de imitar o mundo real no palco, Appia propõe a cópia deste universo através da criação de um mundo simbólico. Ele transforma a cenografia em um conjunto de signos que fornecem ao espectador toda a informação demandada para sua localização histórica, geográfica, social etc. A pintura pode imitar o mundo real, Appia impõe limites as suas convenções, ele reduz toda figuração a superfícies planas.

Para a criação no teatro de um espaço delimitado, ele o faz através de grandes panos ou cortinas verticais penduradas uma atrás da outra e que criam a ilusão de que o ator penetra na cena - a cena passa a ser tridimensional. Ainda o ator deve ser posto em algum plano horizontal para delimitar-se outra linha do espaço cênico, os grandes tablados horizontais, os praticáveis, fornecem este plano de estabilidade formando um grande equilíbrio com o plano

vertical. A busca por uma cenografia simbolista terminou com a incompatibilidade entre a cenografia e o ator, a realidade do ator e a ficção da cenografia, onde os elementos deixaram de ser submissos à presença humana.

Para Appia o teatro deveria oferecer uma unidade perfeita de representação, uma harmonia completa entre os diversos elementos que compõem o espetáculo. Ele parte de uma reflexão sobre as contradições do drama wagneriano e ataca a noção da *Gesamtkunstwerk*. Para ele, a síntese entre as artes não passa de uma utopia, Appia escreve: “Se a arte dramática deve ser uma reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, eu não compreendo mais nada de algumas destas artes, e muito menos a arte dramática, o caos é completo” (APPIA, 1921, p. 31). Appia propõe uma distinção entre as artes temporais e as espaciais. Ele não tenta fazer a síntese entre todas as artes proposta por Wagner mas sim uma ordenação entre os elementos do espetáculo que tenham uma importância essencial para que a arte dramática atinja seu maior potencial expressivo. Em suma, Appia refuta a separação entre a cenografia e o ator imposta pela ilusão criada pelo realismo e nega a concepção wagneriana de uma ação comum entre as artes, desta maneira se afastando da concepção original de *Gesamtkunstwerk*. Sua proposta é a de uma hierarquização entre os elementos que fazem parte do drama. A hierarquização proposta por Appia, embora artificial, estabelece o seguinte, em ordem de importância: *ator, espaço cênico e iluminação*.

### **Ator**

Para Appia o fundamento da arte teatral é a ação dramática. O portador desta ação é o ator que encarna o personagem, é um elemento vivo e plástico e é o centro da cena. A atenção do espectador se concentra sobre sua presença, que é de onde emana todo o poder expressivo da ação dramática. Segundo Appia,

O ator é o fator essencial da ação dramática, é ele que vemos e é dele que é expressa toda emoção que procuramos. Devemos a todo preço fundamentar a ação dramática na presença do ator e portanto devemos evitar todo tipo de contradição com sua presença. Assim, o problema técnico é claramente exposto (*apud* BABLET, 1989, p. 249).

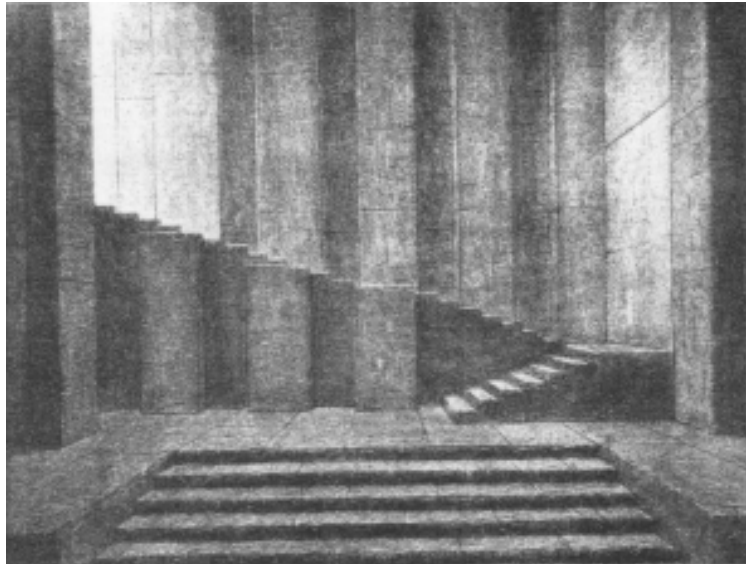
Assim, Appia rejeita novamente a cenografia bidimensional representada pelos telões de fundo e favorece a cenografia em três dimensões.

### **Espaço**

Sendo o ator o elemento mais importante dentro da hierarquização proposta por Appia, é natural que a questão do espaço cênico se volte para a tridimensionalidade. Também é natural supor-se que haverá uma congruência plástica entre a cenografia e o ator. Esta harmonia é alcançada através de elementos espaciais que demandam do corpo humano sua expressão natural ao se mover em um ambiente tridimensional. Para Appia,

os movimentos do corpo humano demandam obstáculos para se expressar, todos os artistas sabem que a beleza dos movimentos do corpo dependem da variedade de pontos de apoio que oferecem o chão e os objetos (*Apud* BABLET, 1989, p. 254).

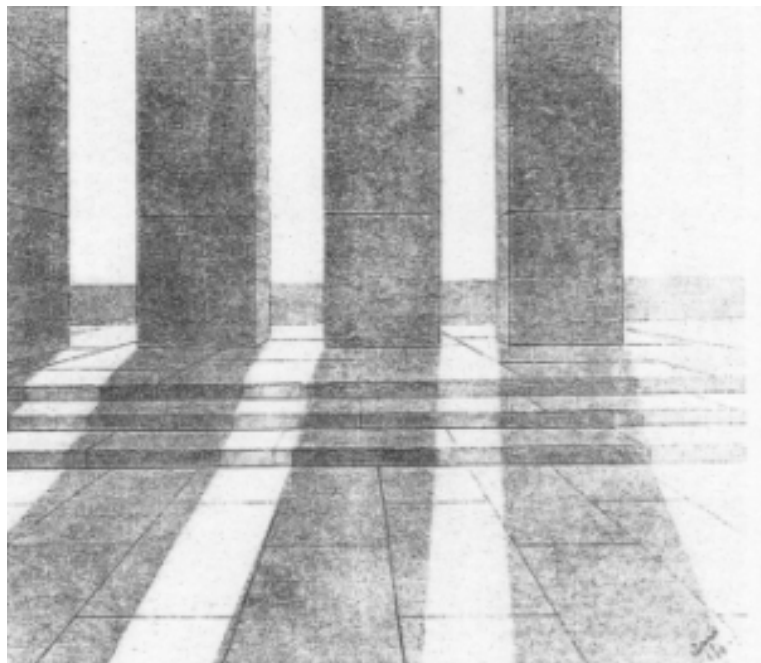
Appia constata que para a completa expressão do corpo humano são necessárias certas resistências que devem ser ordenadas em volumes e planos de contraste, daí a geometrização dos cenários de Appia, onde são empregados um número de linhas retas, verticais, horizontais e oblíquas, praticáveis e escadas (a escada nada mais é que uma combinação de linhas oblíquas, verticais e horizontais), e que oferecem ao corpo humano uma complexa resistência onde sua expressão é forçada ao máximo. A Fig. 5 ilustra um estudo de cenário de 1909, Appia designava estes cenários de espaço rítmico.



**Figura 5** - Cenografia de Appia para *Orphée et Eurydice* (1926). Fonte: APPIA, 1895, Fig. 111(Domínio Público).

## Iluminação

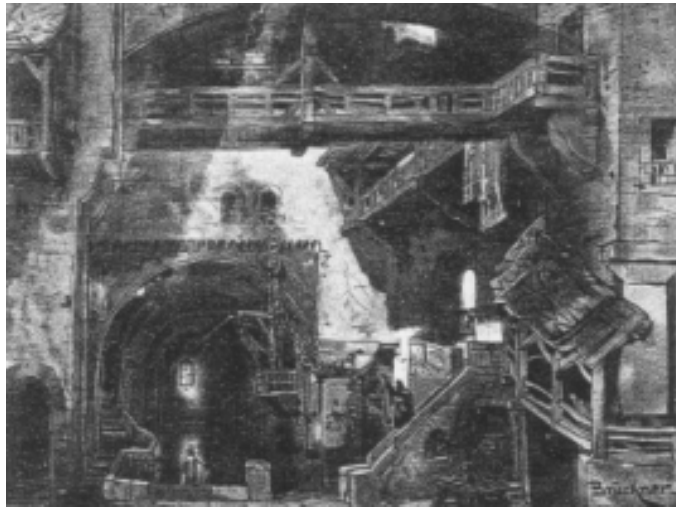
A iluminação almejada por Appia é aquela que dá vida ao espaço pelo seu jogo de sombras e que age sobre nossa sensibilidade pela sua intensidade variável, sua direção, suas diferentes cores e sua mobilidade. No teatro a iluminação é um fator de animação, de sugestão e de evocação de uma natureza que se aproxima à música, ela pode evocar determinadas atmosferas e ambientes de forma subjetiva. Ainda a iluminação assegura a fusão entre os diferentes elementos do espetáculo. Para Appia, a iluminação tem as seguintes funções: 1. ela aumenta o valor plástico do universo cênico, e lhe confere seu máximo poder expressivo; 2. contribui para a criação de uma atmosfera ou um ambiente cenográfico; e 3. a iluminação pode substituir os signos fornecidos pela pintura, e pode criar a cenografia de si mesma ou através de sombras sugestivas (vide APPIA, 1983 [1895], p. 93-98). A Fig. 6 exemplifica como a iluminação pode ser utilizada para produzir sombras sugestivas e modificar a percepção do espaço cênico.



**Figura 6** - Espaço rítmico (1909) Fonte: APPIA, 1895, Fig. 107 (Domínio Público).

Seguem algumas ilustrações de cenografias para as óperas de Wagner. A comparação entre as cenografias tradicionais de Brückner e Appia para as mesmas cenas das obras de Wagner pode ilustrar bem a reforma da cenografia pretendida por Appia.

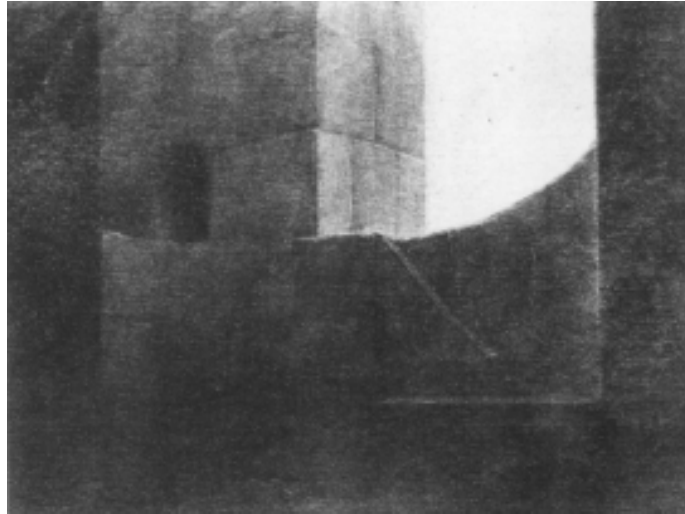
Nesta primeira ilustração vemos a cenografia de Brückner, produção de Bayreuth de 1882, para o segundo ato de *Parsifal*. “O Castelo Encantado de Klingsor” (Fig. 7), é aqui representado por um grande pano de fundo pintado, onde galerias falsas (ao fundo) se sobrepõem a muralhas falsas. Um cenário pouco atrativo para um mundo mágico.



**Figura 7-** cenografia de Brückner para o segundo ato de *Parsifal*. Fonte: Appia, 1895, p. 280 .(Domínio Público)

A cenografia de Appia para o “Castelo de Klingsor” (Fig. 8), segundo ato de *Parsifal*, apresenta uma muralha inteiramente praticável. A silhueta de Parsifal se destacará sobre um céu azul iluminado pelo sol, fazendo contraste com a escuridão do cenário. Sobre esta cenografia Appia escreveu:

Klingsor, o mago perverso, construiu seu castelo sob as trevas e é do fundo destas que ele invoca suas criaturas. Ele quer jogar a humanidade no desespero de que ele mesmo é prisioneiro. Tudo é impregnado de uma atmosfera dantesca, mas não é uma câmara de tortura, mas sim um abismo de desespero moral (APPIA, 1983 [1895], p. 290-291).



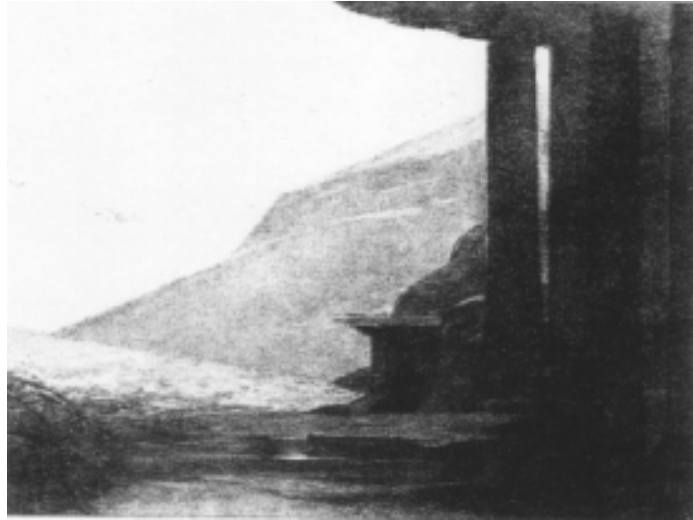
**Figura 8** - cenografia de Appia para o segundo ato de *Parsifal*. Fonte: APPIA, 1895, Fig. 95 (Domínio Público).

A seguinte cenografia de Brückner para a produção de 1882 de *Parsifal*, “O Campo de flores” (Fig.9), terceiro ato, apresenta os personagens misturados a uma tela cheia de elementos e muito confusa, estes se perdem do olhar do espectador.



**Figura 9** - cenografia de Brückner para *Parsifal*, terceiro ato. Fonte: APPIA, 1895, p. 284 (Domínio Público).

Na ilustração seguinte temos a cenografia de Appia para a mesma cena de *Parsifal*. Vê-se o campo à entrada do bosque sagrado com seus troncos de árvores, à direita. A cabana está à direita, e a esquerda está livre para a entrada dos cavaleiros.



**Figura 10** - Cenografia de Appia para *Parsifal*, terceiro ato. Fonte: APPIA, 1895, p. 285 (Domínio Público).

Sobre esta cena Appia escreveu o seguinte texto:

No terceiro ato estamos de volta a terra santificada do Graal. A ação e a música dão a paisagem seu caráter particular: não é *um* campo de flores, mas é *o* campo de flores... Em segundo plano está a montanha que se eleva e que simboliza o último desafio de Parsifal. À direita, a entrada do bosque, as árvores em forma de colunas e o caminho que conduz ao templo do Graal (APPIA, 1983 [1895], p. 290-291).<sup>3</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O drama wagneriano, apesar de revolucionário na sua concepção, utilizou-se dos meios teatrais de sua época para a sua realização, ficando contido dentro de procedimentos convencionais. A concepção da *Gesamtkunstwerk* introduzida por Wagner influenciou Appia na reestruturação da cenografia, sendo por este adaptada para os elementos essenciais da arte dramática.

As cenografias de Appia para as óperas de Wagner representam uma grande reflexão sobre o problema do realismo no teatro. Apesar de poucas de suas cenografias terem sido concretizadas em vida, Appia foi um dos mais influentes cenógrafos dentro das produções de Bayreuth a partir da segunda metade do século XX. Suas idéias foram rejeitadas por Cosima

---

<sup>3</sup> Para mais comparações sobre cenografias tradicionais e aquelas propostas por Appia vide BEACHAM, 1983.

Wagner, mas foram assimiladas por Wieland e Wolfgang Wagner que criaram o novo estilo Bayreuth, que mais recentemente tem se mostrado um estilo duradouro. A declaração de Wieland Wagner sobre a importância de Appia para Bayreuth enfatiza a renovação do estilo:

É trágico que Bayreuth não tenha começado senão em 1927 – ainda com vacilações – a buscar um termo médio entre a concepção de Appia e a dos partidários da fidelidade absoluta. Proibindo a obra de Appia “A Música e a Encenação”, Cosima Wagner manteve em Bayreuth, durante várias décadas, uma tendência artística desde muito superada. Atuava assim contra os objetivos revolucionários de Bayreuth (*apud* PEIXOTO, 1986, p. 58).

Entre as melhores produções das obras de Wagner influenciadas pelas idéias de Appia encontra-se a produção da *Tetralogia* de Pierre Boulez com cenografias de Patrice Chéreau.

Evidentemente que a influência de Appia em toda a teoria do teatro é vasta, mas aqui nos limitamos a comentar e expor as inovações tanto de Wagner e de Appia em relação a ópera wagneriana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, Adolphe. *Œuvres Complètes*. Editada por Marie L.-Bablet-Hahn. Bonstetten: L'Âge D'Homme, 1983.

BABLET, Denis. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre, de 1870 à 1914*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

BARATA, José Oliveira. *Estética Teatral*, Antologia de textos. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BEACHAM, Richard C. Adolphe Appia and the Staging of Wagnerian Opera. *The Opera Quarterly*, 1983, p. 114-139.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.

HARTNOLL, Phyllis. *The Theatre*. London: Thames and Hudson, 1991.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ORREY, Leslie. *Opera*. London: Thames and Hudson, 1993.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.



SADIE, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* . Londres: MacMillan Press, 1980.

STRUNK, Oliver (editor). *Source Readings in Music History* . New York: W. W. Norton & CO., 1950.

\_\_\_\_\_. *Source Readings in Music History* . Edição revisada. Leo Treitler (editor geral). New York: W. W. Norton & CO., 1998.