

*Adolphe Appia*

*A Obra de*

# ARTE

*Viva*

*Tradução e notas de ensaio de*

REDONDO JÚNIOR

Editora ARCÁDIA

*Lisboa*

A linguagem dá-nos, muitas vezes, a explicação dos nossos próprios sentimentos e a chave de certos problemas. Servimo-nos dela com inconsciência, sem dúvida, e, se mesmo assim ela nos comanda, é imperfeitamente e o nosso pensamento escapa de uma maneira lamentável à sua benéfica autoridade. Eis um exemplo que interessa o objecto deste estudo.

Sob o vocábulo Arte, agrupamos diversas manifestações da nossa vida; e, para evitar o trabalho de as situar com precisão, a linguagem vem em nosso auxílio. Temos, assim, as belas-artes: pintura, escultura, arquitectura. E não dizemos: a arte da pintura, a arte da escultura ou da arquitectura, senão no caso de uma análise toda feita de reflexão. Na linguagem usual, basta o simples nome dessas artes. Dizemos, também, a poesia e não a colocamos, no entanto, entre as belas-artes, o que é justo, porque a beleza das palavras e da sua ordem só age indirectamente sobre os nossos sentidos. Dizemos também a arte poética, que implica mais especialmente a técnica do verbo, sem se pretender colocar nem esta

técnica nem o seu resultado estético na noção de belas-  
-artes. São nítidas estas distinções; só temos que torná-  
-las conscientes cada vez que nos servimos delas.

Existe, porém, uma forma de arte que não encontra  
o seu lugar nem entre as belas-artes, nem na poesia (ou  
na literatura) e que não constitui menos uma arte em  
toda a força do termo. Pretendo referir-me à *arte dra-  
mática*. Uma vez mais, a linguagem procura orientar-  
-nos. A palavra dramaturgia, que empregamos raramen-  
-te e com um tanto de repugnância, está para a arte dra-  
-mática o que, inversamente, a arte poética está para a  
poesia, diz respeito exclusivamente à técnica do drama-  
-turgo e, até, apenas a uma parte dessa técnica.

Eis, pois, uma forma importante da arte que não po-  
-demos denominar sem fazê-la preceder da palavra *arte*.  
— Porquê?

Em primeiro lugar, a extrema complexidade dessa  
forma, resultante de grande número de meios de que  
deve dispor para manifestar-se numa expressão homo-  
-gênia. A arte dramática comporta, antes de tudo, um  
-texto (com ou sem música); é a sua parte de literatura  
(e de música). Esse texto é confiado a seres vivos que  
o recitam ou o cantam, representando a vida em cena; é  
a sua parte de pintura e de escultura, se exceptuarmos  
a pintura dos cenários, de que nos ocuparemos mais  
adiante. Enfim, a arquitectura pode ser também mais ou  
-menos evocada em torno do actor, tanto como em torno  
do espectador, porque a sala faz parte da arte dramá-  
-tica, pelas suas exigências ópticas e acústicas. No en-

tanto, aí, a arquitectura é absolutamente subordinada  
a fins precisos, que só lhe dizem respeito indirectamente.  
A arte dramática parece, pois, ir buscar às outras artes  
alguns elementos. Poderá ela assimilá-los?

Devido a esta complexidade, a imagem que a arte  
dramática sugere em nós é sempre um pouco confusa.  
Detemo-nos, de repente, na composição de um texto em  
que as paixões humanas sejam expressas de maneira que  
possamos partilhá-las. Depois de nos demorarmos um  
momento neste ponto — sem dúvida essencial — senti-  
-mos, com certo embaraço, que para além do texto, qual-  
-quer que ele possa ser, se encontra ainda qualquer coisa  
que faz parte integrante da arte dramática; qualquer  
coisa de que não temos ainda a noção exacta e à qual  
estamos inclinados a não ligar muita importância, pro-  
-vavelmente, porque não fazemos dela uma ideia clara.  
Chamamos, sumariamente, a essa qualquer coisa a *ence-  
nação* e fechamos depressa o parêntesis que mal tínha-  
-mos aberto para lá colocar dentro esta noção delicada e  
embaraçosa. Tal como fazemos com certas tarefas fasti-  
-diosas, abandonamos a encenação aos especialistas, para  
nos voltarmos, com uma nova tranquilidade, para o texto  
da arte dramática, como sendo, ele ao menos, repousante  
e oferecendo-se, nessa qualidade, generosamente, ao  
nosso sentido crítico. Procedendo desta maneira, não  
conservamos nós, apesar de tudo, um sentimento de mal-  
-estar? Será assim que encaramos de frente a noção de  
arte a que chamamos arte dramática? E, se temos essa  
coragem — tal como o sr. Emile Faguet no seu belo li-  
-vro «O drama antigo, o drama moderno» — não teremos

nós consciência do momento exacto em que vai faltarnos o fôlego e, tais srs. Faguet, não abandonaremos, desde que isso nos pareça decentemente possível, uma parte da nossa bagagem, para só consagrarmos a nossa análise aos volumes fãcilmente portáteis?

O objectivo desta obra é, precisamente, a análise daqueles factores da arte dramática sobre os quais deslizamos demasiado prudentemente; e isso com o fim de obter noções claras e próprias para se tornarem objecto de reflexão e de especulação estética convenientes ao progresso e à evolução da arte.

Um aforismo dos mais perigosos induziu-nos e continua a induzir-nos em erro. Homens dignos de fé afirmaram-nos que a arte dramática era a reunião harmoniosa de todas as artes; e que, se ainda não foi possível conseguir-se, deveria tender para a criação, no futuro, da obra de arte integral. Chamaram, até, provisoriamente a esta arte: a obra de arte do futuro.

Isto é sedutor, sedutor pela simplificação repousante que se nos oferece, assim, e apressamo-nos a aceitar este disparate. Coisa alguma na nossa vida artística moderna o justifica. Os nossos concertos, as nossas exposições, a nossa arquitectura, a nossa literatura, os nossos próprios teatros o desmentem. Sentimo-lo, quase o sabemos, e persistimos em repousar còmodamente o nosso sentido crítico nessa almofada de preguiça, com risco de nada compreender de não importa que manifestações artísticas; porque é evidente que, falseando a este ponto uma definição, colocando nela objectos que não têm nada lá

que fazer, falseamos, ao mesmo tempo, o nosso julgamento sobre esses objectos considerados isoladamente. — Se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo.

*Pela primeira vez, na história do Teatro, o problema da arte dramática é posto nestes termos revolucionários. É com a audaciosa negação de que a arte dramática é a síntese harmoniosa de todas as artes, que nasce, verdadeiramente, o Teatro Moderno (teòricamente e no sentido de uma estética de cena, tendo ainda em consideração certos conceitos diametralmente opostos, como veremos adiante, de Gordon Craig).*

*Evidentemente, o problema é de tal maneira complexo, que não é fácil atribuir a este ou àquele uma influência mais decisiva para a orientação da trajectória evolutiva do Teatro Moderno. Seguer é esta a ocasião de analisá-lo profundamente, para justificar a nossa própria opinião.*

*Pelo conjunto de princípios a que recorreu e pelas experiências em que se apoiou, Jacques Copeau, com a fundação do Vieux Colombier, em 1913, deve considerar-se o marco a partir do qual uma longa teoria de concepções estéticas, provenientes das mais diversas origens, convergem, pela primeira vez, para estruturar a linha de força do Teatro Moderno.*

*É possível, sem dúvida, recuar ainda até o final do século passado e determo-nos, por exemplo, sobre a obra de Antoine. Podemos, até, colocar esse marco na data memorável de 22 de Junho de 1897, quando Constantin Stanislavski e Nemirovitch Dantchenko se reuniram no restaurante moscovita «O Bazar Eslavo», das duas da tarde até a manhã do dia seguinte, para assentarem as bases da fundação do Teatro de Arte de Moscovo. «Uma conferência internacional não discute graves problemas de Estado com mais precisão que nós discutimos as bases do Teatro futuro, as questões de arte pura, os nossos princípios, a estética teatral, a técnica, a organização, o repertório». Na verdade, como salienta Sylvain Dhomme (La Mise en Scène Contemporaine) definiram, por mil pormenores práticos, um espírito. «Nemirovitch Dantchenko e Constantin Stanislavski parecem possuídos de um amor quase religioso pela sua arte, um fervor profundo e metódico. Como religiosos e como ,ussos, desejando criar um Teatro, fundem uma ordem e estabelecem regras de um convento. Para eles, as palavras Arte, Criação, Público, têm um valor absoluto e sagrado. Não sabem ainda como será o seu Teatro, como será gerado. Mas estabelecem os planos de um edifício espiritual: no centro, a obra (dotada de uma missão e de uma mensagem); ao serviço da obra, o actor. Porque é encarregado de transmitir a obra, porque é o instrumento de contacto entre o homem e o Teatro, o actor será a estrutura da construção. Porque os fundadores do Teatro de Arte têm uma alta concepção da dignidade do Teatro, quere-rão também a dignidade daqueles que o servem. O seu*

*primeiro cuidado será, portanto, definir um estado de espírito antes de uma estética, instituir regras morais: No domínio da ética geral, consideramos acima de tudo que, para exigir dos actores o respeito das leis e das conveniências obrigatórias às pessoas cultas, é preciso, em primeiro lugar, oferecer-lhes condições humanas... Tivemos isso em conta na nossa memorável entrevista e resolvemos que o primeiro dinheiro reunido para o apetrechamento da nossa futura casa serviria, antes de tudo, para assegurar aos actores uma vida material (entendiam por isso não só o salário dos comediantes, mas também o conforto nos bastidores e nos camarins) conforme as exigências da profissão, da arte, da cultura e da criação.*

*A revolução saída da fundação do Teatro de Arte de Moscovo revestiu-se, fundamentalmente, de características éticas. Em resumo, do que era uma profissão, Stanislavski quis fazer um apostolado. Simplesmente, o binómio Stanislavski-Dantchenko não tinha uma teorização, própria ou alheia, em que baseasse a revolução estética que só viria a operar-se, alguns anos depois, com os estudos dos chamados teóricos do Teatro, especialmente Adolphe Appia e Gordon Craig.*

*Os termos em que Appia põe o problema da arte dramática — e veremos, adiante, como, apesar de uma oposição irreductível em relação aos conceitos de Craig, ambos tendem para o mesmo objectivo bem definido — são completamente contrários a tudo quanto se pensava e praticava até o momento em que os divulgou (em artigos e opúsculos, antes da publicação de «A Obra de Arte Vi-*

*va»).* É Copeau quem está atento à espantosa teorização — à decisiva teorização — que se processa. «No domínio do futuro cénico do Teatro, como salienta Maurice Kurtz (Jacques Copeau—Biographie d'un Théâtre) dos seus princípios e das suas teorias, dos seus artífices e dos seus mestres, dois grandes nomes dominavam todos os outros: Gordon Craig e Adolphe Appia».

*Foi Jacques Dalcroze, que trouxe a «Ritmica» ao Teatro, quem apresentou Copeau a Appia, o «homem dos cubos», como dizia o fundador do Vieux Colombier e cujas ideias o influenciaram profundamente — e foi Appia quem ensinou a Copeau que avançava em terreno virgem. E, assim foi que Copeau «deixou a Suíça com as esperanças de um pioneiro».*

*Na verdade, o caos completo deixava, ainda, a Copeau o terreno virgem em que começou a construir o extraordinário edifício do Teatro Moderno, sobre os fundamentos da teorização de Appia e Craig.*

*(Uma advertência e um esclarecimento significativo a fechar este primeiro comentário: a teorização de Adolphe Appia nunca chegou a Portugal e já foi ultrapassada em todo o Mundo, como se poderá deduzir das notas seguintes).*

Que é, então, que diferencia, tão totalmente, cada uma das nossas artes, mesmo a literatura, dos factores que compõem, na sua subordinação recíproca, a arte dramática? Examinaremos, deste ponto de vista, essas artes.

Em circunstâncias favoráveis de plástica, de luz, de cores, a vista da cena pode sugerir-nos um trecho de *pintura*, um grupo *escultural*. Em circunstâncias semelhantes, no que respeita à declamação (ou ao canto e à orquestra) aproximamo-nos, por um instante—um instante apenas—do prazer puramente *literário* (ou puramente *musical*). Sentados confortavelmente e num estado de passividade completa, nem sequer notamos a *arquitectura* da sala ou, pelo menos, escapa aos nossos olhos; e as ficções fugitivas dos cenários só indirectamente evocam a arte do volume e da gravidade. Confusamente, devemos reparar na presença de um elemento desconhecido que escapa à nossa reflexão, impondo-se ao nosso sentimento—dominando o nosso sentido receptivo de espectadores. Entendemos, olhamos, ouvimos e contemplamos, remetendo para mais tarde o exame do mistério. Ora, mais

tarde, a reconstituição integral da representação fatigamos; renunciámos a procurar, nas nossas recordações demasiado exclusivamente votadas ao conteúdo inteligível da peça, o que, durante a sessão, nos perturbou, escapando-nos sempre. E, uma nova experiência nos reencontra semelhantemente distraídos, até termos renunciado ao inquérito, em definitivo.

Entretanto, estão abertos museus e exposições; a arquitectura, a literatura, a música são facilmente acessíveis; adejamos de uma para a outra, julgando que sorvemos tesouros e, no entanto, sem serenidade e, digamo-lo francamente, sem real felicidade.

A arte dramática dirige-se, como as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento — em suma, à nossa presença integral. Porque reduzir a nada — e antecipadamente — qualquer esforço de síntese? Saberão os nossos artistas informar-nos?

O poeta, de caneta na mão, *fixa* o seu sonho no papel. Fixa o ritmo, a sonoridade e as dimensões. Dá a ler, a declamar, o que escreveu; e, de novo, fixa-se no aspecto do leitor, na boca do declamador. — O pintor, com os pincéis na mão, *fixa* a sua visão tal como a quer interpretar; e a tela ou a parede determinam as dimensões; as cores imobilizam as linhas, as vibrações, as luzes e as sombras. — O escultor *pára*, na sua visão interior, as formas e os seus movimentos, no momento exacto em que o deseja; depois, imobiliza-as no barro, na pedra ou no bronze. — O architecto *fixa*, minuciosamente, pelos

seus desenhos, as dimensões, a ordem e as formas múltiplas da sua construção; depois, realiza-as no material conveniente. — O músico *fixa* nas páginas da partitura os sons e o seu ritmo; possui mesmo, em grau matemático, o poder de determinar a intensidade e, sobretudo, a duração; enquanto o poeta não poderia fazê-lo senão aproximadamente, pois o leitor pode ler, à sua vontade, depressa ou devagar.

Eis, pois, os artistas cuja actividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitectura, uma música definitivamente fixadas. Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitectura que se imobilizam no espaço, e não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade!

Ou haverá um meio de o fazer? O tempo e o espaço possuirão um elemento conciliatório — um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço? Ora é a isto mesmo que o problema se reduz, se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num objecto.

No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento.

O movimento, a mobilidade, eis o princípio director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão.

Eis-nos no fulcro da questão, a saber: como aplicar o movimento àquilo a que chamamos belas-artes, que são, pela sua própria natureza, imóveis? Como applicá-lo à palavra e à música, sobretudo, cuja existência se desenvolve exclusivamente no tempo e que são, portanto, igualmente imóveis em relação ao espaço? Cada uma dessas artes deve a sua perfeição, o seu acabamento, à sua própria imobilidade; não perderão elas a sua razão de ser se as privamos dela? Ou, pelo menos, não será o seu valor reduzido a pouca coisa?

E uma segunda questão se impõe, agora, cuja solução determinará as nossas investigações e dirigirá a nossa demonstração. O movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. Trata-se, pois, de examinar que elementos das nossas artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que está no seu carácter.

Ganharemos, talvez, noções úteis a este respeito, deixando, por instantes, a forma de cada uma das nossas artes — das artes que, unidas, como se afirma, criam a obra de arte suprema — e consideremos essa reunião

como já realizada em cena. Admitamos o caso. Isso obriga-nos a definir, antes de tudo, o que é uma cena.

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrarias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se colocam esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço não está, portanto, de qualquer maneira, senão em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. — Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição.

Examinemos, agora, o movimento sobre a cena. Está no texto e na música — as artes do tempo — exactamente do mesmo ponto de vista dos objectos imóveis no espaço: é o elemento de ligação, o único possível. É nele que se opera a síntese anunciada. Resta saber como.

O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; 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.

O corpo não é apenas móvel: é plástico também. Essa plasticidade coloca-o em relação directa com a arquitectura e aproxima-o da forma escultural, sem poder, no entanto, identificar-se com ela, porque é móvel. Por outro lado, o modo de existência da pintura não pode convir-lhe. A um objecto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efectivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as.

Que restará então, da pintura, uma vez que, apesar de tudo, parece que ela pretende a sua parte na arte integral? A cor, provavelmente, Mas a cor não é apanágio exclusivo da pintura; poderia mesmo afirmar-se que, na pintura, a própria cor é fictícia, na medida em que lhe compete imobilizar um instante de luz, sem poder seguir o seu raio nem a sua sombra no seu curso. A cor, de resto, está tão intimamente ligada à luz, que é difícil separá-las; e, como a luz é móvel no mais alto grau, a cor tem de o ser igualmente. Eis-nos longe da pintura! Porque se a cor é nela uma ficção, também



a luz o será; e tudo quanto a pintura pode pedir à verdadeira luz é torná-la visível — o que não tem nada que ver com a vida luminosa. Um quadro bem iluminado é um conjunto fictício de formas, de cores, de claridades e de sombras, apresentado sobre uma superfície plana, que se colocou o mais favoravelmente possível em evidência e não na obscuridade. E é tudo.

Copeau chamou a Appia o homem dos cubos. Não é, evidentemente, por mero acaso, que a sua doutrinação estética da arte viva coincide com o advento do cubismo, cujos artistas mais representativos punham transcendentemente problemas de forma-espaco e de forma-tempo, perante as limitações impostas pelo espaco a duas dimensões e pela fixação no tempo de que fala Appia. E o cubismo descobriu, segundo Albert Gleizes, uma organização rítmica da superfície. «Antes, escreve Gleizes, a superfície não passava duma zona de projecção sem valor intrínseco, na qual se descrevia uma relação de coisas fixas, deitando mão do artifício da ilusão perspectiva; era um fragmento do espaco perceptivo (...) A pintura é a arte de dar vida a uma superfície plana. A superfície plana é um mundo bidimensional. Através destas duas dimensões, ela é verdadeira. Enri-quecê-la com uma terceira significa querer mudá-la na sua verdadeira essência: o resultado será apenas a imitação da nossa realidade material tridimensional, por meio de artificios da perspectiva e da iluminação (...) Aspirando ao eterno, o Cubismo despe as formas da sua

realidade fugidia, do pitoresco, e insere-as na sua pureza geométrica (...) Dos pontos de partida iniciais, ficou apenas a intenção de descobrir a afinidade das formas entre si. A penetração das superfícies e dos planos ocupava o espírito dos pintores. O estudo das dimensões atormentava-os. Sentiam instintivamente que era aí que residia todo o segredo, mas mostraram não o compreender, ao falarem de uma quarta dimensão (o tempo) e nessa incompreensão se iniciou a segunda fase do Cubismo (...) Os elementos dos objectos, que estavam reduzidos ao denominador comum das proporções, e as cores, cujas próprias diferenças não eram mais do que a produção da luz, transformaram-se num ritmo circular contínuo para uns olhos aos quais a sua natureza móvel era devolvida. Delaunay anunciava, em 1913, um novo objectivo. — O descritivo da análise formal (cubismo analítico) desapareceu nele e uma nova forma começou a girar como que imperceptivelmente, uma forma que ainda nos era desconhecida. O que era imóvel tinha-se animado. — Por detrás do seu motivo de monótonos círculos coloridos, para além de todo o modernismo exhibicionista, adivinhava-se a proximidade do céu, o elemento temporal da criação, acabado, definido, em rotação, astronómico. Delaunay brincava com luas e sóis como uma criança maravilhada».

Quer dizer: a pintura tem consciência das suas limitações, como arte do espaço que não pode libertar-se das duas dimensões nem explorar esse espaço no sentido do movimento. E, quando parece ter conseguido con-

quistar as duas dimensões de que carece, é apenas pela ilusão — é ainda e sempre ficção no plano.

Kandinsky buscava, ainda, uma nova ficção: o som. «Cada forma tem um conteúdo (som interior). Não há forma alguma, como de resto nada existe no Mundo, que nada nos diga. Tudo o que é «morto» vibra, não só as poéticas estrelas, a lua, as florestas, as flores, mas também um botão de cuecas branco que surge num charco no meio da rua... Tudo tem uma alma oculta, que é mais vezes muda do que loquaz... mesmo qualquer ponto parado ou em movimento (linha) (...) As cores, antes de mais, têm um efeito puramente físico, isto é, os olhos são enfeitiçados pela sua beleza e por outras características que elas possuem. — A beleza da cor e da forma (a despeito do que afirmam os estetas puros e também os naturalistas, que aspiram principalmente à beleza) não é o fim último da arte. Provocará, sem dúvida, uma vibração dos nervos, que todavia a eles fica essencialmente limitada. — Mas a impressão superficial da cor pode evoluir para um estado emotivo. — Do efeito elementar nasce um outro mais profundo e este dá origem a um abalo emocional. — E, numa espécie de eco, outros campos espirituais soam também (...) A cor é um meio de influir directamente na alma. A cor é a tecla. Os olhos são os modelos. A alma é um piano com muitas cordas. O artista é a mão que põe a alma em vibração, por meio desta ou daquela tecla. Da mesma maneira, a forma, quando é também inteiramente abstracta e se assemelha a uma forma geométrica, tem o seu som interior».

Foi no desenvolvimento deste conjunto de ideias que os pintores foram chamados ao Teatro para substituírem o artesanato rotineiro que dominava a cenografia. Lugué-Poe chamou, ao teatro de l'Oeuvre, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec. Pouco tempo depois, Jacques Rouché socorria-se da colaboração de Maxime Dethomas, Dréca, Dunoyer de Segonzac. E não tarda que se vejam os nomes de Braque, Picasso, Matisse, Derain, Dufy, Marie Laurencin, Rouault, Utrillo e Chirico, entre outros, a assinar algumas das mais célebres realizações cenográficas dos palcos parisienses. A verdade, porém, é que era o nome e o estilo inconfundível de cada qual que se impunham no espectáculo, muitas vezes mais do que a própria peça, do que a própria representação. E, em vez de procurarem o envolvimento que a doutrinação estética dos mestres teorizantes exigia das artes subsidiárias para o Teatro, através da conquista das duas dimensões ausentes (profundidade e tempo) os pintores colocam-nos «na presença de uma paleta voluntariamente restrita que faz jogar as suas harmonias segundo uma gama limitada» (Raymond Cogniat). Compunham o conjunto precisamente como um quadro em que desenvolviam o tema de uma cor dominante. Procediam como se criassem numa tela ampliada às proporções da cena. E a pintura criou abismos ainda mais profundos entre a cenografia de superfícies planas (em que o intérprete representa diante de em vez de dentro de) e a plástica viva do actor.

Mas as belas-artes, a duas ou a três dimensões, haveriam de evoluir para uma integração na arte viva. Robert Edmond Jones, que foi um dos mais notáveis artistas plásticos do Teatro americano, escrevia (The Dramatic Imagination): «Todas as artes conduzem para esta nova síntese de actualidade e sonho. As nossas formas presentes de drama e Teatro não são adequadas para exprimir a mais recente e dilatada consciência da vida. Mas uma nova dimensão ser-lhe-á acrescentada e o eterno objectivo do drama — o conflito entre o homem e o seu destino — adquirirá um novo significado».

Esta nova dimensão encontrá-la-ia Robert Edmond Jones na talking picture (pintura que fala), aliás profundamente influenciado por Craig (na concepção das formas e das perspectivas), como pode concluir-se pelo estudo das maravilhosas reproduções dos seus modelos em «The Theatre of Robert Edmond Jones», obra enriquecida com uma cronologia de Ralph Pendleton e estudos de John Mason Brown, Mary Hall Furber, Kenneth MacGowan, Jo Mielziner, Donald Oenslager, Lee Simonson e Stark Young.

Jo Mielziner, na obra citada, descreve Bobby Jones como «um sonhador, mas também um realizador». E profeta, ainda. O idealista que ele era muito se aproximava do visionário. Por isso deixou uma obra sobre a qual não podemos deixar de nos debruçarmos atentamente, na medida em que devemos considerá-lo um continuador (prático) de Appia.

A ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz. El pretendíamos unir orgânicamente a pintura ao corpo vivo! Procuramos conferir-lhe um lugar na hierarquia cénica! Como se a qualidade de bela-arte nos obrigasse a acolhê-la necessariamente na composição da arte integral; sempre enganados, como estamos, pela ideia de que essa arte representa a síntese harmoniosa de todas as artes.

É evidente, porém, a falsidade grosseira deste aforismo. — Ou a pintura renuncia à sua existência fictícia a favor do corpo vivo, o que equivale a suprimir-se a si própria; ou o corpo tem de renunciar à sua vida plástica e móvel, dando à pintura uma posição superior à sua, o que é a negação da arte dramática<sup>1</sup>.

Mas será verdadeiramente necessário renunciar completamente às sugestões que a pintura nos dá? Lembremo-nos de que as suas restrições são para ela uma ga-

<sup>1</sup> A encenação corrente optou pela pintura: será inútil dizê-lo? (N. do A.)

rantia de perfeição e essa perfeição imobilizada permite-nos contemplar, com vagar, um estado da natureza, da vida exterior, muitas vezes fugitivo, e observar as relações múltiplas e as graduações. Além disso, esse instante foi *escolhido* cuidadosamente entre todos os outros: é um *espécime de escolha*, o que implica da parte do pintor um género de interpretação ao qual a plasticidade móvel do corpo vivo nunca poderá pretender. Vamos mesmo mais longe. A pintura não imobiliza apenas um estado fugitivo do mundo exterior; procura exprimir, por meios subtis que lhe são profundos, o estado precedente e o que se lhe segue, ou que poderia verosimilmente seguir-se-lhe. A pintura contém, portanto, o movimento em potência; não expresso no espaço ou no tempo, mas pela forma e pelas cores. E é por isto que estas devem ser fictícias. Começamos a duvidar do papel que a pintura desempenha na arte dramática. Esse papel é indirecto; mas nem por ser indirecto é destituído de certa importância. *A obra do pintor determina as restrições que a mobilidade nos impõe, e torna-as sensíveis.* Vemo-nos forçados a renunciar à perfeição, ao acabamento, que só a imobilidade confere; e se, para nos iludirmos sobre esse ponto, imobilizamos, por um instante, a representação dos actores, sacrificamos o movimento sem, com esse sacrifício, obtermos a menor compensação. Eis porque um «quadro vivo» repugna sempre ao artista, porque dá a imagem congelada do movimento, mas sem o seu contexto.

E a escultura? Tem de comum com a pintura o facto de imobilizar um instante *escolhido* do movimento e

possui, talvez, num grau superior, o poder de exprimir o contexto desse movimento. Tal qual como a pintura, representa um *espécime de escolha* e tem as qualidades da perfeição, do acabamento. Mas a diversidade infinita da luz, das sombras e das cores *fictícias* é-lhe recusada. Em compensação, tem a plasticidade que chama a luz efectiva. Eis, não há dúvida, uma larga compensação! Do ponto de vista em que nos collocámos, a escultura é de todas as artes a que mais interessa, pois o seu objecto é o corpo humano<sup>1</sup>. A única coisa que lhe falta é a vida, portanto, o movimento, que sacrifica à sua perfeição. Mas esse é o seu único sacrifício. Por outro lado, uma estátua pintada, como eram as dos gregos, não tem nada que ver com a pintura; é apenas colorida e não pintada. A escultura não tem contacto com a pintura. — A architectura é plástica; tanto como a escultura, chama a luz efectiva e pode ser colorida. É, portanto, nesse sentido, da mesma ordem da escultura. O fresco, expressão suprema da pintura, é provavelmente a única que deveria permitir-se, não saberia iludir-nos; oferecendo à pintura superficies planas, nem por isso o architecto entra em contacto humano com ela; as linhas, os relevos de uma construção enquadram as ficções pintadas e não as fariam valer senão com a condição de se diferenciarem absolutamente. Sabemos que os «*trompe-l'oeil*» onde a

<sup>1</sup> Qualquer outro objecto da escultura resalta da architectura, de que é um dos ornamentos. O animalista é apenas um derivado do escultor, sem rivalidade possível, ainda que a sua arte seja notável. (N. do A.)

pintura se esforça por continuar, por ampliar as linhas e a perspectiva architecturais são de um gosto deplorável; tal como uma música executada diante de um quadro para nele se identificar ou qualquer outra juxtaposição ingénua de elementos de arte estranhos uns aos outros. A architectura é a arte de agrupar as massas no sentido da sua gravidade; a gravidade é o seu princípio estético; exprimir a gravidade numa ordem harmoniosa, medida à escala do corpo humano vivo e destinada à mobilidade desse corpo, tal é o objectivo supremo da architectura. — A architectura gótica exprime bem a gravidade da pedra, mas pela sua negação; entra nisso um esforço *moral*, de que nos apercebemos em tudo em que essa negação não tem nada de moral a exprimir e se torna supérflua. Que diríamos nós de uma sala de baile ou de uma sala de conferências em estilo gótico? Além disso, um edificio gótico que fosse construído em cartão ou em madeira seria uma monstruosidade, pois a vitória sobre a gravidade — única justificação de um estilo depois de tudo desviado — não seria mais expresso pela matéria da construção. Nem é bom pensar nisso<sup>1</sup>. Esta arte da architectura, em contacto estreitamente orgânico com o corpo humano, não existindo, até, senão para ele, desenvolve-se no espaço; sem a presença do corpo, permanece muda. A arte do espaço por excelência, é concebida pela mobilidade do ser vivo.

<sup>1</sup> As construções em ferro só indirectamente estão sob a lei da gravidade e não ressaltam, portanto, senão indirectamente, da estética especial da architectura. (N. do A.)

Ora nós vimos que o movimento é o princípio conciliatório capaz de unir formalmente o espaço e o tempo. A arquitectura é, portanto, uma arte que contém, em potência, o tempo e o espaço.

Notámos o carácter de ficção, de acabamento definitivo, de cada uma das nossas artes; depois, classificámo-las em artes do tempo e artes do espaço. Encontrou-se o movimento como o único elemento conciliatório entre as duas categorias, uma vez que ele une o espaço e o tempo na mesma expressão. O corpo humano, vivo e móvel, representa, portanto, em cena, o elemento conciliatório e deve, nessa qualidade, obter o primeiro lugar. A sua plasticidade aproxima-o da escultura e da arquitectura, mas afasta-o definitivamente da pintura. Além disso, vimos que a plasticidade chama a própria vida da luz, enquanto a pintura é apenas a sua representação fictícia. Posto isto, resumamos ainda os dados precedentes, mais especialmente relativos ao que chamamos belas-artistas, artes do espaço. Todas três — pintura, escultura, arquitectura — são imóveis, escapam ao tempo. A pintura, não sendo plástica, escapa, além disso, ao espaço e, através dele, à luz efectiva. Os seus grandes sacrifícios são compostos pelo poder de evocar o espaço numa ficção de escolha; e a sua técnica autoriza-a a um número quase ilimitado de objectos que ela tem meio de fixar sugerindo o contexto do instante escolhido. A sua participação na ideia de duração é, de qualquer maneira, simbólica. — A escultura é plástica, vive no espaço e participa, assim, da luz viva. Como a pintura, pode evocar o

contexto dos movimentos da sua escolha, que ela imobiliza; e, não apenas num símbolo fictício, mas numa realidade material. A arquitectura é a arte de criar espaços determinados e circunscritos, destinados à presença e às evoluções do corpo vivo. Exprime este facto tanto em altura como em profundidade e, por uma sobreposição de elementos sólidos cujo peso assegura a solidez. É uma arte realista; o emprego da ficção é um luxo. A arquitectura contém o espaço por definição e o tempo na sua aplicação. É, portanto, a mais favorecida das belas-artistas.

os meios de expressão que sirvam o movimento e a duração.

Mas não será, porém, o Teatro, com o seu valor artístico próprio, uma ficção num espaço a três dimensões, apoiado numa quarta dimensão, também fictícia, que é o seu tempo próprio, apesar do corpo vivo? E a tentativa mais próxima — com Bertolt Brecht em evidência — é precisamente não destruir essa ficção mas, pelo contrário, torná-la saliente aos olhos do espectador, criando-se, embora através de todos os elementos artísticos ao alcance da técnica de cena, um espaço móvel, vivo, rítmico, constituindo um envolvimento perfeito para o corpo vivo, em movimento. É através da ficção evidenciada (sem se ocultarem, sequer, da vista do espectador, os instrumentos que a servem) que Brecht, por exemplo, estrutura a sua intenção dialéctica. Assim, Brecht cria uma nova arte para um público novo. «O artista só será verdadeiramente objectivo se conseguir pintar dialécticamente uma realidade dialéctica». No Mundo, tudo está em perpétuo movimento. Portanto, a arte mais fiel é a que traduz o futuro eterno. As suas personagens, através do Efeito-V, que domina os seus processos de representação, assumindo uma atitude dialéctica em que o espectador tem de participar, são envolvidas por um espaço dialéctico em movimento, qualquer que seja a maneira por que se exprima, ainda que limitado por superfícies planas pintadas, mas em permanente movimento rítmico imprimido pelo ritmo e pela mobilidade da luz (quando não o próprio movimento do plano pintado, que pode ser uma cortina que uma leve

A partir do momento em que Appia pretende que o Teatro não é uma síntese de artes mas uma síntese harmoniosa de elementos artísticos, todos os seus conceitos se encaminham para conferir ao Teatro o seu valor artístico próprio, isto é, agindo como arte adulta, que pode bastar-se a si própria. Artaud, embora apoiado noutros argumentos, também pretendia que o Teatro deve ser ligado às possibilidades de expressão pelas formas e por tudo o que são gestos, ruídos, cores, manifestações plásticas, portanto, restitui-lo ao seu destino primitivo, recolocá-lo no seu aspecto metafísico, reconciliá-lo com o universo. Como se verá mais adiante, Appia, como que divinizando o corpo humano em movimento, também procura essa reconciliação com o universo. «O Teatro — dizia Artaud — é o duplo não da realidade, mas de uma outra expressão, inumana, a das forças ocultas que conduzem o Mundo». O Teatro é, pois, contrário a qualquer ideia de imobilidade. Toda a evolução do Teatro moderno, que vem do princípio deste século até os nossos dias, se apoia nesta incompatibilidade, para encontrar

aragem agita). «Sinais exteriores, ancestralmente escolhidos, para cada subtilidade da emoção, constituem um vocabulário perfeitamente claro para o espectador». Só, pois, esses sinais exteriores, com a maior economia de meios de expressão plástica, interessam.

Acabamos de analisar os três elementos reunidos numa das mãos do actor: as três artes imóveis, as artes do espaço. Procuremos esclarecer-nos da mesma maneira acerca das artes do tempo — o texto e a música — que o actor segura na outra mão e quer, irresistivelmente, associar.

É preciso lembrar que, examinando o texto e a música do ponto de vista da encenação, não abordamos, pelo menos por agora, as questões de composição dramática, literária ou musical em si.

Abandonando o espaço, com ou sem duração latente, eis-nos propriamente no tempo. O carácter ideal e arbitrário da noção de tempo é demasiado sabido para que seja necessário insistir. Notemos, apenas, que essa idealidade do tempo se afirma muito particularmente na arte. Da mesma maneira que um longo sonho pode decorrer em cinco minutos e, portanto, conter uma duração desproporcionada à do tempo normal, também as artes do tempo não utilizam o tempo normal senão como um continente, para nele colocar a sua duração



especial. Durante o sonho, acreditámos na sua duração; durante o texto ou a música de um drama, cremos na sua duração especial e nem nos passa pela cabeça consultar o relógio; sentimos que ele mentiria! As artes do tempo dispõem livremente do tempo e dominam-no. Não é assim com o espaço, para as outras artes; é o nosso corpo, pelas suas dimensões e possibilidades, são os nossos olhos de faculdades limitadas, que o determinam. Não se imagina uma pintura que nos obrigasse a tomar o comboio para ver toda a sucessão do espaço. A escultura, por mais gigantesca que seja, conserva, apesar de tudo, as nossas proporções relativas e os nossos olhos transpõem-nas automaticamente. No entanto, estas dimensões são igualmente dependentes das nossas faculdades visuais<sup>1</sup>. A arquitectura que ultrapassa, em dimensões, a escala aplicável à nossa presença, afasta-se sempre, mais ou menos, da sua função artística, até abandoná-la completamente. Infelizmente, tais exemplos abundam e seria conveniente que tivéssemos verdadeira consciência disso. Em arquitectura, as civilizações que admitiram o colossal não são as dos povos verdadeiramente artistas, povos cuja arte é *viva*.

Porque não tem, então, o tempo uma norma que seja comum à da nossa vida e à das nossas artes na duração? É, precisamente, por causa da sua idealidade. O tempo somos nós. As artes que se dirigem aos nossos olhos são

<sup>1</sup> Em escultura, o termo *maior do que o natural* não diz respeito à qualidade artística da obra. (N. do A.)

igualmente nós, neste sentido, mas não o são no espaço; o espaço não tem idealidade; a nossa vida é demasiado limitada para isso. Ora, se é evidente que o nosso ouvido também tem os seus limites para a duração de uma obra de arte *medida pelo tempo normal*, é, no entanto, susceptível de adoptar, ocasionalmente, um tempo fictício, desproporcionado, mais ou menos, a esse tempo normal. O nosso sentido auditivo, quando é atingido pelas ondas sonoras, transmite-as *directamente*, sem nenhuma operação intermediária. Onde as outras artes *significam*, isto é, usam sinais visuais para atingir a nossa sensibilidade, a música *é*; os sinais de que se serve identificam-se com a sua acção directa. Ela é a própria voz da nossa alma: a sua idealidade no tempo é perfeitamente fundamentada e legítima. — Quais poderão ser as suas relações com o espaço, pois é disso que se trata, em encenação? A mobilidade exprime o espaço numa sucessão, portanto em duração, como vimos. As artes do tempo encontram, assim, na mobilidade, o intermediário indispensável à sua presença invisível em cena. E, uma vez que há reciprocidade, as artes do espaço, da mesma maneira, graças às artes do tempo, manifestam-se numa duração que lhes seria estranha sem elas. Participarão, assim, implicitamente, na idealidade do tempo!

Antes de examinar como pode a mobilidade tomar o seu lugar numa obra de arte — e a questão é de primeira importância — resta-nos ainda considerar, segundo a arte dos sons e do ritmo, a arte da palavra, do texto re-

citado<sup>1</sup>. O timbre da palavra, sem música, pode sugerir, em certos casos, qualquer analogia com o som musical, mas, na arte, não tem nada de comum com ele e, acima de tudo, diferencia-se definitivamente pelo facto de não ser senão um *intermediário* entre a significação das palavras e a sua intelligência no nosso entendimento; enquanto os sons tocam *directamente* a nossa própria sensibilidade e a operação do nosso raciocínio, tanto quanto se torne necessário, só se efectua em segundo lugar. Palavras de que ignoramos o sentido são ruídos mais ou menos agradáveis e não sons. Logo que começamos a compreender uma língua estrangeira, esses ruídos adquirem uma significação: a sua vibração age progressivamente no nosso entendimento até chegarmos a perceber tudo diferentemente. São os portadores *indirectos* do pensamento; e os portadores *directos* dos nossos sentimentos. Por meio da palavra, a idealidade do tempo só se exprime de uma maneira rudimentar, muito limitada e completamente dependente das nossas faculdades cerebrais de assimilação. Uma frase pronunciada rapidamente demais não é aceite pelo nosso entendimento; da mesma maneira que, se durar demasiado tempo, o seu papel de intermediária encontra-se comprometido. A diferença estética entre a palavra e o som musical seria total se estes dois factores não tivessem o tempo em co-

<sup>1</sup> Recitado e não lido. Toda a leitura ressalta da literatura como tal. Um actor que lê ou canta lendo o seu papel em cena não é senão um leitor ou um cantor que se desloca sem motivo. (N. do A.)

mo. E, mesmo no que diz respeito ao tempo, como poderíamos medir com precisão e segurança as diversas durações da palavra? Possuímos nós para isso um sinal gráfico transponível no tempo da recitação? O autor poderia marcar à margem as suas intenções a este respeito — intenções que, pelos sinais escritos, já não se dirigem senão ao nosso entendimento — mas bastarão eles para assegurar a precisão indispensável à obra-de-arte? Nunca. E é por isso que qualquer vestígio de idealidade na duração da palavra nos parece illusório.

Concluamos afirmando que a palavra se escoo bem no tempo, mas é incapaz de criar no tempo normal um tempo novo que lhe é próprio. Só na aparência tem que ver com a arte pela duração; na realidade, só tem que ver pela significação das palavras e pela ordenação necessária à sua justa compreensão, abstraindo, evidentemente, da beleza que disso possa resultar. É pela ordenação intelligível da palavra que o texto se torna obra-de-arte; o seu papel junto da mobilidade do corpo não tem autoridade de lei; é indirecto; transmitido à sensibilidade do actor pelas palavras, o texto deixa ao actor o cuidado de decidir, em última análise, o que convém fazer para o exteriorizar no espaço.

Estas noções, que podem parecer obscuras ou paradoxais, são de uma importância capital para a apreciação de valores em matéria de encenação. E devo recordar ainda uma vez que é apenas neste ponto de vista que se coloca esta demonstração.

André Gide falava de «uma duração para animar» referindo-se ao texto dramático, que é uma obra em três tempos: o tempo da representação, o tempo da intriga e o tempo da acção. O tempo da representação é medido pelo relógio do espectador e também pelo relógio do comediante, nada tendo que ver, portanto, com o relógio da personagem. Este último relógio (o da personagem) mede tanto o tempo da intriga como o da acção. Há o tempo mensurável da intriga e o tempo significativo da acção. E diz-se significativo, porque, por exemplo, um banquete que, na realidade, duraria duas horas, consumirá no palco dez minutos de representação. O tempo da intriga é, ainda, o dos relógios e dos calendários, mas em que se mede a vida das personagens e não a dos comediantes e dos espectadores.

«O tempo da acção, como esclarece Henri Gouhier (L'Oeuvre Théâtrale) é um tempo actuante. O tempo da intriga é o meio vazio e homogéneo de que fala Bergson, em que a nossa inteligência projecta a sucessão de acontecimentos e pensa-a como uma simultaneidade vertical. O tempo da acção é interior aos acontecimentos

e relativamente independente da medida que a nossa inteligência lê sobre a linha marcante dos séculos e dos anos com o seu número de ordem, os meses e os dias com o seu nome, as horas e os minutos com o seu número. Poder-se-á dizer histórico, mas tomá-lo como substantivo é ainda sugerir a imagem de um conteúdo cuja história seria o continente: é preferível escrever que a história é temporal, precisando que a temporalidade participa da actividade do ser que vive a história: eis porque se fala do tempo na acção».

O Teatro é, pela essência, convenção ou, melhor, ficção no espaço e no tempo.

Appia, ao considerar aquilo a que ele chama as artes do tempo (texto dramático ou partitura musical) nunca se refere a uma arte do tempo que tem, no Teatro, um significado muito importante: o mimo. O Teatro, como arte em si próprio, pode conter, sem recurso ao autor dramático e ao músico, as artes do espaço e do tempo. E, no entanto, a consciência de uma nova mímica está implícita em todos os conceitos de Appia, na medida em que considera o corpo vivo o elemento fundamental do Teatro — da Arte viva — como portador do movimento.

«Foi pelo estudo do corpo que cheguei a abordar a arte do comediante» — confessa Barrault, que viria a explorá-lo até às consequências mais subtis, baseado, primeiro, nas ideias e nas experiências de Étienne Debroux, e na exaustiva teorização de Antonin Artaud, depois. «O mimo é a própria arte do silêncio. É um dos pontos extremos do Teatro puro; o outro extremo, que se lhe opõe, é o da dicção pura. Deve praticar-se nu e,

de preferência, com uma máscara impessoal. Não deve ser acompanhado de qualquer som, de qualquer ruído, porque o seu elemento é o Silêncio, sendo a sua musicalidade essencialmente visual. Qualquer intervenção musical no mimo é, portanto, um sacrilégio». Todo o mimo se desenvolve sob o signo do movimento, do gesto e do ritmo, no espaço e no tempo, comandado por uma teoria de imagens de acção. Aqui, o ritmo interior (sensível) processado por essa teoria de imagens, é rigorosamente coincidente com o ritmo exterior (visível).

Barrault teoriza:

O olhar orienta-se pelo espaço. Só o busto é a fonte de expressão. Um mimo tem duas espécies de olhares: os olhos e a ponta dos seios. Existe todo um jogo de acordo e de contradições entre esses dois olhares. Todos os gestos partem da coluna vertebral. O primeiro dever do mimo é, portanto, tomar consciência da sua coluna vertebral, vértebra por vértebra. Os membros, braços e pernas, tomam a origem do seu movimento na ligação dessas vértebras. É esse recurso à coluna vertebral que dá ao gesto a sua dimensão, o seu estilo.

Todos os gestos do homem podem resumir-se em dois movimentos essenciais: puxar e empurrar. O ponto de mira é o centro do ventre, o umbigo. A vida consiste em puxar para si ou empurrar para fora de si. Abstraindo dos braços e das pernas, o busto nada perde da sua expressão.

Os membros são os indicativos da acção. Eu: o sujeito, é essa bandeira constituída pela coluna vertebral e pela caixa respiratória. É o busto. É a atitude.

O verbo é o ser em movimento. É a própria acção desse busto.

O complemento é indicado por um membro (braço ou perna). É a indicação.

Assim, o corpo descreve no espaço (e no tempo, acrescentamos nós) uma frase de Silêncio: sujeito ou atitude; verbo ou movimento propriamente dito; complemento ou indicação.

É tudo o que possa acrescentar-se a esta expressão corporal não fará mais do que furtar a pureza a esta arte essencialmente poética e válida em si.

Treino permanente do mimo:

1. — Exercício de descontração total.
2. — Tomada de consciência dos músculos isolados. Aprender, nomeadamente, a contactar determinado músculo, deixando os outros em descontração.
3. — Tomada de consciência de certos músculos agrupados.
4. — Aquisição do tonus muscular: nem contração nem moleza.
5. — Desenvolvimento dos músculos abdominais.
6. — Escalas em torno da coluna vertebral.
7. — Simultaneidade na sensação.
8. — Desenvolvimento da concentração. Concentração analítica, concentração respiratória.

Finalmente, há que distinguir duas espécies de mimo: Mimo objectivo. Na arte do mimo, os objectos são imaginários. A existência imaginada de um objecto será real quando for convenientemente dada pelo corpo do mimo a perturbação muscular que esse objecto impõe.

Mimo subjectivo. Ou estudo dos estados de alma, traduzido por uma expressão corporal. Atitude metafísica do homem no espaço.

Ver-se-á adiante que, sem nunca falar do mimo, Appia foi, com Artaud, um dos mais decisivos inspiradores de todos os grandes artistas que se dedicaram à expressão corporal do silêncio que deve inspirar a arte de representar.

Voltemos à música. Os sons não têm uma significação que possa ordená-los; o seu agrupamento é uma operação espontânea da própria sensibilidade do músico. A sua notação abstracta sobre as folhas da partitura não nos transmite a significação dos sons, mas simplesmente a sua ordenação, matematicamente fixada na sua duração e na sua intensidade; e essa duração depende da sensibilidade afectiva do músico-compositor, sem passar primeiro pelo seu entendimento. É, portanto, a sensibilidade do músico, o grau de afectividade dos seus sentimentos próprios, que cria a duração musical. Os nossos sentimentos, como sabemos, são independentes do tempo normal: assim, o músico cria um tempo fictício, *contido*, sem dúvida, no tempo normal, mas esteticamente independente dele; e tem o poder quase miraculoso de fixar definitivamente essa criação, esse tempo fictício. De maneira que, durante a duração da sua música, o músico obriga-nos a medir e a sentir o tempo segundo a duração dos seus próprios sentimentos: coloca-nos num tempo verdadeiro, porque é duração, e no entanto fictício. A realidade estética da música é, por isso, superior à de to-

das as artes; ela só é uma criação imediata da nossa alma.

Objectar-me-ão que a sua execução constitui um elemento intermediário entre ela e nós. — Não. A execução correcta de uma partitura é para a música o que é para um fresco, por exemplo, o lugar e a iluminação apropriados. A música representa o tempo sem outro intermediário que não seja ela própria; é isso a sua existência formal, em especial para a arte dramática. A música é a expressão imediata dos nossos sentimentos; é isso a sua vida oculta.

O aforismo perigoso da arte dramática resultante da reunião de todas as artes obrigou-nos a analisar a natureza particular de cada uma delas, deste ponto de vista, e só deste ponto de vista. Podemos entrever, agora, o trabalho que nos resta fazer. — Para se unirem e, por consequência, para se subordinarem umas às outras, **que sacrifícios devem essas artes consentir e que compensações oferecerão nesse novo modo de existência?**