

A cinética do invisível

Matteo Bonfitto

1. Edward Gordon Craig: da idéia

“O Simbolismo está nas raízes não somente de toda a arte como também da vida, é somente por meio de símbolos que a vida se torna possível.” (Craig, 1971, p. 163)

Craig e a Ópera

O objetivo aqui não é de revelar a obra de Craig como um “produto” do movimento simbolista, mas sim tentar evidenciar influências importantes para a constituição do pensamento e da prática do artista inglês. Sem dúvida o Simbolismo foi importante nesse sentido e, desta forma, buscarei reconhecer suas ressonâncias no decorrer do discurso.

Como se sabe, a atividade profissional de Craig como diretor começou na *Purcell Operistic Society*, e sua primeira grande produção foi uma ópera: *Dido e Enéias*. Este fato, se considerado historicamente, pode tornar-se o ponto de partida de algumas reflexões. Por exemplo, o que teria levado Craig a optar pela montagem de uma ópera para dar início à sua atividade profissional como diretor? Tal escolha poderá ter sido casual? Mesmo sem ter em mãos dados históricos que possam comprovar as razões de sua escolha, podemos levantar algumas

hipóteses. A ópera, como sabemos, ao contrário do teatro de prosa, era uma forma de arte cênica que oferecia uma estrutura precisa de relações entre os diferentes elementos do espetáculo. Tal quadro teria influenciado a escolha do artista inglês? Uma das razões poderia estar ligada à existência de tal estrutura. Uma vez que se dispõe de uma estrutura clara de relações entre os seus elementos constitutivos, tornam-se mais perceptíveis as implicações derivadas das alterações que nela são feitas. Desta forma, Craig poderia dispor de um terreno mais palpável de experimentação.

Mas além disso, um outro aspecto poderia ter influenciado Craig na opção feita pela ópera, este diretamente ligado ao movimento simbolista: a *sinestesia*. Para o Simbolismo, que buscava a fusão entre a percepção sensorial e elementos espirituais, a sinestesia era um meio de concretização desses valores. Também neste sentido a ópera oferecia inúmeras possibilidades de intervenção, pois já continha música, palavra, canto, dança...

Tais hipóteses – a da opção pela ópera estar relacionada ao fato de esta ser uma forma cênica mais fortemente codificada, e a de reconhecer a presença de valores simbolistas já em *Dido e Enéias* – podem ser reforçadas se considerarmos os registros históricos do evento. No

Matteo Bonfitto é doutorando do Royal Holloway College da Universidade de Londres.

programa para a representação no Hampstead, comunica-se que “ao desenhar a cenografia e os figurinos de *Dido e Enéias*, o diretor de cena se preocupou especialmente em ser absolutamente incorreto em tudo aquilo que diz respeito aos particulares” (Craig, 1971, p. xx). Torna-se ainda mais clara a intenção polêmica com a qual Craig desejava apresentar seu espetáculo, se levarmos em conta que naquele momento a influência dos Meininger e da escola realista era grande na Inglaterra.

Já neste espetáculo Craig descobre possibilidades de representação inovadoras para a época. Na segunda cena, por exemplo, onde se dá o Conselho das Bruxas, Craig utilizou toda a profundidade do palco, fazendo assim com que o espaço se tornasse mais dinâmico. O palco e os degraus do fundo, área onde atuava o coro, eram cinza. Havia também uma tela de gaze, colocada em várias posições do palco, sobre a qual eram projetadas luzes verdes e azuis. O ritmo de projeção de tais luzes estabelecia diferentes níveis de relação com a música, além de criar uma atmosfera sugestiva. O espaço configurava-se, desta forma, em relação à ação e ao desenvolvimento do tecido sonoro. O *black-out* era quebrado por aparições de feixes de luz e máscaras, estas construídas pelo próprio Craig. O que se via, assim, não era o Conselho das Bruxas, e sim elementos de diferentes esferas perceptivas que sugeriam tal contexto e situação.

Em 1901, *Dido e Enéias* foi apresentado durante uma semana a partir do dia vinte e seis de março, no Teatro Coronet de Londres. Um importante depoimento foi dado por Haldane MacFall, que sublinha a qualidade inovadora e não-realista da encenação:

“O primeiro passo de um novo movimento que é destinado a revolucionar a encenação moderna do drama poético... O espírito de cada cena era representado por um esquema de cores que buscava acentuar o significado emocional de cada cena.” (Craig, 1971, p. xxiii)

Mesmo desconhecendo as intenções envolvidas em sua escolha pela ópera, como já

dito, podemos dizer que tal forma cênica irá proporcionar a Craig a possibilidade de, através das sinestesias, iniciar uma prática que permanecerá como uma característica marcante em seu trabalho posterior: a mobilidade do signo teatral.

Craig e a supermarionete

“Para salvar o teatro é preciso destruir o teatro: os atores e as atrizes devem todos morrer de peste.”

Eleonora Duse

Segundo fontes históricas, esta frase de Eleonora Duse foi repetida por Gordon Craig em vários momentos de seu percurso artístico. Não sabemos se as razões que moveram Craig e Duse a dizê-la coincidem. É provável que não completamente. De qualquer forma, é interessante notar que tal frase foi pronunciada por aquela que era considerada uma das maiores atrizes de sua época. Sabemos que em meados do final do século XIX e início do século XX, os atores muitas vezes “ditavam” as regras do fazer teatral, regras que levavam frequentemente o teatro a se transformar simplesmente num canal de expressão das próprias habilidades artísticas. Talvez neste aspecto, as críticas feitas por Craig e por Duse encontrem um terreno comum. Mas o artista inglês foi muito além em suas formulações e em sua prática. Ele desejava elevar o teatro ao nível de *obra de arte*, ou seja, um fenômeno artístico preciso que pode ser reproduzível, mantendo no tempo a mesma identidade estética.

Ocupando-se de todos os elementos do fenômeno teatral (sonoro, iluminotécnico, cenográfico, etc), Craig depara-se com dificuldades ao lidar com as limitações que, segundo ele, o corpo do ator apresenta. A tridimensionalidade, a emoção, a falta de consciência espacial e o acidental, eram problemas centrais neste sentido.

Mas além das questões ligadas à imprecisão do ator, que não foram uma preocupação somente sua, mas também de Stanislavski, Meyerhold e outros, para Craig existia uma outra, esta

também ligada ao movimento simbolista: o imaterial como manifestação de uma espiritualidade pura. Já Kleist e Hoffmann haviam visto na marionete possibilidades superiores àquelas do ator e do bailarino. Para Craig, ao menos num primeiro momento, o corpo do ator é inutilizável enquanto material artístico, sendo assim necessária a criação de gestos simbólicos e a utilização de máscaras (já presentes em *Dido e Enéias*). O ator deveria, segundo ele, ter consciência espacial e conhecer suas possibilidades plásticas.

Tal descrição, porém, corre o risco de impedir o reconhecimento da existência de aspectos específicos relacionados à visão de Craig sobre o ator. Se buscarmos pensar de maneira menos localizada, veremos que o artista inglês projetava um ator que estivesse completamente inserido no fenômeno teatral. O ator deveria compreender as necessidades artísticas relacionadas, por exemplo, ao deslocamento de um *screen*¹, ou saber porque a iluminação num determinado momento deveria ser aquela e não outra. Ou seja, Craig desejava um ator completamente integrado ao fenômeno, um ator-criador; e neste sentido poderíamos reconhecer em tais elaborações uma antecipação da figura contemporânea do *performer*.

Ao contrário do que frequentemente se diz, caberia a questão se Craig queria realmente ‘eliminar’ o ator do fenômeno teatral, ou se buscava, através da supermarionete, ter a possibilidade de recolocar o ator como eixo na produção de sentido da obra.² Uma obra que buscava alinhar o teatro às outras formas de arte, no que diz respeito ao desenvolvimento das possibilidades de representação, ou seja, de seu potencial estético. Para Craig, o ator deveria celebrar o ‘espírito do movimento’.

O Movimento em Edward Gordon Craig

Nos textos de Craig, há muitas passagens onde ele se refere ao termo “movimento”.

“Ao preparar um trabalho, enquanto está pensando na cenografia, passe instantaneamente a um outro argumento: a interpretação, o movimento ou a voz. Não tome ainda nenhuma decisão e volte a pensar numa outra parte deste conjunto unitário. Considere o movimento independente da cenografia ou dos figurinos, o movimento em si. Integre de alguma maneira o movimento específico com aquele que, através da imaginação, consegue ver em cena. Agora despeje no todo as tuas cores. Em seguida tire-as. É o momento de recomeçar do início. Considere somente as palavras, insira-as num quadro amplo, utópico, e retire-as: depois torne possível o quadro através das palavras. Compreende o que quero dizer? Olhe o drama de todos os pontos de vista, servindo-se de todos os meios, e não tenha pressa de começar o trabalho de fato até que um desses meios não se tenha imposto e te obrigue a começar.” (Craig, 1971, p. 19)

No entanto, não fica claro nesta passagem se ele se refere ao *movimento* enquanto processo receptivo resultante das sugestões criadas no palco, ou se o movimento seria realmente o deslocamento espacial dos elementos em cena.

“Com os meios oferecidos pela cena, o diretor poderá estudar os movimentos dos atores e, sem acrescentar um só homem aos quarenta ou cinquenta que você tem à disposição, deverá criar a impressão de um grupo mais numeroso.” (Craig, 1971, p. 16)

¹ Os *screens* são painéis verticais giratórios concebidos por Craig. Cada face destes painéis deveria representar um aspecto diferente da cenografia.

² Importante nesse sentido foi o contato de Gordon Craig com os teatros orientais, em que o ator está no centro de uma estrutura rígida, composta de códigos extremamente precisos.

Já aqui é clara a utilização do termo *movimento* enquanto ações ou estruturas gestuais produzidas pelos atores.

“E como uma esfera é semelhante a uma outra, assim o Movimento é semelhante à Música. Parece-me importante recordar que todas as coisas são desencadeadas pelo Movimento, a Música também.[...] Os teatros de todas as partes, oriente e ocidente, evoluíram a partir do Movimento, o movimento da forma humana.” (Craig, 1971, p. 28)

Para Craig, então, todas as coisas parecem ser desencadeadas pelo movimento, e o movimento perfeito será “uma combinação entre o movimento viril do quadrado com aquele feminino do círculo”. O único elemento a não dominar o movimento é o corpo humano, e por isso a necessidade da supermarionete.

Se retornarmos ao trecho citado anteriormente, veremos que para Craig o fenômeno teatral deveria, no ato de sua criação, ser revisto mais de uma vez a partir de cada elemento: luz, palavra, atores, etc. Tal ponto de vista mostramos claramente que Craig tinha uma percepção global do fenômeno, antecipando assim muitas poéticas contemporâneas em que a verticalização e a questão autoral estão presentes de maneira evidente. Além disso, podemos ver nesse mesmo trecho a presença subterrânea do *movimento* no processo de composição do fenômeno a partir de cada elemento. Este contínuo ‘rever’ o objeto contém um movimento circular, de retorno. Este retornar ao todo a partir de cada elemento possibilita, por sua vez, a operação de mobilidade dos signos. Um determinado conteúdo, por exemplo, pode ter diferentes formas de representação, assim como uma representação pode veicular mais de um conteúdo. Alguns conteúdos, neste sentido, podem ser melhor traduzidos pela luz, outros pela cenografia, outros pelos atores... Na encenação de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou Craig, utilizava o figurino (que, neste caso, devido às suas proporções, passa a adquirir outras funções) também para representar o poder exercido pela

nobreza sobre o povo, este transformado em massa disforme.

O movimento, portanto, está no deslocamento espacial dos atores ou de outros elementos; está no desencadeamento dos processos receptivos a partir das sugestões feitas pela cena; e está também na mobilidade do signo teatral presente na execução do fenômeno teatral. Mais que um termo, o movimento é uma categoria central na poética de Craig, que será determinante para o alargamento das possibilidades expressivas do teatro, pensado talvez pela primeira vez como forma de arte autônoma e específica.

A obra de Craig, a partir das considerações feitas neste escrito, mereceria ser revista em muitos aspectos. Longe de ser uma especulação datada, sua prática e reflexão podem encontrar fortes ressonâncias na cena contemporânea, seja no que diz respeito ao fato teatral, seja no que diz respeito à atuação do ator. Através da mobilidade do signo teatral, Craig parece ter desejado explorar ao máximo as possibilidades da cena; e a partir da supermarionete, Craig buscava não o autômato, mas o ‘super-humano’, capaz de produzir, através de um rigor absoluto, precisas emanações sensíveis, geradoras das experiências cênicas verdadeiramente significativas. Neste sentido, Craig poderia ser considerado o antecipador do *performer* e de muitos dos procedimentos presentes na cena contemporânea.

No que diz respeito ao movimento, apesar da amplitude de suas utilizações, ele representa um eixo, um elemento fundamental para a compreensão não somente da obra de Craig, como também de muitas manifestações ligadas às artes cênicas contemporâneas. A partir das diferentes práticas e reflexões desenvolvidas por Craig, que podem estar sintetizadas na abertura semântica proporcionada pelas diferentes utilizações do *movimento*, podemos reconhecer possíveis antecipações. A primeira delas está relacionada à imagem e à função do ator na cena. Como já foi dito, o ator, para Craig, passa a exercer um papel de criação, um papel autoral

que envolve todos os elementos do espetáculo. Este dado deveria superar as interpretações banalizantes ligadas a uma possível ‘mecanicidade’ da supermarionete. Ele acreditava que o ‘ser’ que ocupa a cena deveria ser capaz de estar completamente integrado aos outros elementos do espetáculo, além de ser a verdadeira matriz de significações. Craig queria um corpo transparente, que revelasse de maneira precisa as complexas artimanhas da mente. Parece ser este o sentido das inúmeras referências feitas ao trabalho de Craig por diretores como Grotowski e Peter Brook. Ao contrário das reduções técnicas presentes em muitos estudos sobre Craig, o movimento não é para ele somente o elemento desencadeador do fato teatral. O movimento está presente já na esfera do humano, na manifestação de seus desejos mais profundos.

“Você é jovem e sentiu o desejo de movimento. Talvez discutiu com os pais aos dezoito anos por que queria fazer teatro e eles não concordavam. Talvez perguntaram a você por que queria fazer teatro, e você não pode dar uma resposta razoável, porque aquilo que gostaria de fazer nenhuma resposta razoável pode explicar: você queria voar. Talvez você tivesse feito melhor se dissesse ‘quero voar’ ao invés de pronunciar aquelas palavras assustadoras: ‘quero fazer teatro’.” (Craig, 1971, p. 4)

2. Adolphe Appia: da música

As principais fontes de estímulos para as elaborações do artista suíço Adolphe Appia foram a obra e as reflexões de Richard Wagner. Porém, se por um lado ele também via a música como a maior das artes, por outro, ele não concordava com as formalizações cênicas dadas às obras

wagnerianas. Os modos de concretização da ‘obra de arte total’ deveriam ser outros. Wagner havia possibilitado a existência de um drama que revela a interioridade das personagens e fatos por meio da música, mas as relações entre os elementos do espetáculo impediam o pleno manifestar-se da música.

Influenciado pelos movimentos de revalorização do corpo e da natureza, sobretudo a *Lebensreform* e a *Körperkultur*³, ele reconhecia a necessidade de centralizar um elemento orgânico dentro do sistema da ‘arte total’. Segundo Appia, se um elemento orgânico não estivesse ao centro deste processo, a desejada síntese entre as artes não se daria. É neste ponto que o ator, através de sua corporeidade, adquire um papel fundamental em suas elaborações.

A música, assim como para Wagner, ainda se mantém, para Appia, como sendo a forma de arte que exprime mais diretamente a alma humana. Porém, para o artista suíço, no processo de criação e materialização da obra, a passagem entre a música e as outras formas de arte deveria ser intermediada pelo corpo do ator. Ou seja, é por meio da atuação do ator que os elementos espirituais contidos na música seriam ‘traduzidos’ pelas outras formas de arte presentes no espetáculo.

MÚSICA → ATOR → LUZ

↗ Figurino
→ Palavra
↘ Cenografia

Refletindo ainda influências de idéias wagnerianas, para Appia, uma vez assimilados os conteúdos da música, o corpo do ator deve-

³ A *Lebensreform*, movimento social que tinha como objetivo um “retorno às forças regeneradoras da vida”, sobretudo através da não utilização de carne e álcool na alimentação, contribuiu, por sua vez, para o surgimento da *Körperkultur*, manifestação mais abrangente que prioriza a relação entre o homem e a natureza.

ria ser a expressão não da individualidade do artista, mas de uma espécie de ‘corpo social’, o qual favoreceria a instauração de um evento que seria antes de tudo comunitário.

Já a luz ocupa uma posição privilegiada em relação à cenografia e o figurino, pois ela, a *luz tonal*, possibilitaria, a partir do ator, a fusão entre a cenografia, o figurino e as palavras.

Também com relação ao espaço cênico, Appia reconhecia a necessidade de uma transformação. Para poder dar vida à obra teatral, era necessário não um espaço realista que buscasse a ilusão, mas um *espaço rítmico*, construído a partir de princípios acústicos e ópticos. Tal espaço conteria elementos que se tornariam significativos a partir da relação com o ator.

Mas, para que a *obra de arte viva* pudesse se materializar, era necessário servir-se do *movimento*. É a partir dos movimentos sugeridos pela música e materializados pelo ator e pelos outros elementos que tal obra pode existir. Se o ator é o elemento primeiro de tradução da música, o movimento é o regulador das fusões entre as artes que coexistem no espetáculo.

As elaborações de Appia, desta forma, eram claras com relação ao funcionamento de seu sistema. Com relação ao ator, porém, ele reconhecia que estava diante de um impasse. O artista suíço intuía a necessidade de uma prática para o ator, uma *ginástica* que pudesse tornar seu corpo o veículo de expressão dos variados matizes contidos na música. Não chegou, porém, a elaborá-la.⁴

3. A cinética do invisível

Através das idéias e práticas de Craig e Appia, podemos considerá-los como os representantes de uma poética que poderíamos denominar *cinética cênica*. Para ambos, é através do *movimento* que o fato teatral deve se concretizar; é

através dele que todos os elementos envolvidos adquirem um sentido.

Por outro lado, se a *cinética cênica*, assim como a *síntese diretorial* e a busca de uma *teatralidade*, deveria diferenciar-se do realismo as une, vários são os aspectos que as diferenciam. Se Appia buscava, através do ator, o orgânico musical que reuniria a comunidade em uma *catedral do futuro*, Craig buscava, através da *supermarionete*, o ‘inanimado’ que deveria refletir a essência das idéias e a complexidade dos processos mentais.

Apesar de poder ser considerado um elo entre as poéticas dos artistas examinados, tal reconhecimento a respeito da cinética, porém, demonstra-se insuficiente diante de um exame mais atento. Eleger a cinética como o elo acima mencionado pode desencadear ambigüidades, uma vez que não é o movimento ‘em si’ o aspecto mais importante das práticas e elaborações de Appia e Craig.

Vimos como Craig recodifica o espaço através de zonas de significação e revê procedimentos de atuação, buscando, desta forma, novas possibilidades de materialização cênica. A mobilidade dos *screens* e das luzes assumia uma função ‘emocional’ no espetáculo, ao passo que ao ator caberia a criação de gestos simbólicos e da musicalidade das palavras. Já em Appia, o ator, sendo o elemento orgânico do espetáculo por excelência, tem a função de captar e traduzir a riqueza espiritual da música, para então transmiti-la aos outros elementos da cena – o figurino, a luz, a cenografia.

Se refletirmos mais atentamente sobre a obra destes dois artistas, porém, veremos que o elemento cinético não sintetiza a ‘razão de ser’ de suas criações. Tal elemento é somente um meio que é gerado pelos verdadeiros motores criativos de Appia e Craig. No caso do artista inglês, poderíamos dizer que, acima de tudo, é a *idéia* o ponto de partida que instaura suas ne-

⁴ Somente a partir de seu encontro com E. Jacques-Dalcroze, Appia poderia ver materializadas algumas de suas intenções artísticas, no que diz respeito ao *performer*.

cessidades artísticas, como podemos constatar em seus escritos. Diversamente, em Appia é a *música*, e mais especificamente a música de Wagner, o núcleo gerador de suas elaborações. Neste sentido, diferentes são as matrizes que utilizaram, nesses casos, a cinética como instrumento de materialização cênica.

No entanto, se as matrizes citadas diferenciam-se, um outro elemento une-as novamente: o invisível. Buscando a sugestão, o impalpável, o espiritual, Craig não persegue so-

mente o símbolo, mas a *materialização da idéia*. E Appia, por sua vez, busca tornar visível a mais invisível das artes, a música. Portanto, não é a valorização do *movimento*, simplesmente, o aspecto unificador das obras dos dois artistas examinados, mas, sim, a função de materializar matrizes invisíveis. Nestes casos, a idéia e a música.

Não seria, portanto, a cinética ‘dos corpos’ o motor do fato teatral para ambos, porém a cinética do ‘invisível’.



Referências bibliográficas

CRAIG, E.G. *Il mio Teatro*. Milano: Feltrinelli, 1971.