REVISTA DA FUNDARTE
ANO 23
NÚMERO 53
JANEIRO A MARÇO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 53
ARTE: O CRIAR, O FAZER E O APRECIAR

PARA ALÉM DA SUPERMARIONETE: EDWARD GORDON CRAIG SOB UM PONTO DE VISTA FÍLMICO

BEYOND THE ÜBER-MARIONETTE: EDWARD GORDON CRAIG FROM A CINEMATIC POINT OF VIEW

Marcelo Ádams

Resumo: O artigo parte da declarada insatisfação do pensador teatral inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) com o teatro, especialmente em relação ao trabalho do ator e da atriz, os quais são considerados imprecisos e exagerados. Lançamos a hipótese de que uma das soluções para tal insatisfação com o teatro seria o controle rígido sobre o material artístico, obtido na prática cinematográfica, quando foi traçado um percurso da ideia de domínio do material, que passa por Meierhold e Eisenstein.

Palavras-chave: Edward Gordon Craig. Cinema e Teatro. Serguei Eisenstein.

Abstract: The text starts from the declared dissatisfaction of the English theatrical thinker Edward Gordon Craig (1872-1966) with the theater, especially in relation to the work of the actor and actress, which are considered imprecise and exaggerated. We hypothesized that one of the solutions for such dissatisfaction with the theater would be the strict control over the artistic material, obtained in the cinematographic practice, when a route of the idea of mastery of the material was traced, which passes through Meierhold and Eisenstein.

Keywords: Edward Gordon Craig. Cinema and Theatre. Serguei Eisenstein.

A mística construída em torno da ideia de supermarionete – lançada por Edward Gordon Craig (1872-1966) nos primeiros anos do século XX[1] – vem dando margem, ao longo do tempo, a uma série de interpretações relativas às reais intenções de seu criador quando da instituição dessa figura, à qual estaria reservada a missão de substituir o ator de carne e osso no "teatro do futuro": "O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de "supermarionete" – até que tenha conquistado um nome mais glorioso" (CRAIG, 1963, p. 109).

Indícios do que levou o encenador e cenógrafo inglês a pleitear tal radicalismo podem ser encontrados em diferentes textos que escreveu, sendo talvez uma de suas mais polêmicas investidas contra o ator a que afirma categoricamente que

> a representação do ator não constitui uma Arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a própria antítese do caos, que não é outra coisa senão uma

[1] Mais especificamente no texto *O ator e a supermarionete*, de 1907, incluído em seu livro *Da arte do teatro* (Lisboa: Arcádia, 1963), edição da qual retiramos as citações desse texto que aqui utilizamos.

> avalancha de acidentes. [...] Os gestos do ator, a expressão do seu rosto, o som da sua voz, tudo isso está à mercê das emoções. [...] O seu rosto e os seus membros, se não se subtraem a qualquer "controle", resistem muito fracamente à torrente da paixão interior e deixam de trai-lo constantemente. (CRAIG, 1963, p. 88-89).

Craig faz referência, na continuidade dessa ideia, à bem conhecida passagem do *Hamlet* de William Shakespeare, em que o protagonista orienta os atores para que se preparem para apresentar-se perante a corte a serem comedidos em seus gestos. Um indesejado descontrole adviria da incapacidade dos atores de dominarem suas emoções no momento mesmo da representação, deixando-se levar pelo entusiasmo e pelo histrionismo, quando o esperado seria encontrar a "medida certa". O autor de *Da arte do teatro* chega a generalizar, afirmando que mesmo Edmund Kean, Salvini, Rachel e Eleonora Duse – exemplos de célebres atores e atrizes da história do teatro europeu – jamais foram bem sucedidos em "sujeitar absolutamente o seu corpo ao seu espírito" (Craig, 1963, p. 98). Ou seja, "nunca houve ator perfeito, ator que não tenha errado o seu papel duas, dez, vinte vezes por noite (...) nunca houve nem haverá nunca interpretação, por assim dizer, perfeita" (Craig, 1963, p. 98). Como agravante, defende que o "corpo do homem é, *pela sua própria natureza*, impróprio para servir de instrumento para uma Arte", pois o corpo é sempre "escravo do pensamento", deixando de notar que corpo e mente compõem entidade inseparável – o que talvez não estivesse claro aos que viviam no começo do século XX, como Craig.

É provável que o que levou Craig a desejar a supermarionete – uma utopia que conjugaria em um mesmo corpo a humanidade dos atores e a precisão e a infalibilidade das marionetes –, essa "descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos (...), a imagem degenerada de um deus" (Craig, 1963, p. 109), foi a frustração por não encontrar na maioria dos atores algo que "não pode ser ensinado, já que é um dom da natureza concedido a muito poucos 'grandes' atores"[2] (Craig *apud* Eynat-Confino, 1987, p. 162). A marionete isenta de erros, pois não atravessada por desejos, seria o símbolo máximo da absoluta perfeição desejada por Craig.

[2] "Acting can never be taught, since it is a gift from nature to a very few 'great' actors". Tradução minha.

Em uma entrevista concedida a Francis Cotton, para o jornal Washington Post[3], Craig afirmou que "a supermarionete era somente um substituto temporário – não até que o ator se tornasse um artista criativo, mas até que um melhor instrumento para movimento, fabricado pelo homem, fosse encontrado"[4] (Eynat-Confino, 1987, p. 94). Tal assertiva possibilita pensar que a insatisfação direcionada para a imprecisão humana nos palcos foi apenas em parte aplacada com a ideia da supermarionete: seria uma solução provisória, um meio-termo entre o teatro degradado do presente e o ambicionado teatro do futuro, recorrentemente abordado por Craig em seus escritos.

Segundo Irène Eynat-Confino, as principais razões para a invenção da supermarionete teriam sido a possibilidade de metaforizar o homem e o fato de ela ser um instrumento fácil de controlar. Mas, pergunta a autora, se o propósito de Craig era "movimento expressivo", por que escolher uma ferramenta cuja característica dominante é a tranquilidade ou imobilidade? O próprio Craig se pronuncia:

> Deixe-me dizer uma palavra sobre a quietude das minhas marionetes. Isso não é ser não-natural, longe disso. Isso na verdade é ser como a vida é. Todas essas coisas que são indispensáveis e que devemos selecionar do teatro da Vida e mostrar à audiência no nosso teatro de Arte, todas essas coisas, eu digo, possuem sua imobilidade. *Muito* movimento não *representa* a Vida [...]: somente uma quantidade *selecionada* de movimento. E assim como um mau pintor cobrirá a tela com todas as cores ao mesmo tempo porque ele pensa que assim obterá as ricas cores excitantes da vida, também os maus artistas no teatro acreditam que ação abundante – ação *irrefletida*, na verdade, poderá sugerir o movimento da Vida. Enquanto um bom pintor sabe que com o uso de poucas mas *bem selecionadas* cores ele poderá criar a impressão de intenso júbilo. Da mesma forma um bom artista de teatro também sabe que através do uso de etc etc movimento. É essa a razão da quietude das minhas marionetes.[5]

[3] "Gordon Craig's Scheme to Abolish Both Actors and Playwrights", 1º de dezembro de 1907, p. 4.

[4] "The über-marionette was only a temporary substitute – not until the actor would become a creative artist but until a better man-made instrument for movement was found". Tradução minha.

[5] "Let me say a word as to the stillness of my marionettes. That is not being unnatural, far from it. It is in fact being more like life. All those things which it is needful we should select from the Life theatre and place before the audience in our Art theatre, all those things I say possess this immobility. *Much* movement does not *represent* Life (…): only a certain selected movement, as only a *selected* colour or sound. And just as a bad painter will cover a canvas with all the colours at once because he thinks that will obtain the rich glowing colours of life, so have bad artists in the theatre believed that exuberant action – *unconsidered* action in short, would suggest the movement of Life. Whereas a good painter knows that by the use but a very little but *well selected* colour, he can create the

Em *O ator e a supermarionete* Craig enfatiza o silêncio e a morte como nobres e grandiosos, e ao falar da arte egípcia chama atenção para o fato de que ao artista estaria interdito exprimir qualquer sentimento pessoal em sua obra: "Olhai as esculturas egípcias: os seus olhos impassíveis conservarão o seu segredo até o fim do mundo. O seu gesto está cheio de um silêncio que se assemelha à morte" (CRAIG, 1963, p. 113). E mais adiante:

> Compreendereis agora o que me fez amar e apreciar o que nos nossos dias se chama fantoche – o que me fez detestar o que se chama "realismo na Arte"? Desejo ardentemente o regresso dessa imagem ao Teatro, dessa "supermarionete". Que esse símbolo regresse e tão depressa apareça conquiste tantos corações que vejamos renascer a antiga alegria das cerimônias, da celebração da Criação, do hino à vida, da divina e feliz invocação da Morte (CRAIG, 1963, p. 120).

Impossível dissociar a imobilidade da marionete de ausência de vida: um objeto não humano, ainda que possa figurar com seus traços o Homem e seja por ele acionada; o que fascinava Craig era o avassalador simbolismo extraível da figura da marionete. A marionete é fria, é o cadáver da criatura de Frankenstein à espera da descarga elétrica que lhe anime os membros: e quem aciona o para-raios é o Homem, esse Dr. Frankenstein da "bonequidade"[6]. Um botão e a mágica se faz. *Fiat lux*!

São notórias as influências que o Simbolismo legou à poética de Edward Gordon Craig. O dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), um dos maiores nomes do movimento, já em 1890 defendia a necessidade de expulsar o ser humano do teatro. Afirmava ele que, em seu lugar, talvez "utilizaremos a escultura". Ou em uma hipótese intrigante, pergunta se o ser humano será "substituído por uma sombra, um reflexo, uma *projeção* de formas simbólicas ou *um ser que tivesse*

impression of intense gaiety. So does a good theatre artist also know that by the use of etc etc movement. Hence the stillness of my marionettes". Citação retirada do caderno de anotações de Craig, chamado de "Uber-Marions" UM-A, p. 24-25, constante do livro de Irène Eynat-Confino. Grifos originais do autor. Tradução minha.

[6] Tomo aqui a liberdade de introduzir o vocábulo não dicionarizado "bonequidade", que seria a condição própria de um boneco.

aparência de vida sem ter vida"[7]. Segundo Eynat-Confino (1987), Maeterlinck foi o único dramaturgo contemporâneo incluído no repertório do Über-Marionette International Theatre, que Craig pretendia criar.

Meierhold

É necessário agora mudar um pouco o rumo do raciocínio em direção às experiências teatrais simbolistas de Vsévolod Meierhold (1874-1940) durante os primeiros anos do século XX, proximamente ao período em que Craig propunha a supermarionete. Após o desentendimento estético com Constantin Stanislávski, que buscava em suas pesquisas o realismo cênico[8], Meierhold funda seu próprio grupo, e nesse período pós Teatro de Arte de Moscou (TAM) chegou a montar *A intrusa*, de Maeterlinck. Mas em 1905, o próprio Stanislavski, consciente das limitações do realismo na encenação de dramas simbolistas, convida Meierhold para criar o Teatro-Estúdio, onde experiências de estilização teatral seriam desenvolvidas. A curta vida desse espaço de criação (menos de um ano, em função da Revolução Russa de 1905) não impediu que Meierhold prosseguisse com a investigação simbolista. Na sequência do Teatro-Estúdio, Meierhold encena outra obra de Maeterlinck, *A morte de Tintagiles*, em que fez uso de "um baixo relevo estático" (Law; Gordon, 1996, p. 20) em sua encenação, inspirada nas composições religiosas do pintor alemão Hans Memling (1430-1494). Também é importante mencionar que em 1907, de passagem por Berlim, Meierhold conheceu Edward Gordon Craig: "Ficou tão impressionado com as ideias de Craig que traduziu do alemão dois de seus artigos, 'On Stage Decor' e 'Some Words on Directing and Stage Design'" (Law; Gordon, 1996, p. 20).

Anos depois desse encontro em Berlim, Meierhold leciona direção teatral e tem como aluno um dos mais importantes artistas russos do século XX: Serguei Eisenstein (1898-1948), que se tornaria conhecido principalmente como cineasta revolucionário, mas que inicia sua carreira artística e seus estudos na arte teatral,

[7] Maeterlinck, Maurice. *Menus Propos*, 1890.

[8] Meierhold permaneceu de 1898 a 1902 como ator do Teatro de Arte de Moscou (TAM) de Stanislávski e Nemirovitch-Dântchenko.

onde desenvolve algumas das teorias que posteriormente seriam também aplicadas ao cinema. Em 1922 Eisenstein era aluno de Meierhold no curso de direção teatral do GVYTM (Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro), e um colega de turma, Serguei Iutkévitch, descreve um pouco do clima em sala de aula:

> [Meierhold] queria estabelecer uma teoria puramente cientifica: "A teoria da criação de um espetáculo". Afirmava que todos os processos de criação de um diretor deviam resumir-se em fórmulas. E nos incitava a traçar esquemas, a elaborar uma espécie de sistematização cientifica de todos os estágios do nascimento do espetáculo. [...] Desenhava à nossa frente a mesa de operações de um teatro, munida de uma inumerável quantidade de alavancas e botões, à qual o diretor se sentava em um banco. O diretor teatral devia, segundo seu entendimento "escutar com ouvido atento as reações da sala e, por meio de um sistema extremamente complexo de sinais, *modificar o ritmo do espetáculo* de acordo com as reações dos espectadores". Sonhava com a possibilidade de *acelerar e desacelerar o ritmo da própria atuação do ator*: "Se hoje – dizia – o público aceita esta pausa, prolonguem-na. Para tanto, será suficiente que apertem este botão aqui!". Era interessante observar este improvisador nato esforçando-se em inculcar-nos um sistema que, segundo suas declarações, *não podia dar espaço a nenhum imprevisto*.[9]

Meierhold almejava também o controle absoluto do que era visto sobre a cena, e nisso se aproxima da ânsia craiguiana pela perfeição. Se Craig encontrou na sugestão simbolista – na esteira de Maeterlinck e Alfred Jarry – de retirar o ator de cena e substitui-lo por uma supermarionete uma possível resposta a essa questão, Meierhold seguirá outros caminhos para isso. Mas o que nos chama atenção neste momento é a visão controladora de teatro que ambos, Craig e Meierhold, partilham, e que será tão importante para embasar a hipótese que aqui desenvolvemos.

Em 1906, Meierhold foi convidado para trabalhar como encenador no novo Teatro Dramático de Vera Komissarjévskaia, mas ao fim de apenas dois anos as propostas simbolistas de Meierhold resultaram em sua demissão. A atriz, inconformada com a maneira estática pela qual as encenações eram conduzidas, enviou a Meierhold uma carta, em 9 de novembro de 1908, na qual esclarece os motivos de seu desconforto:

[9] S. Yutkévich, em L. Schnitzer; J. Schnitzer; M. Martin, Cine y Revolución, p. 25-26, *apud* Oliveira, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral*: *movimento expressivo* e *montagem de atrações* na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 6. Grifos meus.

> Nos últimos dias, Vsiévolod Emilevitch, refleti muito, chegando à profunda convicção de que nós dois consideramos de maneira diferente o teatro e que as nossas pesquisas são divergentes. Deixando de lado os espetáculos em que conseguistes unir os princípios do "velho" teatro com os do teatro de marionetes [...] vós tendes explorado, o tempo todo, o caminho que leva aos fantoches. [...] Eu olho o futuro nos olhos e afirmo que tal caminho nós não podemos prosseguir juntos – este caminho é o vosso, não o meu[10].

No texto "Presságios literários de um Novo Teatro", escrito possivelmente em 1907, Meierhold discorre sobre a maneira de encenar peças simbolistas, a partir de textos de Maeterlinck, que considera um modelo para o seu teatro da convenção. A encenação das tragédias do belga "requerem uma extrema imobilidade como de marionetes"[11]. Então Meierhold clama pela necessidade de um "teatro estático", um "teatro imóvel", cujo principal antecedente seriam as tragédias gregas clássicas: "Os gestos e os movimentos deveriam ser limitados, de forma que o espectador pudesse captar nas pausas, nos silêncios e na musicalidade dos movimentos plásticos o 'diálogo interior' dos personagens" (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Mas o que Meierhold busca é a "imobilidade dinâmica", ou "dinâmica do imóvel": mesmo estando imóveis os atores, isso não redunda em ausência de movimento ou de expressão, pelo contrário, pois esses seriam potencializados através da cor e da relação entre a luz e as imagens fixas (OLIVEIRA, 2008, p. 29). Paralela à corrente que empregava pintores impressionistas para criarem painéis de fundo para essas encenações havia uma busca pela tridimensionalidade por outros tantos: "o cenógrafo suíço Adolphe Appia; seus cenários tridimensionais e o uso de iluminação dinâmica e colorida como contraparte para a música; e Edward Gordon Craig (...), criador da teoria da supermarionete e dos famosos *screens*" (OLIVEIRA, 2008, p. 30). Meierhold, em uma "evolução" de sua ideia do teatro de convenção, deixa de lado a pintura e elege a arquitetura e a estatuária como novos parâmetros para a imagem cênica, mas contrapõe a "imobilidade dinâmica" ao "caleidoscópio de poses" do teatro naturalista: "A 'imobilidade dinâmica' possibilitaria, de certa forma, a desnaturalização do movimento, impregnando-o de expressividade, estabelecendo assim uma relação

[10] Citação retirada de Ripellino, A. M.. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 118.

[11] Meyerhold, *Textos Teoricos*, v. 1, p, 136, *apud* Oliveira.

mais eficaz entre a imagem cênica ou cinematográfica e o espectador" (OLIVEIRA, 2008, p. 31).

A busca de Meierhold pela expressividade no teatro é bem conhecida, mas suas raras incursões no cinema são menos lembradas. O encenador dirigiu dois filmes na Rússia dos anos 1910: *Portret Doryana Greya* (*O retrato de Dorian Gray*), em 1915, e *Silnyi chelovek* (1917), em que também atuou. Em 1928, sua última aparição cinematográfica como ator: o filme *Belyy oryol*, na já constituída União Soviética. Angelo Maria Ripellino lança uma questão: se o achatamento do ator, criticado por Komissarjévskaia nas encenações meierholdianas (imprensado contra o fundo do palco, como relevos de uma estrutura fixa), – essa bidimensionalização do ator e esta aproximação da dicção do teatro simbolista com o silêncio – não seria uma influência do cinema (RIPELLINO, 1996, p. 120). Talvez seja melhor falar em influência recíproca, já que na primeira década do século XX o cinema já era uma realidade, ainda que em uma fase mais "teatral", com o uso da câmera fixa e entradas e saídas de personagens à maneira do teatro – a referência inicial dos cineastas primitivos como Georges Méliès e os irmãos Lumière.

É o momento de introduzir nova personagem: Serguei Eisenstein, o cineasta que trabalhou junto de Meierhold e que trouxe para o cinema toda a bagagem teórica e prática amealhada durante o período em que o teatro era o centro de seus interesses artísticos.

Considerado por Meierhold seu melhor aluno, Eisenstein teve uma relação conturbada com o mestre, como aconteceu entre Meierhold e Stanislávski. Apesar de durante toda a sua vida ter ensinado a biomecânica meierholdiana – mesmo para não atores, mas estudantes de direção cinematográfica –, Eisenstein considerava que havia ultrapassado o antigo professor no entendimento da ideia de movimento, que seria tão importante na biomecânica. Essa autoconfiança de Eisenstein o levou a teorizar sobre a função do movimento expressivo no teatro e posteriormente no cinema. Mas o que interessa aqui ressaltar é a ideia de *montagem* desenvolvida por Eisenstein durante a década de 1920 no cinema soviético, e que rapidamente se tornou referência do cinema daquele país.

Montagem de atrações e montagem cinematográfica

> Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada com o proposito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 189).

Eisenstein fala aqui da importância que o espectador tinha no teatro em que ele acreditava. Ainda que não chegue a erigir uma teoria da recepção, Eisenstein seguia de perto a preocupação que seu mestre Meierhold mostrava em relação à reação dos espectadores (Meierhold cogitará a possibilidade de estar presente às apresentações de suas peças, de costas para o palco, observando atentamente não os atores, mas os espectadores, com vistas ao melhor entendimento do que surtia maior efeito nestes). E para afetar mais intensamente os espectadores, nos espetáculos que dirigiu Eisenstein privilegiou as formas de entretenimento popular, como o circo, o *music-hall* e o teatro de feira. Sem abrir mão de uma dramaturgia – dirigiu espetáculos como *O processo*, de Gógol (1920), *O mexicano*, baseado em narrativa de Jack London (1921), *O gato de botas*, baseado em Tieck (1922), *O sábio*, baseado em Ostróvski (1923), *Escuta, Moscou?* (1923) e *Máscaras de gás* (1924), estas duas últimas com roteiros construídos por ele mesmo –, o futuro cineasta inseria números circenses ou *vaudevillianos* para representar imageticamente as situações requeridas pela dramaturgia. Assim, por exemplo, sobre a encenação de *O sábio*, Eisenstein descreve a forma como era conduzido o trabalho dos atores: “Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um *salto mortale*, o lirismo no ‘mastro da morte’” (EISENSTEIN, 1990, p. 18). É o que Eisenstein chamará de “movimento expressivo”, onde há uma “teatralização” dos momentos de maior intensidade psicológica, transformados em acrobacias ou gestualidade convencionalizada: “O ato de morrer não é representado ‘dramaticamente’, mas fisicamente e com todos os adereços necessários para simbolizar essa morte. Há uma ruptura total com qualquer projeto de cena ilusionista” (OLIVEIRA, 2008, p.

115). A atração, para Eisenstein, era cada um dos transbordamentos do realismo efetivados durante a encenação, em direção a uma metaforização e/ou uma ultrapassagem da linguagem verbal, passando de uma lógica mais realista para uma ótica anti-ilusionista.

Tendo elucidado o que Eisenstein chamava de atração, entende-se como criou o conceito de "montagem de atrações": a maneira como o encenador dispõe dessas atrações em determinada ordem, sempre com o objetivo final de surpreender ou provocar o choque da audiência. Segundo Eisenstein, a ação de um ator em cena provoca nos espectadores uma contração muscular equivalente, mas em escala reduzida. Se um ator equilibra-se sobre uma corda bamba, por exemplo, o espectador reproduz, sentado na plateia, a mesma oscilação em busca de equilíbrio, ainda que reduzida fisicamente, mas com semelhante engajamento muscular. A musculatura de seu corpo será solidária, empática ao que presencia. É por isso que a violência da atração pode provocar impacto sensorial sobre o espectador: "Quanto mais violentas as atrações de um espetáculo, mais fortes as contrações musculares provocadas nos espectadores, atingindo, por conseguinte, seu emocional" (Oliveira, 2008, p. 122). Complementar a essa ideia de solidariedade muscular está a de construção da personagem como sendo "de fora para dentro", praticada por Meierhold, que usava a citação do filósofo William James (1842-1910) para embasar sua biomecânica: "Não choramos porque estamos tristes, estamos tristes porque choramos" (OLIVEIRA, 2008, p. 53). O ator não deve evocar uma emoção, mas deve saber qual ação está ligada a esta emoção, pois desta maneira, ao reproduzir tal ação, alcançará a emoção desejada. A teoria eisensteiniana de movimento expressivo deriva da biomecânica.

Quando dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem *O diário de Glumov*, de 1923 (que seria apresentado como uma das atrações de seu espetáculo *O sábio*), e nos filmes seguintes, que lhe deram notoriedade mundial (entre eles *A greve* [1924], *O encouraçado Potemkin* [1925], *Outubro* [1928], *O antigo e o novo ou A linha geral* [1929], *Terremoto em Oaxaca* [1931], *Alexandre Nevski* [1938], *Ivan o terrível- Primeira parte* [1944] e *Ivan o terrível- Segunda parte* [1946]), Eisenstein trouxe para a nova linguagem sua experiência teatral, e aplicou os conceitos de montagem de

atrações e movimento expressivo à construção cinematográfica. Na realidade, quando revelou ao mundo suas ideias de montagem intelectual no âmbito do cinema – ideias que tanto impressionaram a comunidade cinematográfica internacional dos anos 1920 e 1930 – Eisenstein já tinha uma longa bagagem reflexiva sobre a ideia de assemblagem no teatro: o que fez foi aplicá-la à especificidade do cinema. Se no teatro trabalha-se principalmente com o "plano aberto"[12], o cinema tem à sua disposição um arsenal muito maior de pontos de vista, efetivados pelos diferentes enquadramentos e movimentos de câmera.

Ismail Xavier sintetiza a mudança de Eisenstein, do teatro para o cinema:

> A demanda pela fisicalidade e pela mobilização direta dos objetos encontra na nova arte um arranjo que ele considera mais ajustado entre ator e locações reais (a imagem impressa na película homogeneiza os elementos da *mise-en-scène* numa composição plástica única). No cinema, a montagem chega ao paroxismo de seus poderes, pois a imagem "captada" – já segundo ângulo, luz e escala calculados – é matéria-prima mais ajustada para o trabalho de transformação. Nestes termos, a passagem do teatro ao cinema é vista como sinal de progresso. (XAVIER, 1994, p. 361).

A transformação operada por Eisenstein no teatro, pela ideia de montagem de atrações, é potencializada no cinema, já que a manipulação do material bruto captado em película pode ser editado/montado de inúmeras formas diferentes. O tempo de experimentação pode ser estendido quase indefinidamente (lembre-se das plateias-teste, recurso criado pela indústria do cinema estadunidense para assegurar que os efeitos desejados sejam atingidos perante o público-alvo consumidor de ingressos). Nesse sentido, o domínio de todos os elementos que compõem o produto artístico é muito maior no cinema que nas artes cênicas. Traçando um paralelo entre o teatro e outras artes como pintura, escultura e música, percebe-se que a primeira é, sem dúvida, a que mais se coloca à mercê do acaso e do acidente. Por mais ensaios que um espetáculo cumpra, é apenas no momento presente da representação frente aos espectadores que o teatro "acontece"; e, assim como dura, extingue-se, pois ao final da representação, ele já não existe: é uma folha de papel

[12] Ainda que Eisenstein tenha trabalhado, em suas encenações teatrais, com a ideia de "fechamento" da imagem. Por exemplo, ao estatizar a cena como um todo, e pedir ao ator que movimente apenas seu nariz (movimento expressivo) ou um dedo da mão, o efeito seria aproximado ao de uma câmera enquadrando um objeto (chamado de "plano detalhe" ou *close up*).

sendo consumida pelo fogo, a fumaça sendo o efeito provocado na plateia pelo atrito das ações, e com o restolho de cinzas, ao cabo. Sobram apenas fragmentos, impossíveis de recompor. A memória das cinzas é o que resta do teatro. A música, ainda que também exija a performance para deixar de ser apenas um grupo de notas em uma pauta musical, tem a vantagem da gravação, do registro da execução ao vivo – o que não consideramos uma descaracterização da linguagem da música, como acontece com gravações de espetáculos teatrais em vídeo. Uma escultura só é dada a conhecer pelo seu criador após esgotarem-se todas as possibilidades de feitura/refeitura, até que o artista fique satisfeito com o resultado. O artista de teatro sabe apenas provisoriamente que o espetáculo que preparou está em condições de ser exibido; uma certeza – também provisória – virá apenas ao final da exibição, e o diagnóstico será dado após a obra já não mais existir. Então, ligam-se novamente os eletrodos e anima-se o corpo da criatura para a sessão do dia seguinte, não sem antes apertar alguns parafusos e costurar a pele aqui e ali...

Não é de admirar que Eisenstein tenha trocado o teatro pelo cinema, conquistado pela aparentemente ilimitada capacidade de aperfeiçoamento e manipulação que este tem, em comparação com a arte cênica. O controle absoluto da narrativa e das emoções do espectador, que já vinha perseguindo no teatro, atinge seu ápice, potencialmente.

Craig e o cinema: o teatro do futuro?

A insatisfação de Edward Gordon Craig com o naturalismo no teatro o levou a elaborar teorias que causaram estranhamento e fascínio em seus contemporâneos – principalmente quando propunha a substituição de atores por supermarionetes. Uma de suas preocupações dizia respeito ao rosto “excessivamente expressivo” dos atores. Em seu livro *The Theatre-Advancing*, Craig afirma que “a expressão facial humana é na maioria das vezes imprestável, e o estudo da minha Arte me mostra que é preferível ter, em vez de seiscentas expressões, seis expressões que apareçam sobre seu rosto” (Craig, 1919, p. 103-104). Em outro trecho do mesmo texto (“Uma nota sobre máscaras”), escreve: “Máscaras são convincentes quando quem as cria é um artista, pois o artista limita as expressões que localiza sobre

essas máscaras. A face do ator não traz essa convicção; ela é saturada de expressões fugazes – frágil, agitada, perturbada e perturbadora" (Craig, 1919, p. 105). Em sua célebre encenação de *Hamlet*, em dezembro de 1912, a convite do Teatro de Arte de Moscou de Stanislávski, Craig se queixava dos atores que estavam à sua disposição:

> Contrariamente a seus desenhos ou aos seus bonequinhos de madeira, os rostos dos atores que Craig descobre no Teatro de Arte de Moscou lhe parecem imperfeitos, inadequados diante do que imaginava das personagens. [...] Craig protesta novamente contra o "pobre instrumento" que é o rosto do ator: "O rosto humano", escreve ele, "não é, na arte, um meio de expressão justo no qual possamos confiar. [...]Argila ou mármore são melhores do que a carne quando a obra do artista deve aí ser embutida". Ora, "*Hamlet* é uma peça ideal", nota Craig, "uma peça na qual vemos as coisas claramente como através de um vidro, [e] deve necessariamente ser representada por pessoas de forma e traços ideais". Como isso só pode acontecer excepcionalmente, ele não vê outra solução a não ser chegar um dia a conseguir substituir as cabeças imperfeitas dos atores por máscaras[13].

Notemos que Craig sugere o uso de máscaras para cobrir a incapacidade do ator de teatro de trabalhar com a contenção (para usar uma expressão empregada com frequência quando se fala de ator cinematográfico), mas também com relação à própria configuração facial, os traços fisionômicos dos atores, que não podem ser modificados à exaustão – ainda que próteses e maquiagem possam contribuir para sua transfiguração. Onde Craig poderia encontrar um terreno mais propício à sua severidade em relação a essa questão? No cinema.

Um dos conceitos desenvolvidos por Eisenstein em sua teoria cinematográfica é o de *tipagem* de rostos:

> O conceito de *tipagem* nasceu da preocupação de Eisenstein com o rigor da expressão plástica. Esse conceito, segundo o cineasta russo, refere-se a um processo realizado no cinema, mas que teria suas origens no teatro, mais especificamente na *Commedia dell'Arte*. [...] Segundo Eisenstein, o teatro de máscaras e a *tipagem* seriam dois aspectos de um mesmo objetivo que poderíamos traduzir como a comunicação *imediata* (e *plena* de sentido) com

[13] Edward Gordon Craig. "Três cabeças de ator", em *Catalogue de l'exposition City of Manchester Art gallery*, 1912 *apud* Freixe, Guy, "III- Craig et la quête du masque", p. 47-55, in *Les utopies du masque sur le scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro].

> o espectador de aspectos fundamentais de uma obra cinematográfica ou teatral através de personagens-tipos. (OLIVEIRA, 2008, p. 151).

A ideia de *tipagem* de rostos, através da seleção de atores (e, principalmente, não-atores) possuidores de determinados traços fisionômicos que sejam *úteis* ao encenador ou cineasta na montagem que executa (em ambos os sentidos, tanto montagem de atrações quanto montagem/edição de imagens), conjuga-se à ideia da máscara, cuja volta à cena foi defendida por Craig. A máscara, em sua imobilidade e significação imediata, seria a antecessora da persona cinematográfica selecionada por *tipagem*. Um rosto escolhido por sua peculiar textura de pele, por exemplo, tem o mesmo valor que uma máscara: a câmera, ao fotografar em *close up* esse rosto-imagem estático, que não apela para nenhum esforço "interpretativo", nenhum esgar de boca ou arregalar de olhos – deixando que a imagem signifique por si só – alcança imediatamente a grandeza da imobilidade sagrada que Craig flagrava em antigas máscaras ritualísticas. Oliveira ressalta que no cinema a força plástica não está mais na gesticulação ou movimentação do ator, mas na força dos seus traços fisionômicos que, quanto maior, mais prescindiria da necessidade de atuação.

Ainda a corroborar a hipótese de que Craig encontraria no cinema, muito mais do que no teatro, um caminho para suas exigências estéticas, são as possibilidades ampliadas de precisão atorial e de redução do número de palavras pronunciadas sobre o palco. Como se sabe, um set de filmagem é apenas a etapa intermediária no processo de construção de um filme – posterior à pré-produção, que inclui escolha de locações e elenco; e anterior à verdadeira criação do produto cinematográfico: a sala de montagem (ou, contemporaneamente, na crescente evolução em direção ao filme digital, os programas de edição de imagens, que substituem as antigas moviolas). Com um material bruto, composto de inúmeros fragmentos de imagens congeladas (24 fotogramas por segundo de imagem em movimento), o trabalho que se apresenta se assemelha ao do arqueólogo: prospectar, entre muitas opções de ligações entre imagens, as que melhor se adequam à *ideologia* do filme que está sendo criado. As imagens à disposição já estão dadas, é verdade; mas através do atrito entre elas, da relação estabelecida entre diferentes planos, da justaposição de rostos e objetos, do ritmo da montagem, podem-se montar diferentes filmes com um

mesmo material filmado. Parece-me que essa possibilidade agradaria sobremaneira ao exigente encenador Edward Gordon Craig, que finalmente teria em suas mãos, sob seu total controle, a precisão absoluta que almejava. Craig sonhava com isso:

> A vantagem da máscara sobre o rosto é que ela repete sempre infalivelmente a fantasia poética, ela a repete na segunda-feira em 1912 exatamente como ela disse no sábado em 1909 e como dirá na quarta-feira em 1999. A durabilidade era a ideia dominante na arte egípcia. O teatro deve aprender a lição. – Vocês me dirão: "Mas o ator não vive para sempre, não é eterno". Exatamente, meus amigos. Mas a sua máscara pode viver para sempre. (CRAIG *apud* FREIXE, 2010, p. 31).

O que Craig talvez não tenha se dado conta é que o ator cinematográfico "vive", sim, para sempre. A atuação cinematográfica nasce e continua eternamente imutável: a expressão facial captada em 1912 permanecerá igual em 2022. Nesse sentido não há degradação, não há cansaço, não há inspiração que a altere. Como a máscara, o rosto (e não apenas) do ator de cinema tem a durabilidade da arte egípcia. E como a supermarionete, feita de material inorgânico, o simulacro do Homem – seja a imagem impressa sobre película, sejam os milhares de *pixels* que a formam – também é inorgânico. Como um boneco, "morto", o ator congelado nos fotogramas espera o acionamento de um botão para que se faça a luz na sala escura e o projetor lance seus raios/feixes luminosos em direção à tela branca. Renascem nesse momento aqueles homens e mulheres, conservados na forma que tinham no momento da captação da imagem. Seja de madeira ou de luz, o símbolo do Homem está lá, à espera do botão de Meierhold. E quanto às palavras, se lembrarmos da solicitação de Craig, na montagem russa, de retirar de *Hamlet* grande parte dos versos pronunciados pelo protagonista na cena II do ato I, deixando apenas os dois primeiros e os dois últimos versos, e substituindo o restante das falas por música e movimento, constataremos que a palavra para ele tinha valor relativo. No cinema, pelo menos até 1927, não se ouviam as vozes das personagens, restando o recurso de acrescentar entretítulos para as informações mais importantes; ou, o que era mais comum, construir os roteiros mais solidamente sobre as imagens, que não necessitariam tanto da informação verbal para seu entendimento. O caso de Charles Chaplin, que surgiu nas telas em 1914 e construiu

a sua bem sucedida carreira no cinema mudo, relutou em falar frente às câmeras. Aliás, é interessante notar que sua mais brilhante criação, o Vagabundo, jamais falou: a última aparição dessa personagem emblemática foi em 1936, no filme *Tempos modernos* – ainda um filme mudo, em uma época em que isso já havia ficado para trás há alguns anos, no contexto da indústria cinematográfica. O primeiro filme falado de Chaplin, *O grande ditador*, de 1940, já não traz o Vagabundo como personagem.

Em minha conjectura[14] – que vem livremente encontrar esteio nas ideias de Craig, passando pelas práticas de Meierhold, que, por sua vez, influenciaram decididamente a teoria de Eisenstein – especulo aquilo que Craig jamais colocou em palavras: que aquela provisória solução para o problema do ator, encontrada na figura da supermarionete, seria válida até que "um melhor instrumento para movimento feito pelo homem fosse encontrado". Esse melhor instrumento surgiu e se desenvolveu ao longo das primeiras décadas do século XX, e evoluiu muito desde a ingênua infância do cinema (o ano de 1907, quando Craig deu essa declaração) até a década de 1920, quando a explosão da linguagem, especificamente, cinematográfica revolucionou precocemente o entendimento dessa nova arte, ainda tão jovem em comparação com o teatro. Mas Craig teria encontrado no cinema as respostas para muitas de suas reivindicações – assim como o fez Eisenstein, que não retornou ao teatro, exceto por uma única vez, para dirigir a ópera *As Valquírias*, de Wagner, em 1940. No contexto desta argumentação, foi fundamental estabelecer o que incomodava Craig no trabalho dos atores, para que se ressaltassem as pesquisas de Meierhold no simbolismo – fascinado pela figura da marionete, como era costume entre os simbolistas. E de especial importância foi a constatação de que Eisenstein era considerado, pelo próprio Meierhold, o seu

[14] Conforme aponta DELLA COSTA (2019), ao comentar a ideia de "arqueologia do saber" de Michel Foucault, o conhecimento teórico não pode ser fixo, mas deve deixar-se transformar pelo movimento, pelo deslocamento, já que "não interessa a configuração sólida de um edifício teórico imutável, mas a observação de que, a cada deslocamento, verifica-se o realce de determinados pontos de passagem" (p. 441). Comungo dessa ideia ao realçar, sob uma perspectiva cinematográfica, as ideias de Gordon Craig, ainda que ele próprio não tenha feito isso: o cinema, durante várias décadas, trabalhou com a ilusão de atribuir movimento a imagens estáticas por meio da tecnologia, ou seja, deu movimento ao que era imóvel.

melhor aluno, mesmo quando as divergências intelectuais os separaram. A herança simbolista do mestre russo deixou marcas nas teorias eisensteinianas, e assim fecha-se o circuito que parte de Craig, com escala em Meierhold, até Eisenstein, voltando a hipótese a Craig e sua ligação com o cinema. Ligação essa ficcional, porque jamais ocorrida. Mas não é a ficção o primeiro passo para a comprovação de uma teoria? Não parte tudo, no fim das contas, da nunca ultrapassada questão: "E se?...".

Referências:

ÁDAMS, Marcelo. *Adolphe Appia- Atuação Teatral, Música e Espaço*. São Paulo: Giostri, 2021.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

CRAIG, Edward Gordon. *The Theatre-Advancing*. Boston: Little, Brown, and Company, 1919.

DELLA COSTA, Rossana P.. *A relação artística de Duncan e Craig em três imagens cinéticas*. Revista da Fundarte, Montenegro, p. 439-454, ano 19, nº 37, jan-mar 2019.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

EYNAT-CONFINO, Irène. *Beyond the mask*: Gordon Craig, movement, and the actor. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur le scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro].

LAW, Alma; GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*: actor training in revolutionary Russia. North Carolina: McFarland, 1996.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral*: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Craig: Inventor da cena moderna. In: CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro & Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig – a pedagogia do über-marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

XAVIER, Ismail. *Eisenstein*: a criação do pensamento por imagens. In: NOVAES, A. (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das letras, 1994.