



*“Lose yourself to dance”
Palavras cénicas que dançam
a partir de Gordon Craig*

Armando Nascimento Rosa

Em 1890, aos dezoito anos, Gordon Craig foi saudado como o actor mais promissor de Inglaterra. Dez anos depois, virava as costas ao palco convencional, para se dedicar a uma visão de teatro tão radical que parecia nem sequer já ter lugar para o actor. O seu trabalho como encenador introduziu técnicas que se tornaram axiomas do teatro moderno, mas as suas teorias eram tão extremas que tinham pouca hipótese de se ver aceites ou mesmo compreendidas. [...] Craig foi um dos inovadores que moldaram o desenvolvimento do teatro moderno, mas a extensão exacta da sua influência é quase impossível de mensurar. As suas primeiras produções introduziram técnicas revolucionárias de iluminação e novos princípios de grupalidade cénica e de concepção cenográfica que hoje em dia são inquestionavelmente aceites. No entanto, tais produções tiveram então pouco impacto directo. [...] Craig era um líder sem seguidores claramente identificáveis, mas um íman para quase todos os que reagiram contra a encenação realista; um encenador com apenas sete produções integrais a que ele poderia chamar suas, porém negou que mesmo elas fossem verdadeiros exemplos de sua concepção teatral. [...]

A tendência para ver Craig apenas como um cenógrafo e, portanto, desvalorizar a visão por ele concebida enquanto tentativa de substituir o drama pelo espectáculo visual, é um erro muito comum. Até mesmo Isadora Duncan, cuja dança inspirou Craig e confirmou a crença deste de que o elemento essencial da arte tinha de ser o movimento, referia-se ao trabalho dele apenas como “o cenarista perfeito” – o que levou Craig a exclamar que “mesmo passados 20 anos... ela pensou que eu só cogitava em cenários!”

Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*¹

1. Amsterdam: The Netherlands Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 3-4.

Questionar o lugar do texto e da palavra no teatro e na dança contemporâneos, conduz-me, numa inescapável tentação em escrutinar origens e genealogias, a fixar-me nos escritos de Edward Gordon Craig — um impressionante precursor de tanto do que viríamos a observar até hoje, a este respeito nas Artes Performativas — redigidos no início do séc. XX, em especial no primeiro dos dois diálogos intitulados “The Art of the Theatre” (com data de escrita de 1905), que integram o volume *On the Art of the Theatre* (1911, 1ª edição em livro); diálogo este composto em Berlim, sintomático do tempo em que Gordon Craig vivia o seu relacionamento de vida e de arte com Isadora Duncan. E este detalhe de interacção biográfica não será de menor importância, se observarmos a centralidade da dança para o entendimento de Craig no que respeita à escrita para a cena teatral. De facto, se há elemento à época inteira e paradoxalmente novo nestas reflexões de Gordon Craig a respeito do estatuto da escrita para o teatro, ele consiste na proposta de uma arte poética “craiguiana” onde se dá a alteração radical do paradigma verbal, logocrático e de raiz literária, que se vê substituído por um paradigma coreográfico, no qual o gesto e o movimento do corpo performativo ditam o ritmo pulsional da palavra que habita a cena.

Gordon Craig, ele próprio actor desde idade precoce — actividade que cedo abandona por insatisfação pessoal —, filho da grande dama do teatro britânico Ellen Terry, manifesta um posicionamento crítico perante o texto, nas práticas teatrais, que oscila com cambiantes intermédios entre polaridades antagónicas: desde o voto de rejeição do texto convencional, passando pela reserva vigilante e selectiva que o seu uso deve exigir, ou mesmo a necessidade da sua reformulação nos novos moldes de uma espécie de *coreografia inscrita na palavra cénica*, se bem que inspirada

num teatro antigo que ele não chega, porém, a precisar em termos de identificação dramatúrgica. Craig elogia a atitude não logocêntrica, mas chamemos-lhe antes cenocêntrica, do que ele apelida de os *primeiros dramaturgos*, “filhos do teatro” (*children of the theatre*), sem, porém, nomear em quem está a pensar ao certo, deixando ao leitor a decisão de uma escolha que se adivinha de raiz helénica. O entusiasmo e visionarismo poéticos de Craig — como Artaud depois dele o fará no seu estilo mais frequentemente oracular — brinda-nos com intuições, por vezes contraditórias entre si, mas que, ainda assim, não deixam de ser estimulantes, mesmo que pareçam ameaçar anular-se mutuamente.

Jacques Copeau, em visita a Craig em Florença, no Outono de 1915, no intuito de preparar a edição francesa de *On the Art of the Theatre*, dá conta desta contradição, no que concerne ao texto de cena, retirada do registo escrito que fez das conversas entre ambos².

Nas afirmações [de Gordon Craig] nunca está presente a obra mesma, dita dramática, a não ser para lamentar de que esta se encontra cheia de palavras. Diz ele: ‘Sem dúvida, sem dúvida... Sempre haverá such a thing as teatro de conversação, teatro de sociedade... Yes, very charming. Mas isso não é teatro’. E todavia, mais tarde: ‘Veja, seria bom fazer experiências de vez em quando, ensaios totalmente descabelados. Pouco importa que tivessem êxito ou não. Seria bom realizá-los. Por exemplo, para Shakespeare. Digo-lhe,

2. A tradução dos trechos citados de outros idiomas é da responsabilidade do autor do presente artigo.

seria um modo absolutamente aterrador! Não se utilizaria uma quarta parte do texto... Porque agora, compreende, com as grandes obras dramáticas passa-se algo parecido com as orações do catolicismo romano. Quando um actor começa com o ‘To be or not to be’ e segue por aí fora, é como se recitasse o ‘Pai nosso que estais no céu’ e etc.. Já sabemos do que se trata...’ Há aqui a necessidade de novidade a todo o custo, própria do espírito que não é livre, como diz Chesterton, pois um pensamento livre tanto é do futuro como do passado.

(Copeau, 2002: 170)

Ao registar este discorrer que não abdica do paradoxo, Copeau salienta que há amiúde “verdades preciosas” no discurso de Craig do qual, porém, nunca “se avista a meta” onde ele pretende chegar.

É, de facto, de um pensamento em inquieta performatividade aquele que Copeau testemunhou ao vivo, após fascinar-se com a leitura dos escritos de Craig. É sem dúvida a Craig que se deve, pela primeira vez, uma avaliação do texto para a cena que hoje se afigura evidentemente produtiva, ou seja, a ideia de que o texto para o teatro necessita de ser potenciado pelos recursos da cena, ou seja, necessita de uma dimensão aberta de ressonância, de uma espécie de criativa incompletude, e não de um acabamento formal que o encerraria tão só em si mesmo como construção verbal. E a sua grande provocação a este nível — ainda para mais vinda de um inglês, actor e encenador — foi dar como exemplo de um texto com esse tipo de acabamento, como tal inapropriado para a criação cénica, *Hamlet* de Shakespeare, que, não obstante isso, serviu a Craig para a porventura mais célebre das suas encenações, realizada

em 1912 no Teatro de Arte de Moscovo, a convite de Stanislavski. Mas deixemos a escolha polémica deste exemplo dramatúrgico — a *Mona Lisa da literatura*, como T. S. Eliot chamou a *Hamlet* — e atentemos no que ele nos diz por seu intermédio.

Para Craig, se a existência do texto se consuma de antemão na sua perfectibilidade literária, ele viverá sobretudo através do acto da leitura pura e simples, mas o teatro nada tem a acrescentar-lhe, nada adiciona a esse texto, antes perde em expressividade, ao tentar mobilizá-lo na cena. Esta natureza de disponibilidade e abertura do texto para a criação cénica radical, segundo a sensibilidade simbolista e sinestésica de Craig, numa esfera diferente daquela que preside à escrita literária, narrativa ou lírica, e aqui reside o gesto da sua originalidade, interpelante e metafórica, propondo o cruzamento inesperado de linguagens artísticas. Seguindo as intuições de Craig, a escrita dramática para ser escrita de cena precisa de perder-se da expressão puramente literária por forma a redescobrir-se como gesto de voz no movimento *performático* da dança. Para conquistar a cena cinética do teatro, a escrita precisa de se reinventar e perder algo de acessório, despojando-se desse estilo que visaria tão-somente o deleite literário de leitores e ouvintes — ou seja *lose itself to dance*, adaptando o título que usurpei à canção, de 2013, dos Daft Punk com Pharrell Williams e Nile Rodgers.

Num diálogo de pensamento, “[r]eactivando” — di-lo Eugénia Vasques — “o debate na platónica forma dialogada de que Diderot também se servira para debater, como neste texto, a diferença entre os resultados da Inteligência (Arte) e os do Acaso (obra de circunstância)” (Vasques, 2003: 94), duas figuras conversam, com o pretexto do autor expor as

suas perspectivas, através da *persona* do Encenador, que tem como interlocutor a figura do Espectador³.

Num primeiro momento, é inteiramente expectável a concepção que a figura do Encenador, explícito *alter ego* de Craig, fornece acerca da articulação entre os elementos que constituem o espectáculo teatral, numa definição que se tornaria antológica:

ENCENADOR:

[...] A Arte do Teatro não é nem a representação nem a peça, não é a cena nem a dança, mas consiste sim em todos os elementos nos quais estas se compõem: a acção, que é o espírito mesmo da representação; as palavras, que são o corpo da peça; a linha e a cor, que são o coração do cenário; o ritmo, que é a essência mesma da dança.

ESPECTADOR:

Acção, palavras, linha, cor, ritmo! E qual destes elementos é o de maior importância para esta arte?

ENCENADOR:

Nenhum é mais importante do que outro, assim como uma cor não é mais relevante do que outra para o pintor, ou uma nota mais importante do que outra para o músico. A seu modo, talvez seja a acção a componente mais valorizada. A acção

3. O texto desta obra foi traduzido para português por Redondo Júnior, em 1963, ainda em vida de Craig, e conheceu uma edição revista, em formato CD-ROM, por Eugénia Vasques, em 2004, pela ESTC.

tem uma relação com a Arte do Teatro análoga à que o desenho tem com a pintura, e a melodia com a música. A Arte do Teatro nasceu da acção – movimento – dança.

(Craig, 1957: 138-139)

E, chegados à identificação desta centralidade, a pergunta do Espectador irá conduzir a argumentação para o lugar em que Craig traça a genealogia (numa imagética assaz patriarcal, porque é só de pai que fala) do escritor das palavras de teatro; uma ascendência que, para espanto curioso do Espectador (e por certo também do leitor), advém da dança e não da literatura.

ESPECTADOR:

Eu sempre supus que ela [a Arte do Teatro] tinha nascido da linguagem falada [speech], e que o poeta era o pai do teatro.

ENCENADOR:

Esta é a crença comum, mas reflecta por um momento. A imaginação do poeta descobre a sua voz nas palavras, belamente escolhidas; então, ele ou recita ou canta essas palavras para nós, e é tudo. Essa poesia, cantada ou recitada, dirige-se aos nossos ouvidos e, através deles, à nossa imaginação. Não ajudará para esse propósito se o poeta vier a adicionar o gesto à sua recitação ou ao seu canto; de facto, isso iria deitar tudo a perder.

ESPECTADOR:

Sim, isso é claro para mim. Eu deveras compreendo que adicionar gestualidade a um poema lírico perfeito só pode

produzir um resultado desarmónico. Mas poderá aplicar-se o mesmo argumento no que toca à poesia dramática?

ENCENADOR:

Certamente que sim. Lembre-se de que falo de um poema dramático e não de um drama. As duas coisas são distintas entre si. Um poema dramático é para ser lido. Um drama não é para ser lido, mas sim para ser visto num palco. Assim sendo, o gesto é necessário para o drama, mas é inútil para o poema dramático. É absurdo falar destas duas realidades, gesto e poesia [gesture and poetry], como tendo alguma coisa a ver entre si. E já agora, assim como não podemos confundir o poema dramático com o drama, também importa não confundir o poeta dramático com o dramaturgo. O primeiro escreve para o leitor ou ouvinte, o segundo escreve para o público de um teatro. E você sabe quem foi o pai do dramaturgo?

ESPECTADOR:

Não, não sei, mas suponho que tenha sido o poeta dramático.

ENCENADOR:

Está errado. O pai do dramaturgo foi o bailarino. E agora diga-me, de que matéria fez o dramaturgo a sua primeira obra?

ESPECTADOR:

Eu suponho que usou as palavras do mesmo modo que o fez o poeta lírico.

ENCENADOR:

Está de novo errado, e isso é o que toda a gente julga por não ter aprendido acerca da natureza da arte dramática. Não; o dramaturgo elaborou a sua primeira obra servindo-se de acção, palavras, linha, cor e ritmo, e produzindo a atracção dos nossos olhos e ouvidos graças ao uso hábil destes cinco factores.

ESPECTADOR:

Qual é então a diferença entre a obra dos primeiros dramaturgos e a dos modernos?

ENCENADOR:

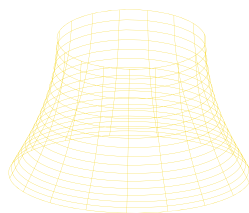
Os primeiros dramaturgos eram filhos do teatro. Os modernos dramaturgos não o são. O primeiro dramaturgo entendeu o que o moderno dramaturgo não compreendeu ainda. Ele sabia que quando ele e os seus pares surgissem diante do público, este estaria mais ávido de ver o que faziam do que de ouvir o que teriam para dizer. Ele sabia que o olho é mais rápido e poderosamente atractivo do que qualquer outro sentido; e que é este, sem qualquer dúvida, o mais aguçado dos sentidos humanos. A primeira coisa que ele encontrou ao aparecer diante deles foi a visão de muitos [...] olhos interrogadores. Para [...] todos, ele falou, fosse em poesia ou em prosa, mas sempre em acção: em acção poética que é dança, ou em acção prosaica que é gesto.

(ibid.: 139-141)

Com estas considerações, a estética de Craig assume o primado da visão sobre os demais sentidos na comunicação cénica, como se legitimasse, por

essa centralidade teatral do desejo de ver, a etimologia da palavra *teatro* e, ao mesmo tempo, da palavra *espectador*. Por sua vez, ao filiar na dança o impulso que anima o escritor de teatro (numa pertinente analogia com o filósofo dançarino e dionisiaco proposto por Nietzsche), Craig caracteriza os dramaturgos genuínos como *performers* do verbo pulsátil que dança; pois só a estes o espaço movente da cena os reconhecerá como habitantes dele.

No jogo dos paradoxos, porém, também o movimento do corpo em Craig conhece a sua interrogação maior, dada a sua insatisfação gnóstica pela condição corpórea do humano, que constitui o impedimento concreto de realização de uma utopia cénica, seduzida, por isso, pela abstracção fascinante e inumana da marioneta em detrimento do actor de carne e osso. “O génio de Craig [escreve Marie-Claude Hubert] está em ter meditado tanto sobre o hieratismo como sobre o movimento. Ele tem a percepção de que o corpo humano, impossível de ser verdadeiramente domado, é um instrumento pouco confiável. Fraco, sempre trai o artista sem que este saiba.” (Hubert, 2013: 237). O mesmo é dizer que, também na vertigem do corpo movente, o actor humano se perde de si ou dos propósitos que animam a sua arte, à mercê das limitações naturais que o condicionam enquanto organismo vivo da família dos primatas. Para além dos constrangimentos inerentes à linguagem verbal que a cena hospeda, esta é uma outra insuficiência, radical e aporética, com que Craig se depara nas suas visões do teatro (em linha análoga com outros autores do simbolismo), talvez a sonhar com uma espécie de cena teatral pós-humana, povoada por actores andróides, da estirpe dos *replicants* mais tarde imaginados por Philip K. Dick.



REFERÊNCIAS

COPEAU, JACQUES (2002). *Escritos sobre el teatro*. Edición y traducción de Blanca Baltés. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

CRAIG, EDWARD GORDON (1957). *On the Art of the Theatre*. London/Melbourne/Toronto: Heinemann, 5th impression.

HUBERT, MARIE-CLAUDE (2013). *As Grandes Teorias do Teatro* (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes.

VASQUES, EUGÉNIA (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera.