

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CIBELE FORJAZ SIMÕES

À LUZ DA LINGUAGEM

A ILUMINAÇÃO CÊNICA: DE INSTRUMENTO DA VISIBILIDADE
À “*SCRIPTURA DO VISÍVEL*”

São Paulo
2013

CIBELE FORJAZ SIMÕES

À LUZ DA LINGUAGEM

A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à
“*Scriptura do visível*”

&

outras poéticas da luz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro,
linha de pesquisa: Texto e Cena.

Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg.

São Paulo
2013

Nome: Forjaz. Cibele

Título: À luz da linguagem - iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “*Scriptura do visível*” & Outras poéticas da luz.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a) : _____ Instituição _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr (a): _____ Instituição _____

Assinatura: _____

RESUMO

Este projeto de pesquisa tem por objetivo estudar o desenvolvimento da *linguagem da iluminação cênica* em sua relação com os caminhos da encenação. O eixo central é a transformação da função da iluminação cênica de instrumento da visibilidade a elemento estrutural e estruturante da escrita cênica, constituindo-se como linguagem. Na primeira parte, através da pesquisa da luz no teatro expressionista alemão, pretende-se pontuar os trabalhos exemplares, de forma a descrever esse processo de transformação e suas variáveis, instituindo conceitos para uma análise específica da iluminação cênica. Na segunda parte, usamos desses conceitos para analisar outras poéticas da luz: o trabalho do encenador Erwin Piscator e o teatro da Bauhaus.

ABSTRACT

This research aims to investigate the development of Lighting Design language in its relation to the course of theatrical production. The central axis is the function of scenic transformation from instrument of visibility to structural and *structuring* element of the scenic narrative, constituting itself as language. In the first part, through the research of lighting in German Expressionist theatre, it is intended to point out the representative works and to describe this transformation process and its variants establishing concepts for a specific analyses of theatrical lightning. In the second part, these concepts are used to analyze other lightning poetics: Erwin Piscator's theatrical work and the Bauhaus's theatre.

DEDICATÓRIA:

Dedico esta tentativa de aguçar meu olhar em relação à função da iluminação na encenação teatral ao meu orientador, que numa *iluminação* de gênio me propôs a ideia-título dessa tese: “*À luz da linguagem*”. Foi esta provocação da língua que me impulsionou a começar a escrever.

Também pela sua persistência em me acompanhar por esses oito longos anos, pela presença e debate de ideias como orientador durante o mestrado e doutorado, que me têm feito procurar as razões essenciais do meu trabalho. Mas também por sua importância na minha formação, a que sou imensamente grata. Jacó Guinsburg “*fez a cabeça*” da minha geração. Instigou-nos à reflexão, ao prazer por pensar, à curiosidade pelo estudo, à busca de uma *praxis* continuada no fazer teatral. E isso é visível no teatro que fazemos.

Dedico também aos meus “mestres” na luz – Que além de me ensinar me deram coragem para este salto no escuro: Hamilton Saraiva, meu primeiro professor; David de Brito, mestre entre os mestres; Marcio Aurélio, diretor e parceiro dos inícios; Zé Celso, meu diretor querido.

E, finalmente, aos meus “filhos” iluminadores, aprendizes e alunos – com quem aprendo a ensinar e a recomeçar continuamente.

Agradecimentos:

Agradeço a todos que me ajudaram nessa jornada, em especial à minha família, que suportou os longos meses de ausência: meu filho Jorge Forjaz da Mata Machado e o seu pai Pedro Neves da Mata Machado, que tantas vezes foi pai e mãe.

Ao meu pai, Teotônio Simões.

E à minha mãe, Cecília Forjaz.

Às famílias que me adotaram nos meus dois refúgios:

No Bonete, a toda a vila que me aceitou como moradora temporária e a Maya, que me acompanhou de perto. Na Barra do Una: Cacá Machado, Luah Guimarães, Catarina e Chico.

Às minhas amigas, que abriram generosamente as suas bibliotecas: Silvia Fernandes, Maria Thais Lima Santos e Lucia Romano.

Aos que me acompanharam de perto na composição final da tese:

Por todas as traduções do inglês: Laura Forjaz Knoll.

Por todas as traduções do Francês: Danielle Blanchard.

Pela revisão: Marcio Honorio.

Pela edição das imagens que constam dessa tese: Márcia de Barros.

Aos meus parceiros da Cia.Livre e Mundana Cia.

Aos Professores e alunos do CAC/ECA/USP

E, principalmente, agradeço à dedicação ímpar do meu orientador, Jacó Guinsburg

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO : À LUZ DA LINGUAGEM

PARTE I – A ILUMINAÇÃO CÊNICA: DE INSTRUMENTO DA VISIBILIDADE À ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL

PREÂMBULO: A TRAVESSIA DO VISÍVEL

Do fogo à lâmpada. A *Obra de Arte do Futuro*, de Richard Wagner e o conceito de *Gesamtkunstwerk*. O Simbolismo e as correspondências entre as artes. Adolphe Appia e o conceito de luz ativa. Gordon Craig e os elementos que compõe a arte do teatro. Max Reinhardt: O claro-escuro da luz e sua influência na cena Expressionista.

CAPÍTULO 1 O EXPRESSIONISMO E A ESCRITA DA LUZ

1.1 O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Expressionismo: Conceito e contexto histórico. Características gerais. O Novo Homem ou a subjetividade como sujeito da ação dramática. Expressionismo: do conceito à linguagem da luz

1.2 O ICH-DRAMA E A INVENÇÃO DO FOCO DE LUZ

O *Ich-Drama* e a fragmentação da consciência do Protagonista. O *Ich-Drama* em cena – a necessidade de novas linguagens. O foco de luz: conceito e história. O Claro-Escuro. O Papel do foco de luz na escrita cênica expressionista - Dois Estudos de Caso: 1. *O Filho*, de Hazenclever, encenação de Richard Weichert; 2. *O mendigo*, de Sorge, encenação de Max Reinhardt; Conclusão ou a invenção do Foco.

1.3 STATIONENDRAMA E A LUZ-MONTAGEM

O Drama de estações. A Montagem. O papel da edição da luz no Drama de Estação Expressionista - Estudos de Caso: 1. *De Manhã à Meia noite*, de Georg Kaiser 2. *A Transformação*, de Ernest Toller, encenação de Karlheinz Martin. 3. *As Massas e o Homem*, de Ernest Toller, encenação de Jürgen Fehling. Luz – A moviola do Teatro Expressionista.

1.4 ABSTRAKTIONSDRANG E A COMPOSIÇÃO EM COR

Abstracionismo. William Worringer: *Empatia e Abstração*. A síntese imagética. A luz e a orquestração das imagens Dois Pintores em cena: Kandinski e Kokoshka Estudos de caso: *Assassino*, *Esperança das mulheres*, de Oskar Kokochka e *O som Amarelo*, de Vassíli Kandinski. Relação entre a luz e a música A luz e a composição em Cor. Lothar Schreyer: a Sturm-Bühne e a Sturm-Schule. Síntese e superação – Leopold Jessner.

PARTE II - OUTRAS POÉTICAS DA LUZ

CAPÍTULO 2

O TEATRO ÉPICO DE ERWIN PISCATOR

2.1 EM BUSCA DE UM TEATRO POLÍTICO

Os Meios para um fim. Teatro Documentário – O Início de um Teatro Épico. Os Inícios... Bandeiras, 1924; Revista Vermelha, 1924; Apesar de Tudo! 1925.

2.2 O FILME NO TEATRO

Dilúvio, 1926; O Barco Bêbado, 1926. A Encruzilhada de Piscator: Os Bandoleiros, 1926; A Tormenta Sobre a Terra de Deus, 1927.

2.3 EM BUSCA DE UM TEATRO TOTAL

O Teatro Total de Gropius-Piscator

2.4 PISCATOR-BÜHNE

Piscator-Bühne. Estudo de Caso detalhado de Oba! Nós Vivemos, 1927. Da Revista ao Teatro Épico. Do Teatro Épico ao Teatro Pós Dramático ou sobre as influências de Piscator no Teatro Contemporâneo.

CAPÍTULO 3

AS LUZES DA BAUHAUS:

EXPRESSIONISMO, FUNCIONALISMO E CONSTRUTIVISMO

LOTHAR SCHREYER / OSKAR SCHLEMMER / LÁSZLO MOHOLY-NAGY

3.1 FUNDAMENTOS DA BAUHAUS

3.2 FUNDAMENTOS DO TEATRO DA BAUHAUS

3.3 LOTHAR SCHREYER

Lothar Schreyer e o expressionismo abstrato.

3.3.1 O TEATRO NA BAUHAUS EXPRESSIONISTA.

WEIMAR 1921 – 1923 / O COMEÇO

O teatro de Lothar Schreyer na Bauhaus. A CRISE e a primeira reviravolta da Bauhaus.

3.4 OSKAR SCHLEMMER

3.4.1 E O TEATRO NA BAUHAUS FUNCIONALISTA

WEIMAR 1923 – 1925 / UM PERÍODO DE TRANSIÇÃO

Exposição Bauhaus Weimar 1923. *O Ballet Triádico*, de Oskar Schlemmer. *O Cabaret Mecânico*: (i) A.B.C. – Hippodrom, de Marcel Breuer (ii) *Jogo de luz refletida*, de Kurt Schwerdtfeger (iii) *Farsas e improvisações sobre a cena do nada*, de Joost Schmidtchen (iv) *Figuras Dobráveis*, de Kurt Schmidt-G Teltsher (v) *O Ballet Mecânico*, de Kurt Schmidt, F.W.Bogler e G.Teltsher, e (vi) *O Gabinete das Figuras*, de Oskar Schlemmer. *Jogo de Reflexos das Luzes Coloridas*, de Ludwig Hirschfeld-Mack. A oficina de teatro de Oskar Schlemmer. A mudança Weimar-Dessau.

3.4.2 E O TEATRO NA BAUHAUS CONSTRUTIVISTA.

DESSAU 1925 – 1929 / O FIM

Dessau e o novo prédio da Bauhaus. Um Teatro. A.E.G. O Novo programa da Bauhaus Dessau. A Oficina de Teatro na Bauhaus Dessau: em busca de um Sistema: ABC. As danças da Bauhaus: *Dança do Espaço, Dança da Forma, Dança dos Gestos, Dança dos Bastões, Dança dos Arcos, Coro de Máscaras, Jogo da Caixa de Construção. Efeitos com Sombras Projetadas, Pantomimas com Figuras e telas transparentes.*

3.5 LÁSZLO MOHOLY-NAGY

A Excentricidade Mecânica, de Moholy Nagy. Moholy Nagy : um artista da Luz. Pintura com Luz. Escultura virtual. As Cenografias de Luz de Moholy-Nagy. Os *Contos de Hoffman*. Notas sobre o fim.

3.6 A BAUHAUS E A OBRA DE ARTE TOTAL

CAPITULO 4

A ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL

4.1 A ‘SCRIPTURA’ DO INVISÍVEL, NO VISÍVEL

4.2 A ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL, NO *in* – VISÍVEL

4.3 A ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL em Piscator – A luz e a epicização do ponto de vista

4.4 A ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL e a integração das artes

INTRODUÇÃO

A LUZ DA LINGUAGEM

O principal objetivo deste trabalho, como um todo, incluindo a pesquisa de mestrado e a de doutorado, é estudar o surgimento da *linguagem da iluminação cênica* do ponto de vista histórico, técnico e estético.

Partimos, inicialmente, no trabalho de mestrado, da pesquisa e análise das primeiras aplicações da luz como linguagem na história do teatro ocidental, desde os festivais trágicos gregos até aproximadamente 1914. Esse objetivo primordial determinou um caminho abrangente e longo, mas que, por outro lado, também possibilitou, com o tempo, o aprofundamento do próprio estudo em vários níveis: (i) o aprendizado de um labor sistemático na investigação, em forma dissertativa, já que a nossa formação específica sempre fora na escrita da cena e/ou da luz em cena; (ii) a criação de uma metodologia de base analítica sobre a escrita da iluminação teatral, em relação à encenação dos espetáculos; e (iii) a filtragem e nomeação de conceitos operativos, extraídos da prática e da teoria da iluminação, de modo a atravessar o aspecto historiográfico para alojar-se na análise da linguagem propriamente dita, em sua especificidade técnica e estética.

Como o projeto, em seu todo, previa discernir a função da luz na história do teatro - de instrumento da visibilidade à "*Scriptura do Visível*" - era nossa intenção prosseguir na linha utilizada anteriormente e estudar a linguagem da iluminação cênica, desde as vanguardas modernas até o final do século XX. Isto tornava, portanto, necessário, percorrer um grande número de movimentos artísticos e encenadores significativos para acompanhar o desenvolvimento da escrita da luz no decorrer do século, sempre correndo o risco de omitir um segmento importante.

No entanto, no processo de investigação e redação deste trabalho tivemos que empreender uma mudança de curso significativa, ocasionada pela necessidade de aprofundamento do trabalho. Assim sendo, se na dissertação de mestrado seguimos uma linha diacrônica e panorâmica, na presente tese a pesquisa ganhou limites determinados e concentrou-se, de início, na abordagem minuciosa do papel da luz em um único movimento de vanguarda do início do século XX, tomado por

modelo: o Expressionismo.

Tratava-se de demonstrar, por meio de estudos de caso pormenorizados de espetáculos expressionistas escolhidos, que a prática da iluminação cênica passou por uma reviravolta técnica e estética cuja consequência foi a atribuição de novas funções à escrita da luz na concepção do espetáculo teatral como um todo. Na medida em que o papel da luz tornou-se estrutural e estruturante, tentamos organizar e resumir os elementos dessa linguagem em um novo conceito, aqui apresentado e defendido: a *“Scriptura do visível”*.

O aprofundamento desta análise a partir do Expressionismo foi uma escolha, minha e do meu orientador. Deveu-se ao fato de que a iluminação foi um elemento central na encenação expressionista e tornou-se paradigmática para outras correntes teatrais desse período, exercendo grande influência na prática da luz em todo o século XX. Uma segunda razão é de ordem técnica, na medida em que as novas tecnologias em iluminação cênica - lâmpada incandescente e *dimmers*, por um lado, e refletores com sistema óptico independente, que permitem focar e dirigir a luz, por outro - começam a ser produzidos em escala industrial na Alemanha, desde 1910¹ e, portanto, puderam ser usados com frequência e de maneira generalizada pelos encenadores expressionistas, de 1916 a 1925.

Cabe notar aqui, porém, que uma pesquisa sobre o surgimento da linguagem da iluminação cênica, nessa mesma época, poderia partir de outros pontos de vista, como a análise aprofundada do papel da luz no construtivismo russo, no futurismo italiano ou no dadaísmo e suas vertentes, já que o mesmo processo de reviravolta na função da luz aconteceu, de modo diferente, mas de alguma forma, em todas as vanguardas modernas em contato com a nova tecnologia da luz elétrica aplicada ao teatro.

Por isso é sempre importante lembrar que toda escolha é parcial e limitada e que em momento nenhum pretendemos dar conta de tudo, muito pelo contrário, preferimos aprofundar um caminho único, com fronteiras determinadas no tempo e

¹ Basta lembrar, como exemplo, que para a montagem de Gordon Craig do *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, em 1911, Mamontov foi a Munique especialmente para adquirir vinte desses refletores.

no espaço, tomado como exemplar, tornando-o abrangente pela reflexão que possibilita.

Como o nosso horizonte, nos termos que frisamos de início é o percurso todo dessa trajetória da luz, a segunda parte da presente tese, se detém no reflexo dessa escrita da iluminação cênica em outras poéticas da luz. Por fim, no quarto capítulo, à quisa de conclusão, enveredamos por uma leitura transversal de todo o caminho realizado nesta tese para instituir como conceito a *Scriptura do visível*.

SOBRE AS TRADUÇÕES

Sabemos o quanto a questão da tradução é importante na reflexão escrita. De modo que optamos por deixar, sempre que possível, as versões originais (ou as traduções a que tivemos acesso) nas notas de rodapé e as versões em português no corpo do texto, para facilitar o fluxo da leitura em uma só língua. Cabe somente notar, ainda, que embora tenhamos consultado uma ampla bibliografia, ainda pretendemos no futuro conferir expressões técnicas diretamente nas fontes primárias em alemão, idioma que não é de nosso domínio². Não tivemos condições de tempo nem de infraestrutura para fazê-lo até aqui.

SOBRE OS ESTUDOS DE CASO

A partir do capítulo 1 (A ESCRITA DA LUZ NO EXPRESSIONISMO), após uma breve introdução de caráter geral, iniciamos a análise detalhada do papel da luz em espetáculos específicos, a que chamamos de *estudos de caso*. Os estudos de caso são, de fato, a parte central deste trabalho, o laboratório onde nos propusemos a destilar, da própria prática da luz, através da análise do percurso técnico, estético e conceitual da iluminação na escrita da cena, o conceito de “*Scriptura do Visível*”.

A escolha pelos espetáculos, autores e encenadores analisados seguiu os seguintes critérios: (i) espetáculos que introduziram novas técnicas; (ii) espetáculos que introduziram novo uso da linguagem luminotécnica; (iii) espetáculos que foram modelares e criaram paradigmas no uso da luz, no expressionismo e para além dele.

Estudamos cada obra, sob vários de pontos de vista, de modo a sempre

² Essa é uma limitação no trabalho como um todo, com a qual tivemos de lidar, porque não tivemos acesso às fontes primárias.

pensar a luz como parte da concepção do espetáculo, como um todo, e não de forma destacada, porque senão a análise perderia o sentido de conjunto, que estamos pressupondo aqui. Para isso, procuramos, sempre que possível, ter acesso às seguintes fontes de pesquisa:

1. Peças (com especial atenção às rubricas de luz e à estrutura);
2. Biografia dos autores e encenadores e principais características de sua obra;
3. Textos teóricos e comentários sobre as montagens, processo de criação e intenções (estéticas, técnicas, éticas e, ou, políticas), de preferência dos próprios autores e encenadores;
4. Imagens dos espetáculos;
5. Descrições das luzes.
 - a. Para encontrar essas descrições foi preciso procurar testemunhas oculares através de críticas e, principalmente, de comentadores e historiadores da arte do espetáculo. Além disso, tomamos o cuidado de ler, sempre que possível, dois ou mais comentários sobre o mesmo espetáculo, o que se mostrou fundamental nesse caso porque, como normalmente a luz não é o tema principal das análises em questão, encontramos fragmentos de informações sobre a luz aqui e ali.

Ou seja, buscamos fazer uma espécie de arqueologia da iluminação desses espetáculos, de modo a poder, mais tarde, tirar conclusões a partir da análise da prática teatral, ou mesmo de “pistas” dela ³.

Procuramos, também, encontrar e ler textos teóricos de artistas que refletiram sobre a função da iluminação na concepção do espetáculo teatral, de preferência em seus próprios contextos. Não poderia deixar de dar atenção, no mesmo sentido, a artistas que trabalharam, na prática ou na teoria, sobre a relação entre todos os elementos da encenação, em conjunto.

Será, portanto, da conjunção entre alguns conceitos teóricos fundamentais levantados no mestrado (principalmente na obra teórica de Adolphe Appia e Gordon Craig) e outros, estudados no doutorado (nos textos de artistas que conceituaram o próprio trabalho, como Richard Weichert, Reinhardt Sorge, Vassili Kandinski, Erwin Piscator, Oskar Schlemmer, Lászlo Moholy-Nagy), em conjunto com as análises dos elementos constitutivos da linguagem da luz na prática dos encenadores levantados

³ Nesse sentido, nossa prática como iluminadora e encenadora, com conhecimentos técnicos necessários para tirar conclusões sobre a luz de um espetáculo a partir de uma foto (por exemplo) foi fundamental para realizar esta análise específica.

nos estudos de caso que pretendemos chegar à conclusão desta tese, ou seja, propor e defender o conceito de “*Scriptura do Visível*”.

Posto isso, escolhemos analisar, na segunda parte - a partir do conceito de “*Scriptura do Visível*” –, alguns trabalhos cênicos que se constroem na encruzilhada entre diferentes linguagens artísticas, que por sua vez também têm na luz um fator determinante, a saber: o teatro épico de Erwin Piscator e o cruzamento entre a escrita da iluminação e o cinema e o teatro da Bauhaus e o cruzamento entre a linguagem da luz e as artes plásticas.

A escolha das duas poéticas analisadas na segunda parte deve-se: (i) à relação que ambas possuem com o expressionismo, tanto de continuidade quanto, principalmente, de oposição; (ii) ao fato de que a iluminação é um elemento comum entre as artes cênicas, as artes plásticas e o cinema.

No entanto, o principal motivo de escolhermos apenas duas poéticas para análise, deve-se à limitação de tempo própria de um doutorado. Ou seja, se fosse possível teríamos examinado outras poéticas da luz que são fundamentais para podermos traçar um panorama mais geral de relações recíprocas, como o construtivismo russo e a escrita da luz em Meyerhold; a ideia de Artaud a respeito da luz como *vibração física* e sua influência nos trabalhos dos coletivos teatrais dos anos 1960, como o *Living Theatre* e o Teatro Oficina; o futurismo italiano e os “espetáculos de luz” de Giacomo Balla, Enrico Prampolini e Fortunato Depero, assim como sua influência no modernismo brasileiro, especialmente no teatro da experiência de Flávio de Carvalho (provavelmente a primeira experiência consciente da luz como linguagem, no Teatro Brasileiro), e assim por diante.

De modo que, assim como este trabalho se propõe a concluir uma reflexão iniciada antes dele, também se propõe a abrir uma continuidade de pesquisa a partir dele: a análise da “*Scriptura do visível*” no trabalho de diferentes encenadores e, conseqüentemente, a constituição de diferentes poéticas da luz. Posto que a luz é uma linguagem, há que se pesquisar, caso a caso, *como ela fala* e *o quê ela diz*.

Independente do que conseguiremos realizar destas múltiplas intenções, e o que não; este trabalho já terá servido para colocar a pesquisa continuada em iluminação cênica, definitivamente, em nossa vida.

Devo mais esse “bicho carpinteiro” àquele que me acompanha nesse trabalho, passo a passo, Jacó Guinsburg, meu orientador. E é por me sentir muito bem acompanhada, que assumo escrever toda a tese na primeira pessoa do plural, *nós*.

Criar condições de análise da *poética da luz* é o nosso objetivo final. Mas este ainda está muito longe, para além desta tese, ao Norte.

PARTE I

A ILUMINAÇÃO CÊNICA:

DE INSTRUMENTO DA VISIBILIDADE À

'*SCRIPTURA*' DO VISÍVEL

PREÂMBULO:

A TRAVESSIA DO VISÍVEL

Iniciamos esta tese com um preâmbulo, de caráter histórico, que remete à conclusão da dissertação de mestrado – ***À Luz da Linguagem - A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à ‘Scriptura do Visível’*** (Primeiro recorte: *do Fogo à Revolução Teatral*) – da qual esta tese de doutorado é uma continuidade.

O objetivo deste tópico é retomar – de forma pontual e transversal – o percurso do mestrado, de modo a pensar o processo de construção da linguagem da iluminação cênica em perspectiva e, principalmente, pinçar alguns conceitos necessários para embasar a reflexão no fim do caminho, a saber: (i) o fogo – a luz como efeito especial e instrumento da visibilidade; (ii) a lâmpadas elétrica – a revolução tecnológica e o controle total das intensidades; (iii) Richard Wagner – *A Obra de Arte do Futuro* e o conceito de *Gesamtkunstwerk*; (iv) Simbolismo – a correspondência entre as artes; (v) Adolphe Appia – o conceito de luz ativa; (vi) Gordon Craig – os elementos que compõem a obra de arte total; (vii) Max Reinhardt – o *claro-escuro* na iluminação e sua influência na cena expressionista.

(i)

O FOGO

A LUZ COMO EFEITO ESPECIAL E INSTRUMENTO DA VISIBILIDADE

O sol foi a primeira fonte de luz no teatro, das suas origens até o século XV, quando o espetáculo começa a ocupar espaços internos. A principal fonte de luz criada pelo homem e sobre a qual era possível ter algum controle, desde o **tumelê** aceso no centro da arena do teatro grego no século V a.C até o surgimento das primeiras lâmpadas de arco voltaico no meio do século XIX, foi o fogo.

No teatro grego a aparição do *deus ex machina* não tem apenas a função de uma resolução da trama, é literalmente uma *hierofania* (cujo sentido etimológico

significa *algo de sagrado que se nos revela*)⁴. Essa manifestação dos deuses sobre a cena, mesmo que baixados à vista de todos pela *mechané* (uma espécie de guindaste), é acompanhado de brilhos e reflexos dos metais polidos que concentram e manipulam a luz do Sol. Esse primeiro *efeito especial* da iluminação cênica tem um forte poder sobre a plateia porque representa de forma visível, o invisível; levado à cena por truques explicitamente teatrais. Muitos encenadores do porvir tentarão retomar esse mesmo duplo sentido.

Quando vemos os desenhos dos cenários dos Mistérios Medievais, com fogo saindo das bocas do inferno, podemos imaginar o efeito que causavam nos espectadores da Paixão de Cristo ou dos trechos do Antigo Testamento. Não porque eles se iludiam com o que viam, mas porque projetavam sobre aquela imagem o que não viam, os seus próprios medos que tornavam terríveis os cenários e os efeitos pirotécnicos.

É por isso que Gordon Craig, que considerava o teatro uma arte especialmente visual, dava grande importância às cenas de *aparição*, tanto em suas encenações como no campo das suas concepções teóricas, considerando-as como o centro dos sonhos do poeta, tornados visíveis para a plateia pelo espetáculo. Por isso ele propõe, em *Da Arte do Teatro*, que as *cenas de aparição* devem regular e determinar toda a encenação, já que “o simples fato da sua presença proíbe qualquer figuração realista”⁵.

A teoria de Craig sobre a importância da representação visível do sobrenatural em Shakespeare, também serve perfeitamente para pensar a função da luz como parte constituinte dos efeitos especiais que excitam a catarse do público grego, ou o terror dos Infernos nos *Milagres* da Alta Idade Média. A luz, nesses casos, não serve para tornar a cena visível, já que o teatro acontecia à luz do Sol,

⁴ “Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda a hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, (...) sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural.” ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 17-18.

⁵ “Se o encenador concentrar a sua atenção e a do público nas coisas visíveis e materiais, a peça perderá uma parte da sua grandeza e significação. Mas se, pelo contrário, fizer intervir, sem o tornar grotesco, o elemento sobrenatural, em lugar de uma ação puramente material, obterá um encadeamento psicológico; terá de fazer ouvir à nossa alma, senão aos nossos ouvidos ‘esse grave e contínuo sussurrar entre o homem e seu destino’”; que nos mostre “os passos incertos da criatura, segundo se aproxima ou se afasta da verdade, da beleza ou de Deus”. CRAIG, Edward Gordon. “Dos Espectros nas Tragédias de Shakespeare” in *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963, p. 271 e 275.

mas o fogo, as explosões ou os reflexos em metal polido tinham por função sugerir em cena o elemento sobrenatural e *fazer ver*, com a participação da imaginação da plateia, o invisível; representando assim, através de *truques* da linguagem teatral, a relação entre os homens e a divindade.

Quando no teatro grego ou elisabetano, em pleno dia, um ator aparece com uma tocha na mão “para designar ‘noite’ ou ‘escuridão’ – portanto primo lampejo de linguagem”⁶ – o sentido não é apenas o de revelar hora ou lugar, que poderia ser descrito pelo narrador, mas concretizar, por contraste e sugestão, a noite. Ao acender uma pequena chama em cena, todos os olhos focam naquela luz e o que está em volta, através dos olhos da nossa imaginação, como que mergulha na escuridão misteriosa, de onde pode surgir o espectro do Rei Hamlet ou as três bruxas de *Macbeth*. Durante todo o período em que o teatro foi iluminado pela luz do Sol, a presença do fogo em cena esteve principalmente relacionada com a presença do sobrenatural, representação do divino ou do misterioso.

No entanto, durante os séculos XV e, principalmente, XVI⁷, o espetáculo teatral se abriga em espaços fechados improvisados e, depois, em teatros, sem acesso à luz do Sol. Estava colocado o problema da iluminação cênica como uma necessidade fundamental do espaço teatral: **a visibilidade**.

Embora as técnicas de iluminação tenham se transformado bastante do século XVI até o meio do século XIX, foram sempre formas diferentes de utilização do fogo: velas, tochas, bacias com água e óleos (vegetais e animais) em combustão, lamparinas, lampiões, gás (com controle de intensidade, através dos canos e registros) e as brilhantes *limelights*⁸. É, portanto, a partir da necessidade de iluminar

⁶ Costume analisado por Roberto Gill Camargo como primeiro fator de convenção teatral na história da iluminação cênica. CAMARGO, Roberto Gill. *A Função Estética da Luz*. Sorocaba: Ed. Fundo de Cultura, 2000, p. 14.

⁷ “O desenvolvimento da *arquitetura renascentista* na Itália – inspirado pela publicação de Vitruvius em 1486 e regido por regras áureas da geometria e da matemática – leva à construção de teatros a partir das formas e proporções dos teatros romanos (...) No século XVI, a construção de teatros segundo o modelo de Vitruvius espalha-se pelas cidades italianas e, na sequência, pelos palácios e cortes de toda a Europa”. FORJAZ, Cibele. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 33.

⁸ Dois cilindros de gás comprimido (um de hidrogênio e um de oxigênio) dirigidos contra uma coluna de carbureto, que é então aquecida para produzir uma grande incandescência (a *limelight* é inventada por Thomas Drummond em 1816). Ficou conhecida também como sinônimo de “*luzes da ribalta*”, porque de fato era comum serem usadas nas ribaltas dos grandes teatros, no século XIX e, inclusive, no começo do XX.

as apresentações em espaços fechados que começa o primeiro desenvolvimento tecnológico da iluminação cênica.

No século XVI – sob os auspícios do Renascimento italiano, que une em um mesmo pensamento integrado *arte, ciência e técnica* – instaurou-se de modo consistente e sistemático a pesquisa e o incremento técnico da cenografia teatral, que incluiu em seu bojo a iluminação cênica. Os arquitetos-cenógrafos-iluminadores trouxeram o estudo da óptica, da matemática e da geometria para os palcos: diversificaram a posição das fontes de luz e estudaram os ângulos de incidência, com o objetivo de criar volume e aumentar a noção de profundidade: o ângulo de 45° para iluminar de forma harmoniosa; as luzes laterais para aumentar a noção de perspectiva; a luz de um lado só, para desenhar o volume; o contraluz, para destacar a figura do fundo. A composição de um desenho de luz, que rege o posicionamento das fontes luminosas, assim como suas regras matemáticas (que usamos até hoje), fundamentam-se na técnica da pintura renascentista e sua paixão pela *perspectiva*, aplicada à cena.

O Renascimento também inspirou, a partir de um humanismo racionalista, a concepção do teatro baseado na representação da natureza⁹.

Especificamente no caso da iluminação cênica, do Renascimento até o meio do século XIX as pesquisas técnicas e estéticas conduziram a um detalhamento cada vez maior dos ângulos de incidência da luz, rumo à verossimilhança (exceção feita ao Barroco). Em relação aos efeitos especiais, encontramos cada vez mais cópias dos grandes espetáculos da natureza, como as nuvens que se movimentam, raios, arco-íris, o sol nascente, o poente, a lua, as estrelas... Desde as máquinas de Sabbattinni no Renascimento até a primeira lâmpada elétrica, os objetivos são quase sempre os mesmos: tornar a cena visível e reproduzir a natureza no palco, como um microcosmo da realidade.

⁹ “A nossa concepção naturalista e científica do mundo é certamente, na sua essência, uma criação da Renascença”. HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. Volume 1, p. 357.

(ii)

A LÂMPADA ELÉTRICA

A REVOLUÇÃO TECNOLÓGICA E O CONTROLE TOTAL DAS INTENSIDADES

“uma das primeiras aplicações da ciência no teatro, isto é, o emprego da luz elétrica”

Catalogue des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au Théâtre, de Jules Duboscq¹⁰

Quando a lâmpada elétrica de arco-voltaico¹¹ acendeu em cena, pela primeira vez, em 1849 na Ópera de Paris, representava o Sol nascendo no fim da ópera *Profeta* de Meyerbeer¹², anunciando novos tempos em que arte e ciência prometiam ser uma coisa só.

A iluminação elétrica é então pura potência de um novo amanhecer da civilização, um símbolo dos novos tempos. Todas as grandes óperas passaram a ter os seus “*mestres dos fenômenos físicos no teatro*”, “*chefes de eletricitistas*” e “*especialistas em óptica*”.

Os novos criadores de máquinas cênicas não são mais os arquitetos ou pintores, são agora os “cientistas-iluminadores”, como *Jules Duboscq* ou *Hugo Bähr*, criadores dos grandes *efeitos especiais* das óperas de seu tempo¹³. Hugo Bähr especializou-se em *projeções em movimento*, criadas por encomenda, para as casas de ópera de toda a Europa. Os “*mestres dos fenômenos físicos no teatro*” são antepassados diretos dos iluminadores e também dos irmãos *Lumière*.

Em 1879, a invenção da lâmpada incandescente¹⁴ possibilitou a generalização do uso da eletricidade na iluminação. A nova lâmpada permitia gerar energia

¹⁰ Propaganda da lâmpada de arco-voltaico, no *Catalogue des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au Théâtre*, de Jules Duboscq, de 1864 apud BABLET-HAHN, Marie L. *Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle. Annexe in APPIA, Adolphe. Oeuvres Complètes*, tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme, 1983.

¹¹ Transmissão de elétrons pelo ar entre dois pólos com diferentes voltagens, criando um “arco de luz”. Técnica que existe em laboratório, desde 1808. Em 1841 o físico Leon Foucault usou o mesmo princípio para substituir a fonte de luz em um microscópio solar. A primeira demonstração pública do *projektor a arco-voltaico* inventado por ele, aconteceu na noite de Paris, na *place de la Concorde*, em 1842. Este aparelho foi aperfeiçoado pelo óptico Jules Duboscq, que acrescentou um refletor parabólico ao conjunto especialmente para a ópera “Profeta”.

¹² “Esse primeiro emprego da eletricidade adquire o valor de um símbolo: tratava-se da imitação de um fenômeno natural e de um efeito destinado a maravilhar o espectador. Durante perto de cinquenta anos não se atribuirá outro papel à luz elétrica”. “Bablet, Denis; *A Luz no Teatro in O Teatro e sua Estética* (org.e trad. Redondo Júnior). Editora Arcádia, Lisboa, 1964, p. 291.

¹³ Trabalhavam respectivamente: na Ópera de Paris e em Bayreuth.

¹⁴ Thomas Edison inventa a lâmpada incandescente, de filamento de carbono: uma corrente elétrica que aquece um filamento, gerando energia luminosa por incandescência.

luminosa, com um custo muito menor do que as lâmpadas de arco-voltaico e uma segurança muito maior do que o fogo. A partir de 1880 os teatros começam a trocar seus sistemas de iluminação a gás por sistemas elétricos; em pouco tempo, teatros, lojas, ruas, casas e cidades inteiras estavam iluminadas. A descoberta e produção em massa da lâmpada incandescente, pela *Edison Electric and Co.* e suas representantes mundo afora, podem ser consideradas como símbolo da revolução tecnológica da segunda metade do século XIX, o *século das luzes*.

Para a iluminação cênica, foi uma reviravolta técnica. A ponto de muitos historiadores pensarem nesta data como o início da história da iluminação ou mesmo da encenação moderna. Com a descoberta da lâmpada incandescente, juntamente com a criação das resistências (*dimmers*), a eletricidade permitiu o controle central de todas as fontes de luz do teatro.

Nesse sentido, para a iluminação cênica, mais importante do que a intensidade da luz (que já havia sido conquistada com as *limelights* e a lâmpada de arco-voltaico) é o fato da lâmpada incandescente permitir o controle total da tensão da corrente, ou seja, de forma simplificada, da quantidade de elétrons que passa pelo filamento, através das chamadas resistências ou *dimmers*.

Além de tornar visível, a luz elétrica também tem o poder de esconder. Esta é, na nossa opinião, a grande novidade das lâmpadas incandescentes, a possibilidade do *black-out*, que, ofuscado pela lâmpada acesa, demorará algumas décadas para ser percebido em toda a sua dimensão.

A iluminação cênica passou a ter, com o controle das intensidades, a *potência*, através do movimento, de desenvolver uma partitura do que é visível em cena e do que não é. Os meios técnicos para o surgimento da linguagem estão disponíveis, portanto, a partir de 1880.

O que não significa *que com a revolução tecnológica do final do século XIX a iluminação teatral tenha se tornado uma linguagem*. O instrumento da mudança não é a mudança. Nem o pincel e as tintas são a pintura. A iluminação cênica *não virou* linguagem só por causa da utilização da luz elétrica no teatro. Esse processo não aconteceu de um momento para o outro: demorou aproximadamente cinquenta anos

para se desenvolver e se generalizar como uso corrente, tendo avanços e retrocessos, pioneiros e desbravadores.

A linguagem é uma possibilidade de articulação, uma potência que depende da necessidade, da prática e da reflexão para se atualizar, assim como o discurso depende do conhecimento da língua e também da *necessidade* da comunicação que o articula. É por isso que além de falar, o homem necessita compreender a estrutura da fala e as necessidades do discurso. É através desse *processo* de compreensão e articulação que o som vira língua, a língua torna-se linguagem, o discurso, obra de arte.

Da descoberta tecnológica à incorporação das possibilidades de movimento dessa tecnologia no discurso e na prática do teatro, foi necessário, primeiro, uma mudança de paradigma do próprio teatro, para que a luz deixasse de ser pensada unicamente como instrumento da visibilidade ou “efeito especial” da ciência para arrebatat suspiros. Será necessária uma *razão* para que a iluminação cênica deixe de ser uma cópia cada vez mais precisa da natureza.

Essa *razão* veio com as vanguardas modernas, que criaram a *necessidade* e o conceito da luz como verbo do olhar. Na medida em que o teatro se liberta da ideia da arte como imitação da realidade, a iluminação assumirá novas funções de articulação entre espaço e tempo no espetáculo teatral.

(iii)

RICHARD WAGNER

A OBRA DE ARTE DO FUTURO E O CONCEITO DE GESAMTKUNSTWERK

Richard Wagner escreveu *A Obra de Arte do Futuro* em 1849, mesmo ano em que a lâmpada de arco voltaico (e, portanto, a eletricidade) estreava, em Paris¹⁵.

O livro de Richard Wagner versa sobre a síntese entre as várias *modalidades da arte*, inspirada pelo teatro grego do período trágico, com o objetivo de criar as

¹⁵ WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. (traducción y notas Joan B. Llinares y Francisco López Martín) Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000. Todas as citações das próximas paginas são dessa edição, e as que porventura não tiverem notas e número de páginas, são expressões que Wagner usa repetidas vezes e que tomamos emprestadas.

bases para *uma obra de arte do futuro*. Começa então, cantando as musas e buscando a essência de cada arte e suas relações:

“examinemos, em primeiro lugar, a essência das modalidades artísticas que hoje constituem, em sua dispersão, a essência geral da arte do presente: agucemos para tal exame nosso olhar sobre a arte dos helenos e concentremo-nos, cheios de fé e audácia, na *grande obra de arte universal do futuro!*”¹⁶

Para Wagner, que escreve por metáforas, as três modalidades artísticas – a *arte da dança*, a *arte do som* e a *arte da poesia* – são:

“as três irmãs, *ainda não nascidas*, que vemos trançar sua dança simultânea, formando um anel (...). As três são, por sua essência, inseparáveis, salvo desapareça o próprio anel dançante da arte.”¹⁷

No entanto, é justamente a aparente união das artes, na ópera (a ópera real de seu tempo histórico, com todas as contradições inerentes à sua criação e produção), que cria, segundo Wagner, uma série de problemas graves gerados pela “obstinação das três modalidades artísticas em serem autônomas” e pelo “egoísmo” e “ vaidade” de cada uma:

“A ópera, enquanto unificação aparente das três formas de arte afins, tornou-se o ponto de encontro das atividades mais egoístas destas três irmãs.”¹⁸

Então é, na verdade, contra a ópera de seu tempo que Wagner propõe, metaforicamente, a morte de cada uma das artes¹⁹ para ocorrer o nascimento de uma ***obra de arte do futuro***, em que as várias formas de arte possam atuar em

¹⁶ “examinemos, en primer lugar, la esencia de las modalidades artísticas que hoy constituyen, en su dispersion, la esencia general del arte del presente: agucemos para tal examen nuestra mirada sobre el arte de los helenos y concentremonos, llenos de fe y audácia, en la *gran obra de arte universal del futuro!*” WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000. p. 50.

¹⁷ “las três hermanas aún no natas a las que vemos trenzar simultaneamente su baile formando um corro (...) Las três son, por su esencia, inseparables, salvo que desaparesca el mismo corro danzante del arte”. *Idem, Ibidem*, p. 55.

¹⁸ “La opera, en tanto unificacion aparente de las três modalidades artísticas afines, se há convertido en el punto de reunion de los afanes mas egoístas de estas três hermanas.” *Idem, Ibidem*, p. 110.

¹⁹ “Só quando se quebrar a obstinação das três modalidades artísticas em serem autônomas e, além disso, esta obstinação se transformar em amor de uma pelas outras; quando elas mesmas deixarem de ser isoladas, só então serão todas capazes de criar a obra de arte desejada: na verdade, neste sentido sua própria desaparecimento já é por si mesma, inteiramente, essa obra de arte, morte daquelas convertida de imediato em vida desta” / “Solo cuando se quiebre la obstinacion de las três modalidades artísticas en ser autônomas y dicha obstinacion se transforme ademas en amor hacia las otras; cuando ellas mismas dejen de ser aisladas, solo entonces seran todas capaces de crear la obra de arte lograda: en efecto, en este sentido su propia desaparicion ya es por si misma, enteramente, esa obra de arte, muerte de aquellas convertida de inmediato en vida de esta” *Idem, Ibidem*, p. 113.

conjunto, em uma obra de arte verdadeiramente coletiva, a “obra de arte integral” (mais conhecida como *Obra de Arte Total*²⁰) ou seja, a **Gesamtkunstwerk**.

“A grande obra de arte integral (*grosses Gesamtkunstwerk*), que há de abarcar todos os gêneros de arte, utilizando de certo modo a cada um como meio e, inclusive, aniquilando-os a fim de alcançar o objetivo global de todos eles, a saber, a apresentação incondicionada e imediata da plena natureza humana – para esta grande obra de arte integral não se reconhece como possível a ação arbitrária de um indivíduo, mas, como a imaginável obra necessariamente coletiva dos seres humanos do futuro.”²¹

Por todo o livro, fica patente que é a apresentação sensível da obra, aos olhos e aos ouvidos, que torna a *Gesamtkunstwerk* plenamente apreensível à plateia, ou seja, como uma síntese perceptível (e mesmo compreensível) através dos sentidos e não da razão.²²

Embora Wagner não proponha nenhuma hierarquia entre as artes (muito pelo contrário, pois insiste nas imagens de conjunto), o que une a ação comum de todas as artes e artistas é o drama, ou melhor, o “objetivo que este propõe”, a **ação dramática**:

“A obra do futuro é uma obra coletiva e não pode nascer senão de um desejo coletivo. Esse desejo, que só apresentamos aqui, em teoria, como necessariamente próprio da essência das formas artísticas isoladas, não é pensável na prática senão na associação de todos os artistas, e a união de todos os artistas em um mesmo espaço e em um mesmo tempo e com um objetivo comum

²⁰ Há toda uma discussão, historicamente condicionada, sobre a tradução do termo *Gesamtkunstwerk*, que atravessa países, línguas e concepções de teatro. O nome “*Obra de Arte Total*”, apesar de ser considerado inexato, já que Wagner não fala de *totalidade*, é sempre citado, pois acabou sendo o mais conhecido e reconhecido. “*A Obra de Arte Comum*”, que é defendida por Denis Bablet e parece ser a mais aceita em francês, sofre bastante com a passagem para o português. Usamos aqui preferencialmente “*Obra de Arte Integral*”, por duas razões: porque é a expressão escolhida pelos tradutores da versão em espanhol que usamos e, principalmente, porque será usada por Appia, em sua resposta a Wagner. De qualquer forma, embora eu não tenha estatura suficiente para opinar nesse alto colóquio das línguas, sempre me pareceu que “*A Obra de Arte Conjunta*”, ou *obra de arte em conjunto*, é a tradução em português mais próxima da tentativa de prática dessa utopia no *dia a dia* do teatro.

²¹ “La gran obra de arte integral (*grosses Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global de todos ellos, a saber, de la presentación incondicionada e imediata da plena naturaleza humana – a esta gran obra de arte integral él no la reconoce como la posible acción arbitraria de un individuo, sino como la imaginable obra necessariamente colectiva de los seres humanos del futuro.” WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000. p. 47.

²² “A obra de arte real, quer dizer, a obra de arte que se apresenta de um modo imediatamente sensível, no momento de sua manifestação mais corpórea, é também, portanto e ante tudo, a salvação do artista, o extermínio das últimas pegadas da arbitrariedade criadora, a indubitável determinabilidade do até este momento só representado, a liberação do pensamento na sensualidade e a satisfação das exigências vitais na vida”. *Idem*, *Ibidem*, p. 33.

forma essa associação. Esse objetivo determinado é o drama, para a produção do qual todos se reúnem, cada qual desdobrando na colaboração de sua criação seu gênero de arte particular em sua maior riqueza, impregnando-se todos reciprocamente, em comum, para produzir justamente, como fruto dessa penetração, o drama vivo, perceptível aos sentidos. Mas aquilo que faz possível a participação de todos, aquilo que o faz necessário e que jamais poderia manifestar-se sem essa participação, é o núcleo genuíno do drama, a saber, a ação dramática”.²³

Trata-se, sem dúvida, de uma *utopia* de Wagner, mas que clama por se realizar. E ele propõe que o seja de uma forma coletiva (ou comum) pelos artistas do futuro.

De fato, esse texto e, ainda mais, a utopia de união e síntese proposta nesta *Obra de Arte do Futuro*, assim como o conceito de ***Gesamtkunstwerk*** e todos os seus possíveis nomes, leituras, traduções e contradições serão seminais para todo o século XX. Wagner receberá inúmeras respostas dos *artistas do futuro*, quer seja na tentativa de criar de fato essa obra de arte conjunta em cena, quer seja na elaboração de outras teorias: a favor, contra, a partir ou reinterpretando a ideia de integração das artes de Wagner²⁴.

Porém, ele mesmo toma a frente e chama para si a responsabilidade de ser um iniciador na prática dessa *obra de Arte do Futuro*, inspirada pelos grandes festivais trágicos gregos:

“começando sua composição por volta de 1851, Wagner sabia desde cedo que *O Anel (Der Ring das Nibelungen)* seria a epifania do seu gênio como compositor; um trabalho tão vasto em ambições musicais e teatrais que não poderia ser encenado em qualquer teatro convencional, mas, requeria um novo tipo de espaço de ilusão para ser o seu berço. (...) o desenvolvimento da opera e infundável busca para criar um teatro especificamente desenhado para a sua apresentação levaria-o através de uma odisséia de vinte e cinco anos de tentativas fracassadas, exílio e até mesmo falência, até a sua realização em 1876”.²⁵

²³ WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000. p.156. (Obs. Para esta tradução cotejamos as versões em espanhol e em francês, R. Wagner, *L'Œuvre d'art de avenir*. Trad. Prod'homme et Dr. F. Holl Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p.216-217).

²⁴ Só na sequência deste trabalho encontraremos pelo menos quatro respostas diretas: a sinestesia e correspondência entre as artes dos simbolistas; a obra de Appia e Craig, que respondem a Wagner e Kandinski, que começa o seu “Composições Cênicas” com uma crítica pontual a esse texto.

²⁵ “Beginning its composition around 1851, Wagner knew early on that *The Ring (Der Ring des Nibelungen)* would be the epiphany of his compositional genius; a work so vast in musical and theatrical ambition that it could not be staged in any conventional theater but required a new kind of space of illusion to cradle it. (...) the

Em 1876, Wagner estreia o *Festspielhaus* em Bayreuth: um teatro tecnicamente construído especialmente para criar ilusão, através dos sentidos. Entre várias inovações técnicas, que infelizmente não cabe detalhar nesse preâmbulo²⁶, gostaríamos de ressaltar que Wagner propõe uma reviravolta no ponto de vista da relação entre espectador e obra: apaga a luz da plateia.

Deste modo, com a orquestra escondida da visão, a música envolve a plateia (*surrounding*) e os olhos mergulham (sem nenhuma barreira ofuscante ou outro ponto de referência) dentro da cena, inteiramente iluminada por refletores de arco-voltaico²⁷, e com as “aparições” das Walkírias projetadas, com uma sequência de movimentos realizados por Hugo Bahr, graças a uma traquitana elétrica com vidros pintados na frente da lente do “projeto de imagens”.

O significado do feito é grande. Depois de três séculos de tentativas fracassadas²⁸, a plateia mergulha no escuro, de modo a apagar também a referência da realidade exterior e transportar a visão (e com ela a sensação corpórea) da plateia para dentro do duplo quadro da *perspectiva wagneriana*.

Provavelmente chegamos aí, aos píncaros da ilusão teatral e, portanto, também, a um ponto de virada. Nada será mais como antes.

Quando Meyerhold acender novamente a luz da plateia, em 1911, já significará uma quebra épica, que revela o teatro e a convenção teatral.

development of the opera and endless pursuit to create a theater specifically designed for its presentation was to lead him through a twenty-five-year odyssey of failed attempts, exile, and, even bankruptcy, until its completion in 1876.” Salter, Chris. *Entangled – Technology and the Transformation of performance*, Cambridge: The MIT Press, 2010. p.1 e 2.

²⁶ Mas podemos listar algumas, mais significativas para a “visão” da cena: a plateia não está mais dividida em camadas, mas ocupa, inteira, a frente, com uma leve inclinação (garantindo, a todos, a perspectiva do príncipe); a orquestra fica por baixo do palco (em um “abismo místico”) e parcialmente coberta (para que as suas luzes e movimentos não distraiam os espectadores); a ribalta é neutralizada, a cortina de fundo recua e existe uma segunda boca de cena, compondo um duplo prosaenário com uma dupla “moldura” que separa a plateia da ação.

²⁷ “Aquello que con el pincel, mediante sutilísimas mezclas de colores, podía solamente insinuar mediante la ilusión óptica, ahora conseguirá que llegue a ser, gracias al uso artístico de todos los médios ópticos de los que dispone y de la utilización eatética de la luz, una imagen visual acabada, capaz de generar ilusiones” WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. *Op.Cit.*, p. 146

²⁸ Ângelo Ingegneri foi o primeiro a tentar apagar a luz da plateia, em 1598, em nome da realidade da cena.

(iv)

SIMBOLISMO

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS ARTES

O espetáculo simbolista, inspirado pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana desenvolve o ideal da integração das artes, associando a palavra à música, à dança e às artes plásticas, sob a regência do encenador. O pintor entra em cena, não mais para criar uma ilusão de realidade, mas para "imprimir" a sua marca pessoal, substituindo assim a tradicional técnica dos telões pintados²⁹ que imitam paisagens para descrever o lugar da ação, pela arte dos "cenários pictóricos", trazida para o teatro pelos pintores simbolistas e pelos jovens artistas do grupo *Nabis*. A cenografia, sob influência decisiva do simbolismo, desvencilha-se do excesso de detalhes e objetos demonstrativos e passa a procurar o símbolo e a síntese.

A iluminação torna-se uma potência de comunicação entre a concretude da cena e o campo do inefável, do inexplicável, do indizível e, principalmente, do invisível – apreendido através do jogo de múltiplas reflexões do visível³⁰. A encenação volta-se para a iluminação entendida agora como "jogo de luzes" e esse, por sua vez, livre da coerência naturalista, toma um sentido poético, musical e sinestésico.

A sinestesia, no palco, ganha fisicalidade e começa a ser explorada em todas as artes visuais, incluindo o teatro, a dança e a ópera. A interação entre as luzes, os sons, as cores, as palavras e os movimentos dos corpos, enfatizam as correspondências entre o sensível e o espiritual.

A luz ganha um novo estatuto criativo – o da sugestão. No palco, o "*mundo do espírito e da imaginação*" necessita da fluidez e do movimento das luzes para sugerir, ao invés de mostrar, abrindo canais de comunicação sensorial com a plateia, provocando sua imaginação, que dessa forma "*participa*" do sentido do íntimo do espetáculo.

²⁹ Técnicas tradicionais da cenografia de teatro: pintura em perspectiva e "*trompe-l'oeil*" (literalmente algo como "engana olhos").

³⁰ "Existe nos simbolistas uma recusa categórica da realidade exterior: o mundo visível não tem valor a não ser como condição de revelar o mundo invisível. Teatro do mistério do homem e do cosmos, onde a palavra reina e se faz música" BABLET, Denis. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1989, p. 98.

A cor – até então usada com parcimônia, com o objetivo de recriar a natureza em cena – ganha um estatuto próprio e começa a simbolizar emoções, estados d'alma ou universos oníricos. Esse desligamento da realidade levará à libertação do uso das cores na iluminação, para além da cópia e da descrição. As cores do cenário e suas relações com o *jogo de luzes* ganham um estatuto especial porque se comunica com o universo inconsciente através das sensações e, portanto, cria subliminarmente analogias sensíveis com a palavra proferida ou, como propõe o ideal das correspondências sinestésicas, as cores tornam-se *música para os olhos*. A relação entre as cores e as notas musicais é explorada tanto na poesia, como metáfora, quanto em experiências cênicas, ao vivo. A cor é elevada à categoria de símbolo e colocada em um verdadeiro pedestal de significação. Como propõe, neste trecho, Alphonse Germain, em 1892:

“As cores estão para a vista, assim como demonstra Euler, como os diferentes sons da música estão para o ouvido. Por que então o autor dramático não pode se servir das cores como se serve da música em cena? Para metabolizar certas intenções, para reforçar certos efeitos (...). A cor! Engenhosamente distribuída, ela age sobre as multidões quase tanto quanto a eloquência... Estética teatral e estética pictórica se reencontram aqui³¹.”

A abstração proposta pela mudança das cores reais por seus significados simbólicos, a possibilidade de reinterpretar e transformar a realidade através das cores da luz jogadas sobre a cena, o jogo proposto pela mistura entre a *cor luz* e a *cor pigmento*, regendo a relação entre os vários elementos da cena, são legados fundamentais do simbolismo para o desenvolvimento da iluminação cênica.

As experiências mais radicais nesse sentido – transmutação da realidade da cena pela mudança da cor projetada pela luz – ainda vão esperar para se generalizar na prática cotidiana do fazer teatral, porém as bases estão lançadas e as exceções começam a fazer a história³². Além do binômio: luz e não-luz, que já possibilita em seu contraste miríades de sutilezas, a iluminação ganha a partir do simbolismo uma nova paleta de cores para pintar o espaço.

O Simbolismo vai inspirar as novas experiências formais no teatro, porque traz o aspecto visual para o primeiro plano, influenciando, de uma maneira ou de

³¹ GERMAIN, Alphonse. “*De la décoration au théâtre*”, in: *La Plume*, 1er février 1892, p. 62.

³² Como a encenação de 1893 de *Pelléas e Melisande* dirigida por Lugné Poë.

outra, os grandes encenadores, cenógrafos, coreógrafos e teóricos do início do século XX como, por exemplo, Vsélovod Meyerhold, Paul Fort, Lugné-Pöe, Loï Fuller, Adolphe Appia, Gordon Craig, Georg Fuchs e Max Reinhardt³³.

(v)

ADOLPHE APPIA

O CONCEITO DE LUZ ATIVA

Do ponto de vista da iluminação cênica e, principalmente de sua conceituação, Adolphe Appia é um visionário, porque no final do século XIX, enquanto seus contemporâneos usavam da eletricidade para fazer o sol, a lua e as estrelas e prendê-las numa caixinha, ele propôs uma reviravolta no conceito e na prática da cenografia e da iluminação cênica.

“A luz é de uma flexibilidade quase miraculosa. Ela possui todos os graus de claridade, todas as possibilidades de cores, como uma paleta; todas as mobilidades; ela pode criar sombras, torná-las vivas e expandir no espaço a harmonia de suas vibrações exatamente como o faz a música. Nós possuímos nela todo o *poder expressivo do espaço*, se este espaço é colocado a serviço do ator.”³⁴

Appia apresentou suas propostas através de projetos de encenação - compostos de desenhos, notas e comentários, cena a cena - para as obras poético-musicais de Richard Wagner³⁵ e, também, sobretudo, por meio de seus livros sobre *a arte do espetáculo: A Encenação do Drama Wagneriano* em 1892 (publicado em 1895), *A Música e a Encenação*, em 1897 (publicado em 1899) e, em 1919, *A Obra de Arte Viva* - uma síntese de suas concepções sobre o teatro - além de inúmeros artigos, ensaios, exposições de desenhos e textos, conferências, cartas e manuscritos³⁶.

³³ Na dissertação de mestrado, procedemos a uma análise detalhada da linguagem da iluminação teatral na obra cênica e teórica de cada um desses encenadores. Estes capítulos acompanham todo o percurso teórico e prático de seus trabalhos. Aqui nos limitamos, basicamente, aos conceitos teóricos que necessitaremos para empreender o percurso a que nos propusemos. No caso específico de Max Reinhardt, concentra-mo-nos em sua pesquisa com os primeiros focos de luz e em suas relações com o Expressionismo.

³⁴ Appia, Adolphe. “L’avenir du drame et de la mise en scène” in *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme. Tome III, 1988, p. 336.

³⁵ Appia compôs projetos detalhados de encenação: com desenhos, notas e comentários para todas as suas propostas, *cena a cena*, sobretudo da Tetralogia *O Anel dos Nibelungos*.

³⁶ Sua obra foi reunida em edição elaborada e comentada por Marie L. Bablet-Hahn: APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme. Tome I (1983), Tome II (1986), Tome III (1988) e Tome IV (1992).

As concepções de Appia sobre encenação desenvolvem-se à luz da obra poético-musical de Richard Wagner e suas contradições. Em sua obra teórica, Appia parte, justamente, de uma análise crítica da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Em seguida, serve-se da própria estrutura do conceito para reconstruí-lo sob uma perspectiva própria, uma nova concepção específica da “obra de arte integral”, que ele chama de **obra de arte viva**.

O livro *A Obra de Arte Viva, de 1919*, é uma síntese das concepções de Appia sobre a arte dramática, seus elementos e relações. De fato, em toda a sua obra este foi o cerne de sua pesquisa. Nesse livro ele parte do princípio de que a arte dramática não é a mera junção das artes, mas empresta das outras artes os elementos que a compõem. A organização desses elementos, por sua vez, cabe à encenação. No entanto, para um pleno desenvolvimento da encenação é necessário entender a natureza diferente de cada um desses elementos e suas relações.

Dessa forma, Appia recoloca o problema da *arte dramática como síntese harmoniosa das artes*, princípio do *Gesamtkunstwerk*, acrescentando-lhe o ingrediente da dúvida e da contradição na busca dos *elementos específicos do teatro como obra de arte autônoma* e, aí sim, passível de se tornar “obra de arte integral”, orgânica e viva.

Como não é nosso objetivo central, não seguiremos o caminho empreendido pelo autor elemento por elemento, mas, simplesmente, tentaremos entender o princípio estabelecido por ele para construir uma lógica na relação entre os elementos que constituem a encenação, com o objetivo explícito de localizar o papel e o entendimento que Appia propõe para a iluminação dentro do seu conjunto.

Ao analisar os elementos que cada arte empresta ao teatro, ele divide as artes de forma que enxerga uma arte do espaço: pintura, escultura e arquitetura (presentes nos elementos visíveis do teatro, como a cenografia e o figurino); e as artes do tempo: poesia e música. Expõe, então, uma tensão fundamental entre elas. As artes do espaço são imóveis no tempo e as artes que se desenvolvem no tempo são igualmente imóveis em relação ao espaço. Como seria possível a “reunião harmoniosa” entre artes de natureza tão diversa, na arte dramática?

É através dessa contradição exposta que ele propõe uma superação possível: a articulação entre as artes do espaço e as artes do tempo só pode ser realizada em cena pelo movimento:

“O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor 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.”³⁷

O movimento não é um elemento, “a mobilidade é um estado, uma maneira de ser”³⁸. Trata-se de descobrir em quais elementos encontramos a mobilidade capaz de articular tempo e espaço.

Ele encontra a resposta no homem. O ator, fator vivo do teatro, é o meio e o fim da arte dramática. Mas existe outro elemento, também móvel e que através da sua mobilidade age diretamente na relação entre o homem e o espaço, que é **a luz**.

“E aqui está nossa hierarquia constituída normalmente:
O Ator, que representa o drama,
O Espaço, com suas três dimensões, a serviço da forma plástica do ator,
A Luz, que vivifica um e outro.”³⁹

O *movimento da luz* transforma o espaço para que o homem ocupe um lugar, tornado móvel e vivo pela ação da luz. Assim, aquilo que era, em sua origem, estático, entra em ação, ganha vida e vira *actante* da cena ou aquilo que Appia chama primeiro de **luz ativa** e, depois, de **luz viva** :

“A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida”⁴⁰.

Cabe, portanto, à luz ser o elemento de fusão dos elementos visuais da arte do espetáculo (presentes no espaço) com os fatores temporais, a música e o texto. Dessa forma a luz pode evocar um lugar (sem que seja necessário determiná-lo através do signo da pintura), criar novos espaços, animá-los, fazê-los desaparecer ou transformá-los através do seu movimento, sugerir uma mudança de tempo, criar uma atmosfera emocional ou mesmo espiritual, através da claridade ou da sua

³⁷ APPIA, A. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Jr. Ed. Arcádia, Lisboa.s/d. p. 31.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁹ APPIA, Adolphe. “L’avenir du drame et de la mise en scène” (1919), in: *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme. Tome III, 1988, p. 336.

⁴⁰ APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Jr. Ed. Arcádia, Lisboa.s/d, p. 99.

ausência. Pode também projetar imagens e cores. A luz, para Appia, porta a metamorfose do espaço no tempo.

A montagem de um espetáculo pressupõe uma tradução entre uma concepção estética e um corpo técnico, incluída aí a relação de conjunto entre os vários elementos que constituem o espetáculo formando um “organismo complexo”. No organismo proposto por Appia em *A Obra de Arte Viva*, a iluminação não perde suas funções de instrumento da visibilidade, ou mesmo de elemento artístico e expressivo da encenação, mas ganha um novo papel de articulação entre os vários elementos de linguagem da encenação, na medida em que, através do seu movimento, a luz confere temporalidade ao espaço e suas várias formas – cenografia arquitetural, pintura, objetos – no desenvolvimento dramático e musical do espetáculo.

Na obra teórica de Appia já está explícita, portanto, com total coerência, uma função estrutural e estruturante da iluminação cênica na arte do espetáculo. De modo que Appia instituiu, no plano das ideias, as bases para o conceito da iluminação cênica como linguagem ou, em outras palavras, fundou a gramática que possibilita uma “*Scriptura do Visível*” através da iluminação cênica.

(vi)

GORDON CRAIG

OS ELEMENTOS QUE COMPÕEM A OBRA DE ARTE TOTAL

Gordon Craig é o artista de teatro que concebe e encarna a ideia do *teatro total* como uma articulação de elementos visuais e sonoros em nome de uma criação coesa da arte e técnica da cena, orquestrada pelo encenador.

Assim como Appia, Craig considerou o movimento “como a base desta arte de revelação.”⁴¹ O movimento seria, portanto, a essência mesma do teatro.

⁴¹ Catálogo *Etchings being Designs for Motions by Gordon Craig*, Florence, 1908, p. 8 in: BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*, Paris: L'Arche, 1962, p. 152.

Para Craig, a luz confere movimento à forma, tanto no aspecto do visível como do simbólico. De modo que a luz em movimento contracena com a forma em movimento e o jogo dos atores.

A criação do espetáculo deve ser, então, resultado de uma síntese conceitual que coordena os vários elementos da cena em movimento. A iluminação é, nesse sistema, ao mesmo tempo um elemento articulador e simbólico, através da sua capacidade de mostrar e esconder e de pintar a cena com uma paleta de cores móveis. A iluminação, finalmente liberta das amarras da reprodução da realidade, cria novas formas, por meio de uma reorganização dos elementos visuais. Para Gordon Craig, os elementos que constituem o espetáculo não são a poesia, a música e a dança, nem mesmo pintura e arquitetura, mas palavras, sons, ritmo, linhas, formas, volumes e cores.

No entanto, diferentemente de Appia, a iluminação é para Craig, antes de tudo, uma prática. É como encenador e gravurista, preocupado portanto com a unidade do espetáculo e a harmonia (ou contraste) dos elementos, que ele orchestra a relação entre as luzes, as sombras e as cores: ele tirou de vez a ribalta do palco e criou a geral de frente, vinda do alto ou do fundo da sala; utilizou-se do jogo de luzes na frente e atrás de gazes, para criar aparições ou projetar sombras; usou fortes contrastes entre cores primárias, produzindo um significado simbólico para todo o jogo de cores do espetáculo.

Para Gordon Craig⁴², cabe à iluminação uma contracenação efetiva com a matéria de modo a: (i) criar um jogo de luzes e sombras que conferem relevo e profundidade à estrutura de volumes; (ii) manifestar e criar progressão dramática no jogo simbólico das cores da cenografia, dos figurinos e da própria luz; (iii) revelar e esconder regiões do palco, dando um movimento intrínseco ao conjunto; (iv) explicitar o conflito do drama através dos contrastes entre os elementos que o compõem como o claro e escuro, as linhas horizontais e verticais, peso e leveza, reflexão e absorção, brilho e opacidade.

⁴² Tentamos fazer um resumo das funções que a iluminação cênica adquire na obra de Gordon Craig a partir da análise das luzes de todos os seus espetáculos, que naturalmente não cabe reproduzir aqui .

O que a música é para Appia – manifestação máxima da arte e instrumento de comunicação direta com a alma – é o conjunto de significação visual para Craig. A matéria existe para os olhos através da luz e, portanto, transformando a luz (variando ângulo, direção, intensidade e cor), transfiguram-se também as características de forma e cor do que se vê em cena, assim como suas relações. Nesse sentido, como ele mesmo explicita, não há como separar a prática da luz da cenografia, uma e outra fazem parte de um mesmo conjunto de significação visual e, por certo, de encenação.

Luz e forma são, no desenvolvimento dramático da encenação de Edward Gordon Craig, um mesmo meio de expressão e, como tal, *actantes* do espetáculo da nova “Arte do Teatro”.

Em seus textos teóricos sobre a encenação, Craig e Appia responderam ao drama poético musical de Wagner e ao seu conceito *Gesamtkunstwerk*, e escrevem a base da gramática estética da nova língua como um legado para os homens do teatro do século XX.

Os livros de Adolphe Appia e Gordon Craig foram rapidamente publicados na Alemanha e tiveram um impacto imediato sobre os rumos do teatro Alemão. Um encenador que leu e procurou pôr em prática essas novas teorias da cena foi Max Reinhardt, que revolucionou o teatro mundial nas primeiras décadas do século XX, justamente por suas experiências com a criação de novos espaços cênicos e pela utilização que fez das técnicas do palco, especialmente da iluminação elétrica.

Devido à importância das suas luzes, seu trabalho necessita de uma análise detalhada, principalmente em relação ao papel especial que a iluminação cênica ganha na construção dos seus espetáculos e como se utiliza do “foco de luz”. Pretendemos, também, observar a sua influência em relação ao movimento expressionista, tentando descrever o que conseguimos da iluminação de alguns dos seus espetáculos com o objetivo de apontar, caso a caso, quais são as inovações técnicas e estéticas que esse encenador legou ao teatro expressionista e, para além dele, para a linguagem da iluminação teatral como um todo.

(vii)

MAX REINHARDT

O CLARO-ESCURO DA LUZ E SUA INFLUÊNCIA NA CENA EXPRESSIONISTA

Max Reinhardt é conhecido como “mestre da magia sedutora das iluminações” e pelo “efeito rembrantiano de suas iluminações”, elaborando um desenho de luz cheio de contrastes, que Bertolt Brecht chegou a chamar de *efeito Reinhardt*⁴³.

Reinhardt nunca procurou conceber um estilo único de teatro, ao contrário, foi um experimentador voraz: colocou em cena vários gêneros de dramaturgia e inúmeras possibilidades de relação entre os elementos que compõem o espetáculo, formas, estilos e ocupações espaciais inéditas; sempre usando da iluminação como um importante instrumento da encenação.

Como ator, foi formado pelo naturalismo de Otto Brahm, fundador do *Frëi Buhne* de Berlim. Jovem encenador desenvolveu um estilo impressionista, onde coube à iluminação dar vida à ambiência e criar atmosferas intensas, cheias de mistério ou deslumbramento. Deixou-se inspirar pelas ideias simbolistas de um teatro de sugestão: empregou a cenografia pictórica, não realista, e, na sequência, fortemente influenciado por Appia e Craig⁴⁴, partiu para a cenografia arquitetural, animada pelo movimento da luz.

Em 1901, ainda no início de sua carreira como diretor, Max Reinhardt escreve uma carta para seu produtor Berthold Held, por ocasião da reforma de um pequeno auditório. No trecho transcrito abaixo, expõe a importância da iluminação para suas intenções estéticas:

“No desenho do palco certifique-se cuidadosamente de que mudanças rápidas de luz sejam possíveis, de que haja o máximo de espaço cênico possível para cenas de multidões e de que mudanças de cena no escuro sejam possíveis com as cortinas

⁴³ “Brecht afirmou, não sem razão, que poderíamos falar de um “efeito Reinhardt” à propósito destes contrastes de iluminação, destes jogos de sombras e é verdade que essas cenografias de sonhos permanecerão para sempre ligados ao seu nome.” / “Brecht affirmait, non sans raison, que l’on pouvait parler d’un “effet Reinhardt” à propos de ces éclairages contrastes, de ces jeux d’ombres et Il est vrai que ces décors de rêves resteront à jamais liés à son nom.” PALMIER, Jean-Michel. *L’Expressionisme et les arts (Peinture-Théâtre-Cinéma)*. Paris: Éditions Payot, 1980, p. 59.

⁴⁴ “veio a ser um dos expoentes do impressionismo e do simbolismo, traduzindo em termos cênicos muito daquilo que fora ideado por Appia e Gordon Craig”. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968. p. 116.

abertas. Acima de tudo, a iluminação deve ser flexível, muitas cores e também focos. A iluminação deverá substituir cenários, que inicialmente deveremos dispensar inteiramente”.⁴⁵

Nesse espaço, que estreia em outubro de 1901 e é chamado inicialmente de *Schall u. Rauch (Som e Fumaça)*, Max Reinhardt e sua trupe abrem um *cabaré de paródias*, com pequenas recriações de grandes clássicos, esquetes, poemas e canções. Essa estreia no estilo fragmentado do cabaré permite o uso das luzes com mais liberdade – possibilitando tanto a presença de luzes coloridas, como um movimento dos fochos mais rápido, direto e fragmentado – sem o compromisso com qualquer regra pré-estabelecida de procedimento técnico.

Em agosto de 1902, o mesmo espaço passa a se chamar *Kleiness Theater* e se transforma em um teatro de inspiração Simbolista, como assinala Silvia Fernandes:

“O encenador acabara de desligar-se de seu mestre Brahm e começava a firmar-se como um dos expoentes do Simbolismo. Os recursos cênicos empregados na montagem traduziam muito do que fora concebido por Craig e Appia, especialmente pela importância conferida à iluminação”⁴⁶.

Nesse *Pequeno Teatro* a luz substitui os cenários, em uma prática de síntese tipicamente simbolista. A mágica teatral, advinda das cores e movimentos da luz, que farão a fama de Reinhardt, já estava presente desde o início.

Em 1903, Reinhardt monta *Peléas e Melisande*, de Maeterlinck, no *Neues Theater* de Berlim. Nesse espetáculo a cenografia é do pintor Impekoven, impressionista alemão que representa, sobre fundos de gaze semitransparente, *visões de sonhos* que os jogos de luzes (por trás e pela frente da gaze) tornam mais ou menos irrealis, permitindo inclusive a fusão entre cenografia e personagens. A atmosfera da peça é sugerida pela superposição entre a poesia do texto e os contrastes entre as cores das pinturas na gaze, da iluminação do fundo e das luzes ou sombras da frente: (“o verde do jardim e as luzes douradas” ou “o vermelho do

⁴⁵ REINHARDT, Max. Letter to Berthold Held, 04 August 1901 in *Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996, p.174.

⁴⁶ FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 232.

sol que se deita dominando a floresta banhada de sombras⁴⁷), ou seja, um *mundo de sonhos* que não é nem totalmente real, nem abstrato, mas uma realidade imprecisa, difusa, levemente transfigurada, de contrastes um pouco mais fortes do que o normal. Da mesma forma que na poesia, o simbolismo encontra, através da palavra, o indizível; no espetáculo, a força das imagens (e o uso simbólico das cores) é um caminho para aquilo que está *para além* do visível.

Também de 1903 é *Elektra*, de Hofmannsthal, cenário de Max Kruse, encenada por Reinhardt no *Kleines Theater*. A peça dura o tempo de um lento entardecer, que, ao contrário de localizar a ação no tempo e no espaço, serve para banhar o palco de um vermelho “sangue”, que espalha sobre o palco o anúncio da tragédia. A escuridão misteriosa que baixa pesadamente sobre a cena durante a ação contrasta com as tochas que, levadas por um séquito, acompanham Clitmnestra. A luz de Electra também é trêmula, bruxuleante. A única luz forte e brilhante do espetáculo pode ser vista pela porta onde o público percebe em silhueta a sombra de Orestes, anunciando a resolução do conflito principal da tragédia e o futuro de Argos⁴⁸. Para além da cor vermelha utilizada como símbolo, a luz expressa a tragédia passada, presente e futura da peça, através de contrastes fortes e de sombras, revelando uma encenação que tende, sob o aspecto da luz, para o expressionismo.

Em 1905, Max Reinhardt é chamado para ser diretor do *Deutsches Theater* de Berlim⁴⁹. Lá, o encenador realiza seu desejo de ter dois espaços: o palco grande para os clássicos – acrescido de uma aparelhagem técnica de iluminação e cenotécnica que inclui “spotlights” (refletores individualizados com lâmpadas e lentes, tecnologia que ainda não era comum nos teatros da época), projetores de efeito, ciclorama e palco giratório.

⁴⁷ REINHARDT, Max. Letter to Berthold Held, 04 August 1901 in *Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 181.

⁴⁸ Análise minha sobre a descrição da iluminação e cenografia do espetáculo realizada pelo próprio Hofmannsthal. “Directions for staging *Elektra*” (trechos) in: *Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 168.

⁴⁹ Esse Teatro, mesmo local onde começou sua carreira com Otto Brahm, foi comprado por Max Reinhardt, meses depois, ainda em 1905. Pertenceu ao encenador até 1933, quando foi obrigado a entregá-lo para o Estado sob o regime do Nacional Socialismo de Hitler. BERTHOLD, Margot. “Max Reinhardt: Magia e Técnica”. In: *História Mundial do Teatro. Op. Cit.*, p.483–494.

E um pequeno teatro de câmara, que Reinhardt adapta a partir de uma sala de dança: o *Kammerspiele*, um espaço onde apenas três degraus separam o palco da plateia. Inspirado na ideia de teatro íntimo proposta por Strindberg, o *Kammerspiele* foi pensado especialmente para montagens de “autores modernos”⁵⁰.

Entre os “autores modernos” que Reinhardt monta nessa sala experimental, destacam-se Ibsen (*Os Fantomas*, com cenário de Munch, no *Kammerspile/Deutsches Theater*, 1906); Wedekind (*O Despertar da Primavera*, *Kammerspile/Deutsches Theater*, 1906) e Strindberg (*A Dança da Morte*, *Deutsches Theater*, 1912 e *Sonata dos Espectros*, *Deutsches Theater*, 1916).

É notável a influência destes textos e das montagens do *Kammerspiele* sobre os jovens dramaturgos alemães.

Já a passagem de Max Reinhardt pelo teatro expressionista é tão propalada e documentada quanto contraditória. Entre 1917 e 1920, o encenador participa do movimento A Jovem Alemanha (*Das Junge Deutschland*)⁵¹, e o *Deutsches Theater* e o seu pequeno espaço para experiências, o *Kammerspiele*, passam a ser a porta de entrada para os jovens autores expressionistas em Berlim.

Max Reinhardt abre a série de montagens expressionistas do *Deutsches Theater* com a direção de *O Mendigo (Der Bettler)* de Reinhard Sorge, considerada por muitos como primeiro texto explicitamente expressionista e publicado em 1912. Como uma homenagem a Sorge, morto nos campos de batalha em 1916, essa importante montagem estreia no dia 23 de dezembro de 1917 (faremos um estudo de caso detalhado dessa montagem no próximo capítulo). Várias primeiras encenações de textos expressionistas inéditos seguem a essa, algumas dirigidas pelo próprio Reinhardt, outras por Heinz Herald, Felix Hollaender ou Kokoschka⁵².

⁵⁰ Referências sobre o espaço e condições técnicas do *Deutsches Theater* e do *Kammerspiele*: FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”, In: J. Guinsburg (org.), *op.cit.*, p. 232-233; BABLET, Denis. “La Remise en Question du Lieu théâtral”. In: *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961, p. 20.

⁵¹ “É o Período em que o diretor participa do movimento ‘A Jovem Alemanha’ (*Das Junge Deutschland*), reunido em torno do periódico de mesmo nome e responsável pela produção dos primeiros dramas expressionistas em Berlim. A DJD agrega uma ampla comunidade de artistas, críticos, teóricos, e editores em torno da nova dramaturgia.” FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”. In: J. Guinsburg (org.), *op.cit.*, p. 233.

⁵² Em 1918: *O Filho*, de Walter Hasenclever (direção de Felix Hollaender e cenários de Ernest Stern); *Batalha Naval*, de Reinhard Goering (direção de Max Reinhardt e cenários de Ernest Stern); *Uma Geração*, de Fritz von

Conquanto suas montagens históricas de textos expressionistas, junto ao movimento A Jovem Alemanha, possam ser consideradas seminais para o desenvolvimento da cena expressionista – principalmente no que se refere às novas funções exercidas pela iluminação cênica – esse encenador eclético nunca se rendeu à nova linguagem. Seus espetáculos mantêm uma atmosfera de sonho e fantasia, que mais se liga ao simbolismo ou a um outro movimento irrealista florescente na Alemanha, conhecido como novo romantismo⁵³, do que à violência radical proposta pelos textos expressionistas. Por outro lado, Reinhardt também não segue as várias indicações de abstração na construção das personagens, humanizando interpretações que foram escritas para ser esquemáticas, de modo que as suas encenações são especialmente criticadas pelos próprios autores e críticos ligados ao movimento iniciante.

Nesse sentido, Lotte Eisner – que em seu livro *A Tela Demoníaca, Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* faz um trabalho meticuloso de análise sobre a herança direta das luzes teatrais de Reinhardt para o uso radical da iluminação no cinema expressionista dos anos de 1920/1930 – é enfática, ao terminar o prefácio com a seguinte afirmação:

“Uma última observação: cessemos de confundir o estilo expressionista com o seu contrário, o teatro de Max Reinhardt”⁵⁴.

No entanto, dentre as várias influências diretas ao expressionismo creditadas a ele, como a formação dos grandes atores expressionistas e os movimentos de multidão que utiliza em seus espetáculos, a que nos interessa aqui é justamente a mais proclamada: a iluminação Cênica e o seu conhecido *claro-escuro*.

Unruh (direção de Heinz Herald e cenários de Ernest Stern); *O Coral* (direção de Felix Hollander e cenários de Knina). Em 1919: *Die Wupper*, de Lasker-Schüler (direção de Heinz Herald e cenários de Ernest Stern); *Jó e Der brennender Dornbush*, de Kokoschka (direção de Kokoschka e cenários de Ernest Stern); *De Manhã à Meia-Noite*, de Georg Kaiser (direção de Felix Hollander e cenários de Ernest Stern); e em 1920: *Himmel und Holle*, de Paul Kornfeld (direção de Berger e cenários de Bamberger). A última montagem de um texto expressionista por Max Reinhardt é *Kräfte*, de August Stramm, que estreia em abril de 1921, no Kammerspiele. Fonte: Cronology 1900 – 1933. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 188-203.

⁵³ "A atmosfera criada por Reinhardt é frequentemente semelhante àquela do neo-romantismo." / "L'atmosphère créée par Reinhardt s'apparente souvent à celle du néo-romantisme." PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionisme et les arts (Peinture-Théâtre-Cinéma)*. Paris: Éditions Payot, 1980, p. 67.

⁵⁴ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985, p. 13.

O CLARO – ESCURO, de Max Reinhardt ao Expressionismo

Sem dúvida, do ponto de vista da iluminação cênica, o seu papel como precursor do teatro e do cinema expressionistas é decisivo:

“Os laços que unem o teatro de Max Reinhardt e o cinema alemão são evidentes já em 1913. (...) Era natural que o cinema, ao se tornar uma arte, aproveitasse as descobertas de Max Reinhardt, que utilizasse o claro-escuro e os mantos de luz que se derramavam de uma janela alta num interior escuro, assim como eram vistos todas as noites no *Deutsches Theater*.”⁵⁵

Desde o princípio as luzes quentes e as sombras desenharam suas encenações, dando relevo e magia à cena, como podemos apreender pela seguinte descrição de Lotte Eisner:

“Sempre lhe agradara, até ali, vestir as formas com uma luz quente, vertida milagrosamente por uma fonte invisível, multiplicar essas fontes, arredondar, fundir e aprofundar as superfícies com o veludo das sombras, com o fim único de suprimir o verismo e o naturalismo detalhista, caro às gerações anteriores.”⁵⁶

Porém, a crescente flexibilidade da iluminação e a radicalidade dos contrastes intensificaram-se nos anos de guerra, de acordo com a necessidade. Conhecido por seus cenários grandiosos, a partir de 1914 Max Reinhardt se viu forçado a simplificar suas cenografias, devido às dificuldades financeiras e à falta de matéria-prima ocasionada pelo estado de guerra. Os contrastes e as mudanças de luz vieram justamente substituir esses cenários e tiveram por objetivo transformar, através do desenho da iluminação, um espaço simples em uma cenografia múltipla, com atmosferas diversas e surpreendentes.

Novamente nos valem de Lotte Eisner para exemplificar essa transformação na iluminação de Max Reinhardt:

“Passou a situar num cenário fixo, de preferência entre duas colunas imensas, todas as cenas de uma mesma peça, mesmo que se desenvolvessem em lugares diversos. A luz e a escuridão adquiriram então um novo sentido, substituindo as variações arquitetônicas, ou animando e transformando um mesmo cenário: as luzes inconstantes, que se entrecruzavam e se opunham, eram o único meio de paliar a mediocridade dos estofos *Ersatz* e de dar uma intensidade de atmosfera, que devia variar segundo as exigências da ação. Muitas vezes uma cena breve e veemente

⁵⁵ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, 1985, p. 44.

⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 46.

surgia luminosa em meio às trevas, e o ímpeto desse intermezzo era como que abocanhado pela noite implacável no momento desejado, enquanto, um segundo mais tarde, a luz brilhava sobre uma outra cena (...) Reinhardt obteve, com essa incidência, um modo novo de agrupar as personagens, de apanhá-las em toda a sua plasticidade posta em relevo pela luz; além disso uma multidão fica mais densa no segredo das sombras.”⁵⁷

Com estas cenas que surgem “luminosas em meio às trevas” e que colocam em relevo o “segredo das sombras”, Max Reinhardt definitivamente estabelece no teatro o famoso **claro-escuro**, que remete a Rembrandt e que no futuro próximo será descrito por todos os críticos e historiadores como uma das características marcantes do expressionismo, como neste trecho escrito por Walter Sokel:

“No estilo *chiaroscuro* da sua velhice, Rembrandt antecipa o Expressionismo através do uso funcional de luz e escuridão. Luz serve para apontar o essencial no quadro. Põe um homem, Pedro, por exemplo, ‘on the spot’. Os expressionistas levaram o *spotlight* claro-escuro de Rembrandt para o teatro.”⁵⁸

O **claro-escuro** – um desenho de luz composto de contrastes, em que a personagem central normalmente está “*on the spot*” e os demais elementos projetam-se a partir dela, iluminados por ângulos estranhos que projetam sombras pelo cenário, criando atmosferas de forte carga emocional e que refletem no espaço as tensões internas das personagens – tornar-se-á o ícone do expressionismo, tanto no teatro propriamente dito quanto nas demais artes cênicas e visuais, principalmente o cinema. Esta linguagem lumínica pode ser apreciada por nós através das marcas que deixou no cinema expressionista e, portanto, faz parte do nosso imaginário como uma referência cultural universal.

Em relação à estética da iluminação cênica propriamente dita, o claro-escuro tornar-se-á, a partir de então, um modelo universal e atemporal de “luz expressiva”.

Com o desenvolvimento do **claro-escuro** de Max Reinhardt, que por isso é frequentemente nomeado como Rembrandt da iluminação cênica, podemos dizer que surge uma linguagem específica na luz e uma nova função da iluminação teatral

⁵⁷ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, 1985. Pag. 46.

⁵⁸ “In the *chiaroscuro* style of his old age, Rembrandt anticipates Expressionism by his functional use of light and darkness. Light serves to point out the essential in the Picture. It puts a man, Peter, for example, ‘on the spot’. The expressionists carried Rembrandt’s spotlight *chiaroscuro* into the theater.” SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959, p. 40 e 41.

na composição do espetáculo que, por sua vez, propicia o nascimento de uma *luz explicitamente expressionista*.

Podemos comprovar esta afirmação, analisando a utilização que Max Reinhardt faz dos novos “*spotlights*”: através dos desenhos de luz marcados por contrastes fortes, ele dá relevo a este ou aquele elemento de cena, multiplicando a cartografia e a significação do espaço. O processo de focar e multiplicar os espaços através do movimento da luz (sem qualquer mudança concreta da cenografia), constitui uma ponte importante entre os elementos de sonho e irrealismo presentes nos espetáculos simbolistas e a linguagem da cena expressionista.

Não por acaso, a definição de Max Reinhardt da arte de iluminar é tão simples quanto precisa:

*“Tenho dito que a arte de iluminar uma cena consiste em pôr luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos.”*⁵⁹

Deste modo, podemos afirmar que a articulação específica entre espaço e tempo que a luz de Reinhardt inaugura, possibilita a criação, no espaço concreto da cena, dos espaços subjetivos que a dramaturgia expressionista necessita.

Daí que nos atrevemos também a concluir que, a partir da influência fundamental de Adolphe Appia e de Gordon Craig, Max Reinhardt cria, na prática de seu trabalho como encenador, uma linguagem específica de iluminação, que se expande como principal herança para o cinema e o teatro expressionistas até o reconhecimento, no imaginário da cultura ocidental, da existência de uma “luz expressionista”. Essa é uma reviravolta importante na compreensão da linguagem da iluminação cênica como escrita do visível no espetáculo teatral.

Grande parte das teorias e práticas luminotécnicas que vem a seguir e que serão analisadas nesta tese, devem muito aos conceitos e visões luminosas de Appia e Craig e à influência das luzes de Max Reinhardt.

⁵⁹ REINHARDT, Max. *citado por* Robert Edmund Jones, assistente de Max Reinhardt por dez anos, no artigo “A um Jovem Decorador Teatral - Luz e Sombra” in *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964, p. 320.

CAPÍTULO 1

O EXPRESSIONISMO E A ESCRITA DA LUZ

"O impressionismo leva dialeticamente ao expressionismo. Se da realidade temos apenas impressões, como tais subjetivas, basta um passo a mais para projetar as próprias visões subjetivas, manipulando livremente os elementos da realidade, para desta forma exprimir uma verdade mais profunda, além da aparência superficial das coisas"

Anatol Rosenfeld⁶⁰

1.1 O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

"Sou luz. Ah se eu fosse noite!

Fosse sombras e trevas, como iria beber nos seios da luz"

Novalis

"Será a sombra a pátria da nossa alma?"

Hölderlin

O expressionismo surge na Alemanha, no início do século XX, como uma *Weltanschauung* (isto é, uma concepção de mundo), de forte cunho subjetivo e místico, que se alastra por diferentes manifestações artísticas, de diferentes formas, como um "espírito da época".⁶¹

Dada a sua abrangência, encontramos conceitos bem distintos para o termo. De uma maneira geral, pudemos destilar das muitas tentativas de definição e síntese, encontradas em vasta bibliografia, duas acepções principais.

A primeira entende o Expressionismo como um termo abrangente ligado a essa "*concepção de mundo*" de forte cunho subjetivo que, com uma origem que remete ao estilo gótico do norte da Europa e ao *espírito* do romantismo alemão, se desenvolve nas artes a partir da virada do século XIX para o XX e estende-se como uma forte influência para diferentes linguagens artísticas em distintos lugares; definindo-se, de forma extremamente geral, embora contundente, a partir de características estéticas como o privilégio da *expressão da interioridade* sobre a objetividade, com forte tendência à abstração :

⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão, histórias e estudos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968, p. 91.

⁶¹ "E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como a sombra do Hades ao beberem sangue. Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grubelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo." EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Tradução Lucia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 17.

“O termo ‘expressionismo’⁶² fora usado pelo crítico de arte Herwarth Walden para caracterizar toda a arte moderna oposta ao impressionismo. Mais tarde, passou a definir toda a arte na qual a forma não nasce diretamente da realidade observada, mas de reações subjetivas à realidade.”⁶³

Segundo essa acepção mais abrangente, podemos nomear de expressionistas artistas muito distintos, mas que, através dos olhos da subjetividade, atingiram os limites da expressão, levando a uma distorção das formas: de Vincent Van Gogh a Jackson Pollock; de William Blake a Franz Kafka; de August Strindberg a Eugene O’Neill e deste a Nelson Rodrigues (em peças como *Vestido de Noiva* ou *Valsa Numero 6*, por exemplo).

A segunda acepção considera o Expressionismo como um movimento artístico específico, com um contexto histórico preciso e determinado. Nesse caso, define-se como um fenômeno especificamente alemão, que tem início em 1905, nas artes plásticas, com a criação do grupo “*Die Brücke*”, em Dresden, seguido por “*Der Blaue Reiter*” (1911), em Munique; estende-se para a literatura anos mais tarde em torno das revistas “*Der Sturm*” (1910) e “*Die Aktion*” (1911) e, finalmente, chega aos palcos durante a Primeira Guerra Mundial, onde torna-se florescente sobretudo depois da guerra, com a República de Weimar, quando os teatros da corte transformam-se em teatros públicos⁶⁴.⁶⁵ Termina em torno de 1925 com o

⁶² O termo “Expressionismo” tem uma história de significados anteriores, que vão se transformando, de um lugar a outro, até chegar à Alemanha e a Herwarth Walden, criador da revista “*Sturm*”: primeiro foi usado em língua inglesa, no meio do século XIX, como um termo literário; depois usado na França, nas artes plásticas: “Foi usado pelo pintor francês Hervé em 1901 para servir como denominador comum para a arte de Van Gogh, Cézanne e Matisse”; até finalmente chegar à Alemanha: “Como tal, o termo foi importado na crítica de arte alemã e usado pelo influente esteta Worringer em 1911 para designar uma das formas de ‘Abstração’” SOKEL, Walter. “Introduction” in *Anthology of German Expressionist Drama*. London: Cornell University Press, 1963.

⁶³ NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis, Atualidade do Cinema Mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 149.

⁶⁴ “A chegada da República significou uma nova fase para o teatro na Alemanha. Com a queda do Império, os teatros da corte foram todos convertidos em salas públicas de exibição, fazendo surgir mais de 150 novos teatros entre 1918 e 1919. Além disso, a República aboliu o controle e a censura das peças, impulsionando o surgimento de uma forte arte de vanguarda.” Claudia Valladão de; “Histórico do Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 59.

⁶⁵ “A chegada da República significou uma nova fase para o teatro na Alemanha. Com a queda do Império, os teatros da corte foram todos convertidos em salas públicas de exibição, fazendo surgir mais de 150 novos teatros entre 1918 e 1919. Além disso, a República aboliu o controle e a censura das peças, impulsionando o surgimento de uma forte arte de vanguarda.” Claudia Valladão de; “Histórico do Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 59.

surgimento de um forte movimento de crítica ao expressionismo, chamado de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade)⁶⁶.

Em relação ao Teatro Expressionista, encontramos fronteiras bem determinadas na obra de Michael Patterson, que propõe datas e fatos para seu início e fim:

“Através dessa afirmação estou adotando um uso restrito da palavra Expressionismo para descrever um fenômeno especificamente alemão e não um termo estético geral, um fenômeno que em termos de dramaturgia começa com *Der Bettler*, de Sorge, em 1912, e termina em 1921, com a publicação de *Die Maschinenstürmer*, de Toller, a última peça consistentemente Expressionista de qualquer significância e, em termos de **estilo** teatral, começa com *Der Sohn*, de Hasenclever, em 1916, e está em grande parte esgotado em 1923.”⁶⁷

Como pretendemos neste capítulo atravessar de forma breve e sintética as características gerais do Expressionismo para chegar ao teatro e, mais especificamente, ao papel da iluminação cênica no espetáculo expressionista, resolvemos, por uma questão de método, partir da fronteira determinada acima proposta.

Partindo, então, desse contexto histórico específico (Alemanha, entre 1912 e 1923), podemos dizer que o expressionismo enfrenta os impasses do seu tempo.

Em franca oposição à tendência naturalista e cientificista do final do século XIX, propõe, ao mesmo tempo, uma *reação* ao impasse gerado pela fuga da realidade preconizada pelos simbolistas. Ao contrário da evasão para a interioridade, prega o enfrentamento e a revolta *a partir* da força apaixonada da interioridade. O expressionismo concebe a arte, portanto, como expressão de uma subjetividade em estado de “desespero e de êxtase”, *contrária* à pretensa objetividade da realidade exterior, posta em cena pelo Naturalismo⁶⁸.

⁶⁶ “Por volta de 1925, portanto, podemos falar do esgotamento definitivo da linguagem expressionista e do nascimento de uma nova tendência mais ‘realista’, conhecida como *Neue Sachlichkeit*” *Idem, Ibidem*, p. 60.

⁶⁷ “By this assertion I am adopting a narrow use of the word Expressionism to describe a specifically German phenomenon and not a general aesthetic term, a phenomenon which in terms of playwriting begins with Sorge’s *The Bettler* in 1912 and ends by 1921 with the publication of Toller’s *Die Maschinenstürmer*, the last consistently Expressionist play of any significance, and in terms of theatrical style begins with the premiere of Hasenclever’s *Der Sohn* in 1916 and is largely exhausted by 1923”. PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 48.

⁶⁸ “Último canto de agonia, grito de desespero e de êxtase, como diria Kurt Pinthus, mas também grito de revolta contra o Naturalismo, o teatro burguês, a intriga psicológica”/ “Ultime chant d’agonie, cri du désespoir et de

Para empreender essa ação da subjetividade sobre a realidade, a arte expressionista forja a existência de um sujeito central, um “Eu” absoluto e expandido, que se expressa e *grita* por toda a humanidade.

Figura 1 - *O Grito (Schrei)*, de Edward Munch. (fonte:Web)

Talvez devido à violência do seu contexto histórico – o homem moderno, esmagado pela vida sufocante das grandes cidades, pelo mecanicismo da segunda revolução industrial e, especificamente na Alemanha, pela repressão do Período Guilhermino e a hecatombe da Primeira Guerra Mundial – o expressionismo reverte-se em uma espécie de humanismo místico, eivado de paradoxos.

Essa relação direta entre o contexto histórico da Alemanha no começo do século XX e o surgimento do Expressionismo, está explícita nas seguintes palavras de Kurt Pinthus:

“Somente aquele que conhece esta influência de Guilherme o Charlatão e a sociedade criada à sua imagem pode compreender a raiva que faz explodir a sintaxe, o pressentimento desesperado da queda, o grito excitante, o niilismo destruidor, a aspiração messiânica e o amor extático, universal do expressionismo. É apenas assim que se explica a presença e a união dos estilos tão opostos dentro do expressionismo.”⁶⁹

Daí que o expressionismo alia concepções e elementos de linguagem aparentemente díspares: a lírica da solidariedade humana com o terror do fim dos tempos; o ideal do primitivismo com a urgência do aqui e agora; o perspectivismo moderno com a aspiração de totalidade; inspiração religiosa e niilismo; engajamento político e tendências messiânicas; ação revolucionária e visão apocalíptica; arrebatamento patético e crueza grotesca; agonia e êxtase criativo; abstração e vitalismo; desespero e euforia, decadência e renovação.

l'extase, comme le dirá Kurt Pinthus, mais aussi cri de revolte contre le Naturalisme, le théâtre burgeois, l'intrigue psychologique” PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionisme et les arts (Peinture-Théâtre-Cinema)*. Paris: Éditions Payot, 1980, p. 11.

⁶⁹ “Seul celui qui connaît cette emprise de Guillaume le Charlatan et la société élevée à son image peut comprendre la rage qui fait éclater la syntaxe, le pressentiment désespéré de la chute, le cri excitant, le nihilisme destructeur, l'aspiration messianique et l'amour extatique universel de l'expressionnisme. C'est seulement ainsi que s'explique la présence et l'union des styles si opposés au sein de l'expressionnisme.” PINTHUS, Kurt. “Souvenirs de Débuts de L'Expressionnisme”. In: *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 23.

Como conclui Silvia Fernandes, no artigo “A Encenação Teatral no Expressionismo”: “Não há, portanto, um expressionismo, mas uma série de expressionismos, que vão do emocionalismo primitivista ao geometrismo abstrato.”⁷⁰

Diante de tantas tendências opostas, reunidas em tensão permanente, o expressionismo não pode ser considerado como um movimento artístico coerente e, enquanto tal, passível de uma definição clara e inequívoca. Ele é justamente um movimento que tem por principal característica a contraste entre opostos, unidos como uma atitude de revolta, historicamente determinada, do artista *contra* a civilização⁷¹.

É nesse contexto que o teatro transforma-se em uma *ação estética* que preconiza a libertação de todos os impulsos e pulsões internas contra as normas rígidas da sociedade. Essa revolta é representada, nos textos dramaturgicos, por um conflito irreduzível entre o protagonista e o mundo; normalmente um jovem herói incompreendido em luta contra figuras, normalmente mais velhas, que representam o poder instituído, tais como pais, professores e patrões⁷² e simboliza a necessidade de uma regeneração total da civilização, encarnada no tema da *luta de gerações*. Sobre a importância deste tema para a dramaturgia expressionista, Mariângela Alves de Lima resume:

“Na luta de gerações, tal como a tematiza o drama expressionista, há um princípio insurgente do novo contra o velho, do instinto contra a norma, do dionisiaco contra o apolíneo, que, ao entrelaçar-se dramaticamente nas motivações dos protagonistas, extravasa o campo restrito da personalidade e se projeta sobre a ideia de civilização”⁷³.

⁷⁰ FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 60.

⁷¹ A força unificadora por trás do Expressionismo não era uma ideologia positiva, mas uma reação negativa” (The unifying force behind expressionism was not a positive ideology but a negative reaction) PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 49.

⁷² “Existe uma relação clara entre as frustrações e humilhações pela qual jovens alemães tiveram que se submeter enquanto cresciam na família e na escola, e a violência e explosão vitalista do Expressionismo” (There is a definite interrelation between the frustrations and humiliations under which German youth had to grow up in family and school and the violence of the Expressionist and vitalist outburst) SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959, p. 97.

⁷³ ALVES DE LIMA, Mariângela. “Dramaturgia Expressionista” In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p.198.

Esses jovens artistas, que viveram o militarismo Guilhermino e o *horror* da Primeira Grande Guerra Mundial e suas consequências, acreditaram que a necessidade de expressão da interioridade e a força febril da criatividade poderiam, com sua energia vital, destruir todas as tradições e sobrepujar o modo de vida da burguesia alemã da época, profundamente repressora e materialista, para construir uma sociedade nova, mais potente e apaixonada.

Essa revolução teria por princípio o surgimento de um Novo Homem e de uma nova arte, em luta contra o velho mundo.

Como explicitamente declarado pelo manifesto de Franz Marc, em 1912, na publicação *Der Blaue Reiter*:

"Nesta época de grande luta pela nova arte nós brigamos como 'selvagens', não organizados contra um antigo poder organizado. A luta parece desigual; mas em assuntos espirituais não vence o número e sim a força das ideias. As armas temidas dos 'selvagens' são as suas ideias novas; elas matam melhor que aço e quebram o que era considerado inquebrantável"⁷⁴.

Para os expressionistas, a arte pode ter a contundência de uma bomba, atingindo a sociedade na carne, através da força do espírito.

A luta desses "selvagens" em sua busca desesperada por uma "nova arte" será, portanto, o tema recorrente da nascente dramaturgia expressionista. A projeção do sujeito criador (como um duplo do autor em cena), que dá voz a essas "ideias novas", será, ao mesmo tempo, a personagem principal e o próprio sentido do texto. A *expressão* de suas visões interiores constituirá o espaço cênico e, muitas vezes, a própria estrutura da cena expressionista.

O NOVO HOMEM OU A SUBJETIVIDADE COMO SUJEITO DA AÇÃO DRAMÁTICA

"A realidade tem que ser criada por nós (...) Assim o universo total do artista expressionista torna-se **visão**. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (*Gestaltet*). Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe **a visão** disso. Os fatos têm

⁷⁴ MARC, Franz *Der Blaue Reiter*: Munique, edit. Wassily Kandinsky e Franz Marc (1912) in: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005. p.109.

significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles.”⁷⁵

Os dramaturgos expressionistas retomam o protagonismo do *Sturm und Drang* e do Romantismo alemão, abstraindo, no entanto, as componentes históricas e míticas desses movimentos para adentrar de vez na *consciência do protagonista*. Para isso, no entanto, não se atêm à individualidade das personagens nem às características pessoais que as tornariam únicas, mas, ao contrário, criam a existência de um “Eu” essencial que, segundo Lotte Eisner, “comporta a abstração completa do indivíduo”⁷⁶.

Ao contrário do naturalismo, onde as personagens estão submetidas ao meio, no expressionismo o mundo exterior é uma projeção da interioridade. Por isso, nessa nova estrutura dramática os acontecimentos não são o motor da história e as ações dramáticas não existem mais no plano de uma “realidade ficcional” análoga à “realidade externa”, mas estão submetidas ao processo de transformação interna desse “Eu”, ou, como teoriza Peter Szondi, “essa precipitação do eu em múltiplas realidades, implica na deformação subjetiva do objetivo”⁷⁷.

Com esse processo de subjetivação radical aliado à abstração crescente do indivíduo, um novo tipo de protagonista ocupa o centro da cena, para tornar-se um herói alegórico ou, como propõe Anatol Rosenfeld, “arquetípico”:

“É importante notar que a subjetividade expressionista não deve ser entendida como visando a apresentar a psicologia diferenciada de indivíduos, à maneira do drama realista. A intenção, ao contrário, é projetar a realidade “essencial” de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema. Não se trata, pois, de seres matizados, situados em contexto histórico, mas de arquétipos.”⁷⁸

Não se trata mais, portanto, de colocar em cena um protagonista individualizado, imerso em um contexto histórico e social e enredado em situações cotidianas, mas de criar uma representação de um “Novo Homem” que, ao desprender-se da sociedade pequeno burguesa de seu tempo a caminho de uma ascensão espiritual ou de uma consciência política de cunho coletivo, representa em

⁷⁵ EDSCHIMID, Kasimir. (*Die Neue Ranschau*, 1918). In in: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005. p. 111. (grifo nosso)

⁷⁶ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p.19-20.

⁷⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 125.

⁷⁸ ROSENFELD, . *O Teatro Alemão, histórias e estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. p.98.

si a possibilidade (ou, nos casos mais pessimistas, a impossibilidade) de regeneração de toda a humanidade.

Esse protagonista carrega, portanto, uma contradição interna: é ao mesmo tempo particular e geral. Constitui-se como **uma** subjetividade que, no entanto, busca representar **a** essência do humano.

Peter Szondi propõe que essa tendência à abstração, presente no expressionismo, leva necessariamente à recusa da forma dramática:

“A abstração forçosa e o vazio do indivíduo, de que os dramas de estação de Strindberg já davam testemunho, recebe aqui o seu alicerce teórico: o homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia ativa às relações intersubjetivas, que devem velar ‘a imagem do humano’, sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis.”⁷⁹

A lírica subjetiva do discurso, que tem por fim a força de sua própria expressão e não o confronto com outras subjetividades, resulta, assim, na própria disjunção da estrutura dramática.

Desse modo, não são os fatos e feitos que colocam esse “novo homem” na posição de “herói”, mas a sua própria capacidade de expressão – através do discurso verbal direto – de um sentimento coletivo de angústia e esperança. Esse discurso ecoa a “voz da interioridade”⁸⁰ do artista criador que, por sua vez, expressa através da arte o “espírito” e o “grito” de uma geração.

Esse novo protagonismo da interioridade em luta contra a sociedade vigente necessita inventar novas formas de escrita do texto teatral para existir pleno em suas potencialidades de transformação estética e política.

Para isso, o teatro expressionista radicaliza os procedimentos antinaturalistas e *coloca em cheque a mimesis*, projetando o universo interior do protagonista sobre a realidade da cena, distorcendo-a segundo sua própria subjetividade. A realidade, portanto, deixa de ser *absoluta* e exterior para tornar-se *relativa* ao sujeito que a vê,

⁷⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*, São Paulo: Cosac Naify, 2001, pag. 127.

⁸⁰ Essa “voz da interioridade” é um discurso explícito do autor, como é o caso exemplar de personagens claramente autobiográficas, como “O Poeta” em *O Mendigo*, de Reinhard Sorge ou “O Filho”, na peça de mesmo nome de Walter Hasenclever.

ou melhor, que a cria. Dessa forma o teatro deixa de ser um retrato da sociedade, para inventar uma nova realidade subjetiva e, enquanto tal, estilhaçada, deformada e fragmentária.

O discurso passa a ser um jorro da interioridade, que carrega, não somente em seu conteúdo mas principalmente na sua forma, o estado interior da personagem. Os diálogos são cheios de frases curtas e entrecortadas, muitas vezes compondo uma sintaxe fragmentada, em uma forma conhecida como “estilo telegráfico”, onde abundam as exclamações e as reticências, as expressões vagas e as imagens poéticas. É também comum que as falas das personagens passem da prosa para a poesia, sem a necessidade de uma razão interna (ou mesmo externa) para essa mudança radical. Como nos sonhos, imagens visuais ou sonoras substituem a coerência do discurso. Dessa forma a própria linguagem passa por um processo de subjetivação.

O processo de subjetivação da linguagem, por sua vez, tende à lírica, porém a função narrativa do sujeito dá a essa lírica uma função épica. Dessa forma temos na estrutura dramática expressionista um caráter lírico, com resultado épico. Segundo a análise de Anatol Rosenfeld:

“Em termos de gênero, pode-se falar de peças líricas que tomam feição épica, em virtude da distensão narrativa dos estados de alma através de uma sucessão ampla de cenas. O cunho épico ressalta também do fato que o mundo aparentemente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito-narrador.”⁸¹

O encadeamento das ações também não segue a lógica da objetividade, em que a causalidade comanda os acontecimentos e “uma coisa leva a outra” em uma sequência lógica e diacrônica. Ao contrário, os acontecimentos seguem a lógica do inconsciente, em que os impulsos da subjetividade são um centro irradiador das ações, que se justapõem sem nexos causal ou mesmo temporal. O tempo é subjetivo e pode ser alterado ou abstraído segundo a consciência. O espaço também pode ser o lugar onde está o herói e ao mesmo tempo o espaço dentro da sua cabeça, onde, por sua vez, o mundo imaginário tem total liberdade de viajar por espaços

⁸¹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 106.

distintos, análogos aos reais ou distorcidos, como nos sonhos. Assim, os espaços interiores se sobrepõem aos espaços exteriores.

A recriação poética do mundo a partir do interior retira os objetos e imagens do mundo, transformando-as em signos. Esses signos justapostos ganham uma composição irreal, próxima da lógica dos sonhos ou da memória, tendendo à distorção ou à abstração.

Essa inversão do ponto de vista, do plano da objetividade para o da subjetividade, exige uma transformação radical da linguagem, tanto na dramaturgia, quanto na escrita cênica, ou nos elementos que a compõem.

EXPRESSIONISMO: DO CONCEITO À LINGUAGEM DA LUZ

No vasto universo expressionista, em suas múltiplas formas (que, como legítima expressão da subjetividade individual, no fundo se distingue de artista para artista), existe uma divisão básica, entre duas tendências principais:

“A instabilidade patológica e ódio ao cerebral, personalidade subemocional está no fundo de duas aparentes tendências antitéticas do Expressionismo: o **grito** para o domínio da vida bruta, vida desafogada pelo intelecto e razão; e, segundo, seu aparente oposto, **abstracionismo**, que bani o elemento pessoal e emocional, que é doloroso e humilhante para o expressionista, a partir da nova arte puramente formal que ele proclama e pratica.”⁸²

Embora sempre partindo da expressão da subjetividade, essas duas tendências apresentam bases filosóficas distintas e buscam objetivos diferentes e, conseqüentemente, desenvolvem procedimentos criativos, formas e conteúdos que também diferem muito entre si, tanto na pintura quanto na literatura e no teatro.

⁸² “The pathological instability and self-hatred of the cerebral, underemotional personality lie at the bottom of two apparently antithetical Expressionist tendencies: the cry for the dominance of brute life, life unencumbered by intellect and reason; and, second, its apparent opposite, abstractionism, which banishes the personal and emotional element, which is painful and humiliating to the expressionist, from the new purely formal art which he proclaims and practices” SOKEL, Walter. *The Writer in Extremis*. California: Stanford University Press, 1959, p. 86. (grifo nosso)

A primeira é chamada por Walter Sokel de Vitalismo, ou Expressionismo Vitalista porque se baseia nas tendências vitalistas da filosofia, na passagem do século XIX para o XX, principalmente de Henri Bergson⁸³ e Friederich Nietzsche⁸⁴:

“Vitalismo Expressionista é uma reação extrema e violenta a uma forma extrema de cerebralismo (...) eles reagiram contra toda atividade mental com uma selvagem, anárquica ânsia por ‘vida irresponsável’ e ‘sensação pura’.”⁸⁵

Nesse expressionismo, a tentativa de fuga da razão leva à distorção das formas, baseada principalmente na lógica dos sonhos e na erupção de conteúdos irracionais e imagens do inconsciente.

Como a principal metáfora dessa tendência é o grito, é chamada por Bernhard Diebold, no livro *A Anarquia do Drama* (1921)⁸⁶, de “**Schrei**”:

“A representação ‘Schrei’, expressão do grito extático, geralmente se manifesta no palco pela deformação bizarra de movimentos, formas, linguagem, motivações e lógica interna das personagens.”⁸⁷

A busca de referências fora da cultura ocidental, racionalista, leva essa mesma tendência a receber também o nome de *Primitivismo*, como é chamada, por exemplo, por Michael Patterson⁸⁸.

⁸³ “Acima de tudo a teoria do *élan vital* de Henri Bergson, postulou uma dicotomia entre o fluxo inconsciente da vida e a ossificante categorização do intelecto, que é muito parecido com o conflito postulado no Expressionismo” (above all Henri Bergson’s theory of *élan vital*, postulated a dichotomy between the unconscious flow of life and the ossifying, categorizing intellect that is very similar to the conflict postulated in Expressionism). SOKEL, Walter. *The Writer in Extremis*. *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁴ “O Novo Homem deveria possuir a sabedoria superior e visão de Zaratustra e também a ousada liderança e o alegre autossacrifício de Dionísio. Arte, o médium necessário para essa fusão, produziria um novo e transcendente modo de existência caracterizado por aquilo que Nietzsche chamou de um *mood* de ‘otimismo trágico’ (...) A partir dessa perspectiva (o legado nietzscheano), a justaposição de niilismo e salvação, de êxtase e contemplação, de primitivismo e abstração, são compreensíveis” (The New man was to possess the superior wisdom and vision of Zarathustra and also the daring leadership and joyful self-sacrifice of Dionysus. Art the necessary médium for this fusion, would produce a new and transcendent mode of existence characterized by what Nietzsche had called a mood of ‘tragic optimism’ (...) From this perspective (the Nietzschean legacy), the juxtapositions of nihilism and salvation, of ecstasy and contemplation, of primitivism and abstraction, are comprehensible.) KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997, p. 32-33.

⁸⁵ “Expressionist vitalism is an extreme and violent reaction to an extreme form of cerebralism (...) they reacted against all mental activity with a wild, anarchic yearning for “irresponsible life’ and ‘pure sensation’.” SOKEL, Walter. *The Writer in Extremis*. *Op. cit.*, p. 87.

⁸⁶ “Tentando dar conta dessa dualidade, Bernard Diebold escreveu seu estudo *Anarquia do Drama*, no qual subdivide a representação em três categorias gerais: *Schrei*, *Geist* e *Ich*”. FERNANDES, Silvia. ” In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p.226.

⁸⁷ *Idem, Ibidem*, p. 226.

⁸⁸ “Em sua rejeição pelo realismo, portanto, muitos expressionistas se voltaram para a arte e a cultura primitivas (...) e eles resgataram pintores negligenciados como Cézanne e Van Gogh e escritores como Büchner e

Nos espetáculos “*Schrei*”, há um privilégio dos cenários pintados: as cidades estão sempre prestes a cair sobre o homem, as paredes tombam, as retas se transformam em diagonais, as escalas de tamanho se perdem, as janelas abrem-se para o interior.

Figuras 2 e 3 - *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht. Cenário: O. Reigbert. Direção: O Falckenberg, *Munchen, Kammerspiele*, 1922. (Museu de Teatro de Munique)

Na iluminação, de forma geral, os contrastes entre luz e sombra se radicalizam, as sombras se agigantam e viram uma espécie de duplo das personagens, a luz corta o espaço separando o protagonista do mundo, o ponto de vista da subjetividade se explicita no desenho complexo da luz, que destaca partes do todo, de modo que as luzes gerais e atmosferas do naturalismo dão lugar aos focos e à iluminação por zonas do expressionismo *Schrei*. O tempo se estilhaça em fragmentos e a realidade se deforma em agonia.

Figura 4 - *Cain*, de Byron. Cenário: L. Sievert. Dir.: J. Tralow, Frankfurt, 1923. (Theaterrabt St.U. Frankfurt Lib.)

Com o advento da Primeira Guerra Mundial e as tentativas frustradas de revolução socialista na Alemanha em 1918 e 1919, grande parte dos escritores desta tendência é levada, de uma atitude de revolta geral, para o ativismo político:

“De fato a geração e o movimento expressionista devem ser vistos em muitos sentidos, sob uma dupla luz: de um lado como o movimento se alinhava à vanguarda artística europeia, constituído pelo círculo de autores e artistas ligados à revista *Der Sturm*, e de outro, como grupo cuja prática artística e literária se encontrava intimamente ligada a questões referentes ao contexto político-social do tempo, e que se reunia em torno da revista *Die Aktion*.”⁸⁹

A outra tendência – que se liga à vanguarda artística europeia – é chamada por Sokel de abstracionismo, por sua busca da abstração e da *pura forma* e está

Rimbaud” (In their rejection of realism, therefore, many expressionists turned back to primitive art and culture (...) and they rescued from neglect painters like Cézanne and Van Gogh and writers like Büchner and Rimbaud) PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p.56.

⁸⁹ LAGES, Susana Kampff. *Poesia Lírica Expressionista In: GUINSBURG, Jacó (org.). O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 166.

diretamente vinculada à filosofia de Kant⁹⁰ e às tendências mais formalistas da filosofia alemã, como Schiller⁹¹ e Schopenhauer⁹².

Nessa tendência, a tentativa de reduzir a arte aos seus elementos essenciais leva à síntese e ao privilégio dos aspectos visuais e das metáforas imagéticas ao invés da retórica emocional.

Como a principal busca dessa tendência é a relação direta entre *arte, forma e espírito*, é chamada por Bernhard Diebold de “*Geist*”:

“A representação *Geist*, espiritual e abstrata, reflete o desejo de expressão pura e luta por uma espécie de comunicação absoluta e conceptual entre dramaturgo, encenador e espectador.”⁹³

Nos espetáculos, a tendência à abstração leva à retomada do ideal dos cenários simbolistas de “síntese e sugestão”. Ao invés dos cenários pintados, sua principal influência são os cenários arquiteturais de Adolphe Appia e Gordon Craig. As escadas em diversos planos, desenhadas por Appia e Craig são muito utilizadas por Leopold Jessner, assim como o uso simbólico da cor. Nessa tendência cenográfica, exatamente como prenunciada por Appia com os seus espaços rítmicos, a luz tem um papel fundamental na relação entre o espaço e o ritmo musical, assim como na composição espacial, de modo que muitas vezes substitui

⁹⁰ “Kant, que destruiu o conceito de um mundo objetivo existente junto com o conceito de *mimesis* (...) abstraiu até a natureza do homem para que a mente nua fosse deixada sem um mundo social ou natural ao seu redor.” (Kant, Who destroyed the concept of an objectively existing world together with the concept of *mimesis* (...) abstracted even nature from man so that naked mind was left without either a social or a natural world surrounding it) SOKEL, Walter. *The Writer in Extremis*. California: Stanford University Press, 1959, p. 20.

⁹¹ “Na obra de arte genuína, o conteúdo não deveria afetar em nada, mas a forma, em tudo; já que o papel que o homem atua é pela forma somente, e apenas algumas faculdades por conteúdo. Por mais nobre e compreensivo que seja o conteúdo, ele está sempre confinado na sua influência com o espírito, e a verdadeira liberdade estética só pode ser esperada da forma. Nisso consiste o segredo artístico do mestre que pela forma abole o conteúdo.” “In a genuine work of art the content should effect nothing, but the form, everything; since the role man is acted upon by form alone, but only single faculties by content. However noble and comprehensive then the content may be, it is always confined in its influence upon the spirit, and true aesthetic freedom is to be expected only from form. Herein then consists the art-secret of the máster that by the form he abolishes the content.” Schiller, the *Aesthetic Letters, Essays, and the Philosophical Letters*. In: SOKEL, Walter. *Op. cit.*, p. 13.

⁹² “Para Schopenhauer a Coisa-em-si é a VONTADE, uma cega e furiosa, luta inútil, totalmente sem sentido para o homem. (...) A única fuga dessa insanidade é ou a abnegação budista da vontade, nirvana, ou a transfiguração da vontade em Idea, um objeto de contemplação estética. Essa é a tarefa da música.” (For Schopenhauer the Thing-in-itself is The WILL, a blind and furious, purposeless striving, utterly meaningless to man. (...) The only escape from this insanity is either Buddhist abnegation of the Will, nirvana, or the elevation and transfiguration of the Will into Idea, an object of aesthetic contemplation This is the task of music.) SOKEL, Walter. *Op. cit.*, p. 24.

⁹³ FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo” in GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 226.

os elementos cenográficos: “Não ergam mais árvores: criem luzes e sombras; não vistam mais fantasmas: voltem-se para a música.”⁹⁴

Embora, como veremos a seguir, na prática do teatro muitas vezes essas duas tendências se confundam ou mesmo se unam em cena⁹⁵, essa dualidade fundamental do expressionismo levará, por um lado, ao desenvolvimento de um teatro político, que supera a lírica e o subjetivismo expressionistas em direção à objetividade épica (Piscator, Bertolt Brecht, Mathias Langhoff, Kastorf, Rimini Protokoll), e, de outro lado, a uma linha mais abstrata, que leva ao cruzamento com outras linguagens artísticas, como a dança (Dalcroze, Laban, Mary Wigman, Pina Baush) e as artes plásticas (Bauhaus, Svoboda, Bob Wilson, Robert Lepage), rumo a um teatro mais sintético e formalista.

**

Antes de adentrar nos espetáculos teatrais, a partir dos quais pretendemos analisar as características e funções da iluminação teatral na encenação expressionista, é importante explicitar aqui uma referência teórica importante, que usamos como estrutura para a escrita deste capítulo.

Para analisar os diferentes elementos da iluminação criados ou transformados em sua função pela prática expressionista, partimos de alguns elementos de estrutura dramática dos textos expressionistas listados por Denis Bablet em seu artigo sobre a encenação expressionista. À saber:

“Mas, a aparição de um estilo de encenação expressionista insere-se igualmente em uma série de fenômenos mais propriamente teatrais que o anunciam, o determinam ou o tornam possível. A dramaturgia expressionista e suas estruturas desempenham em cena um papel essencial: *traumbühne* onde se encontra pulverizada toda realidade objetiva, *Ich-Dramatik* fundada sobre a promoção de um herói central através do qual o espectador percebe o universo dramático, *Stationendrama* que destaca os momentos essenciais de uma ação que se desenrola frequentemente em tempos irrealis e que encena personagens levadas ao estado de tipos, em uma palavra o

⁹⁴ “Don’t erect more trees: use lights and shadows; don’t bring on ghosts: turn to music.” HASENCLEVER, Walter. “O Teatro do Futuro” (1916) *apud* PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p.53.

⁹⁵ A representação *Ich*, ligada ao chamado Expressionismo tardio – a partir de 1919 quando o movimento se firma em Berlim – é uma espécie de síntese entre os elementos *Schrei* e *Geist*. Vide FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”. *In*: GUINSBURG, Jacó (org São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 226-227.

abstraktionsdrang, ditando para a obra dramática suas personagens e sua construção...”⁹⁶

Esses elementos de estrutura dramática tornam-se problemas a serem resolvidos pelos diretores em busca de uma tradução cênica que crie uma linguagem específica para o espetáculo expressionista, o que, por sua vez, na prática do teatro, leva a diferentes formas de escrita da cena.

Por isso, partimos da seguinte pergunta: como esses elementos estruturais da dramaturgia expressionista são traduzidos, na prática da cena, pela iluminação? Para responder, fizemos *estudos de caso* da luz de espetáculos expressionistas que escolhemos como modelos, buscando elementos essenciais da iluminação cênica para a construção das encenações.

A partir desse procedimento teórico pretendíamos encontrar características e funções estruturais para a escrita da luz no espetáculo expressionista. Descobrimos uma relação direta entre o *Ich-drama* (Drama do Eu) e a “invenção” do foco de luz; entre o *Stationen-drama* (Drama de Estações) e a luz-montagem, ou seja, a luz como editora da ação; e, finalmente, entre a *abstraktionsdrang* (tendência à abstração) e a luz como construtora de espaços rítmicos (realizando alguns sonhos e projetos de Adolphe Appia).

Como é difícil separar esses elementos que se mesclam e se enredam nos textos expressionistas, partimos de uma explicação básica de cada um. Depois, analisamos os espetáculos, fazendo uma espécie de arqueologia da prática da luz. A própria pesquisa foi destrinchando o seu enredo, o que talvez tenha nos levado a uma teoria da luz, no Expressionismo.

⁹⁶ “Mais l’apparition d’un style de mise en scène expressionniste s’insere également dans une série de phénomènes plus proprement théâtraux qui l’annoncent, le déterminent ou le rendent possible. La dramaturgie expressionniste et ses structures jouent en scène un rôle essentiel: traumbühne où se trouve pulvérisée toute réalité objective, Ich-Dramatik fondée sur la promotion d’un héros central à travers lequel le spectateur perçoit l’univers dramatique, Stationendrama qui degagé les moments essentiels d’une action se déroulant souvent en des temps irréels et qui met en scène des personnages portés à l’état de types, en un mot l’abstraktionsdrang, dictant à l’oeuvre dramatique ses personnages et sa construction...” BABLET, Denis. “L’Expressionnisme à la Scène”. In: *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 192.

1.2 O ICH-DRAMA E A INVENÇÃO DO FOCO DE LUZ

“O que não é eu, não é”

Reinhardt Goering

O ICH DRAMA E A FRAGMENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA DO PROTAGONISTA

Para escrever do ponto de vista da interioridade e colocar o novo protagonista – o “Eu” abstrato e essencial - no centro da cena, os expressionistas criam uma nova forma dramatúrgica, com um discurso e uma estrutura totalmente diferente - o ***Ich-Drama***.

No *Ich-Drama*, geralmente a subjetivação radical da personagem principal estiliza a realidade e, com ela, as unidades de espaço, tempo e ação dramática. Anatol Rosenfeld propõe que, por isso, os expressionistas criam uma nova unidade estruturante: a unidade do Personagem.

“A unidade do personagem geralmente substitui a de tempo, lugar e ação: também esta última unidade frequentemente não é observada no drama expressionista, visto não haver, muitas vezes, uma fábula e sim episódios sem nexos causal.”⁹⁷

A subjetividade do protagonista fragmenta-se multiplicando os *planos de realidade*. Essa consciência fragmentada dá origem a figuras alegóricas que simbolizam estados interiores ou aspectos diversos da psique do herói em sua peregrinação rumo a uma transformação, exterior ou interior.

Seus antagonistas, por sua vez, podem ser funções familiares, impulsos vitais ou representações de uma classe ou posição social. É comum, então, que as personagens não possuam mais nomes próprios, para serem nomeadas por sua posição na sociedade ou relação com o protagonista. Assim sendo, as peças expressionistas têm por conflito principal a própria tensão entre esse protagonista central e o “Mundo”, ou melhor, entre esse “Eu” e suas visões, projeções ou desdobramentos:

⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão, histórias e estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. p. 98.

“A visão - *Dolpendeken, Doppelsehen* - é aqui o desdobramento entre o **eu** e a projeção do **eu**, o **eu** é que dita sua verdade e que, por repulsão ou por assimilação, constrói um mundo exterior subjetivo. A repulsão produz as caricaturas ou as representações estereotipadas das imagens recusadas, por exemplo a família. Há também as figuras intermediárias à respeito das quais se exerce um distanciamento ou uma aproximação, o amigo, o preceptor, a jovem filha. A assimilação representa um ou outro sentido da construção, o medo ou a simpatia. Assim aparecem os grupos das prostitutas, dos leitores de jornal, de aviadores e, em Hazenclever, o grupo dos filhos revoltados; mas o herói, ele mesmo, tem tantas visões quantas pode criar sua imaginação”.⁹⁸

A “realidade” no teatro expressionista é, portanto, extremamente multifacetada. Por um lado, está na própria personagem principal, que tem uma existência central e absoluta e que pode ser considerada, do ponto de vista dramático, como a única “realidade” em cena, a partir da qual emana toda a peça. Ou, como conclui Anatol Rosenfeld:

“Na dramaturgia expressionista, porém, é com frequência somente o herói, o personagem central, que ‘existe realmente’; os outros personagens são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) dessa consciência central.”⁹⁹

Por outro lado, existe o percurso dessa personagem pelo “mundo exterior”. Esse “mundo”, por sua vez, pode se constituir em cena como uma visão subjetiva ou projeção da personagem central sobre a realidade, com suas visões alegóricas ou oníricas.

E, por fim, há a realidade da criação, que é o próprio ato de escrever. Desse ponto de vista, a realidade última da cena é a própria expressão da interioridade do autor, que se projeta sobre o “herói subjetivo”.

Para colocar o ***Ich-Drama*** nos palcos, como uma *ação estética* específica, os encenadores tiveram que encontrar uma tradução cênica que desse conta desse protagonismo radical, em toda a sua multiplicidade e complexidade. O que representa colocar em cena, ao mesmo tempo, várias realidades diferentes: o protagonista, suas relações, seus sonhos, suas projeções.

⁹⁸DEMANGE, Camille. “La Jeune Generation et Les Pièces-Programmes de L’Expressionnisme Allemand”. In: *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du CNRS, 1984, p. 99.

⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Alemão, histórias e estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. P.97.

O espetáculo expressionista necessita, então, criar uma forma concreta para distinguir e separar essas várias “realidades” em jogo, organizando e compondo o desenho de cena segundo a lógica da interioridade, com o protagonista como eixo irradiador de todos os acontecimentos e imagens subjetivas, de modo a explicitar no palco o conflito fundamental entre a realidade exterior e a realidade interior.

Em outras palavras, será necessário que o encenador encontre uma nova escrita cênica, utilizando-se das várias linguagens técnicas do espetáculo à sua disposição, para **focar** esse sujeito absoluto, de onde partem todos os desdobramentos dramáticos.

Esse processo de **focar** o protagonista, ou seja, **separá-lo** de todas as múltiplas realidades que o rodeiam, através da luz, dará origem a uma das grandes revoluções da linguagem da iluminação teatral: a invenção do “foco de luz” como procedimento explícito e consciente de escrita cênica.

O FOCO DE LUZ: CONCEITO E HISTÓRIA

O “foco de luz” pode ser descrito como um fecho de luz independente, conseguido a partir de um refletor com uma fonte única de luz (uma lâmpada elétrica) e um conjunto óptico (formado, primeiramente, por uma única lente plano-convexa), que permite criar uma fronteira precisa entre a luz e a não luz.

O “foco”, portanto, é uma luz que cinde o espaço e separa os elementos de cena, multiplicando os espaços e, conseqüentemente, os planos de leitura.

Se todos os elementos de uma cena estão sobre o palco com uma luz geral, o senso comum supõe que estão, necessariamente, em um mesmo lugar, ao mesmo tempo. E será muito difícil crer no contrário. Porém, se um ator ou qualquer outro elemento tiver a sua luz independente e destacada, dentro de fronteiras precisas, diferente da luz dos outros elementos em cena, podemos então acreditar que se encontra em um espaço e/ou tempo distinto dos demais. Esse poder de dividir e multiplicar os espaços em cena, por sua vez, representa uma quebra completa com a realidade.

No entanto, como vivemos em um contexto teatral onde o “foco de luz” é absolutamente incorporado à ideia de iluminação cênica, é comum encontramos focos fechados em meio a estéticas pretensamente realistas, o que denota uma banalização do “foco” como uma “luz natural”. Sendo assim, não costumamos pensar no significado preciso da sua existência, quer seja do ponto de vista estético ou histórico. No entanto, não há nada de “natural” em um foco de luz, muito pelo contrário.

É preciso imaginar um contexto totalmente diferente, em que as lâmpadas incandescentes e os refletores com apenas uma fonte de luz ainda eram novidades, para imaginar o significado de um “foco” aceso sobre a cena. Com certeza era percebido como uma demonstração explícita da técnica teatral, com um efeito épico.

Os primeiros refletores de fecho independente surgem como equipamentos especiais, desenhados e confeccionados por encomenda.

O primeiro deles é uma espécie de “canhão seguidor”, composto por uma lâmpada de arco-voltaico, dentro de uma caixa fechada, com uma lente plano-convexa, por onde sai a luz dirigida e um sistema articulado com rolamentos, que lhe permite mobilidade (vide desenho abaixo).

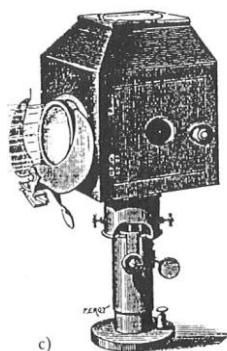


Figura 5 - “Aparelho fotoelétrico com sua lâmpada, destinado a perseguir um personagem, que permite dirigir os raios luminosos para todos os sentidos (1860).”¹⁰⁰

Este “canhão de luz” é produzido e vendido, a partir de 1860, por Jules Duboscq (óptico, chefe do serviço de iluminação elétrica na Ópera de Paris), como um “aparelho para a produção de fenômenos físicos no teatro”. Esse tipo de equipamento com luz focada foi primeiro utilizado na ópera para seguir os cantores; não para separar o protagonista do mundo que o rodeia, mas para torná-lo mais iluminado, destacando-o dos coros.

¹⁰⁰ DUBOSCQ, J. “Catalogue des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au Théâtre” *apud* BABLET-HAHM, M.L. “Annexe: Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle”. In: APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme, 1983, p. 358.

Em 1879 Thomas Edison inventa e produz em escala industrial a lâmpada de filamento de carbono, ou simplesmente, a lâmpada incandescente. Enquanto a lâmpada de arco-voltaico apaga e acende de uma vez, a lâmpada incandescente possibilita o controle do fluxo de elétrons na corrente e, por isso, permite a gradação sutil das intensidades.

Os aparelhos pioneiros de Jules Duboscq são aperfeiçoados em Dresden, já com lâmpadas incandescentes, por Hugo Bähr: “Autor de aparelhos eletro-ópticos para a realização de efeitos luminosos e de aparição no teatro”¹⁰¹.

Como já foi citado aqui, Hugo Bähr criava, sob encomenda, verdadeiras “máquinas luminosas” para os difíceis efeitos especiais que as óperas demandavam. Inventou centenas de efeitos diferentes, como os movimentos de luz dos *Meininger* e os efeitos especiais das grandes óperas de Wagner montadas em *Bayreuth*.

Adolphe Appia, por sua vez, fez um estágio de aprendizagem com Hugo Bähr no *Königliches Hoftheater*, por ocasião da sua temporada em Dresden entre 1889 e 1890. Esse contato com certeza foi a base de seus conhecimentos técnicos em iluminação e influenciou muito suas teorias sobre a importância da luz para a concepção de um *espaço vivo* no teatro.

Esses novos equipamentos que Appia viu em Dresden, em 1889, são descritos por ele em seu primeiro livro “*A Música e a Encenação*”, em um capítulo dedicado exclusivamente à técnica e estética da iluminação:

“Sobre nossas cenas, a iluminação se fará simultaneamente, sobre quatro formas diferentes”: (1) O equipamento para iluminar as telas pintadas: fontes fixas de luz sobre as telas, secundadas por ribaltas móveis localizadas nas coxias; (2) A ribalta “esta singular monstruosidade de nossos teatros, encarregada de iluminar a cenografia e os atores pela frente e de baixo”; (3) “Os aparelhos completamente móveis e manejáveis para fornecer um raio preciso e direcionável e projeções variadas”; (4) Iluminação por transparência, vinda por trás de uma tela.¹⁰²

¹⁰¹ BÄHR, H. “Catálogo de 1906” *apud* BABLET-HAHM, M.L. *Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle*. In: APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme, 1983, p. 364.

¹⁰² APPIA, Adolphe. *La Musique et la mise en scène* (1899). In: *Oeuvres Complètes*, Tome II. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme, 1986, p. 95.

Esses “aparelhos completamente móveis e manejáveis para fornecer um raio preciso e direcionável” eram os primeiros refletores independentes usados no teatro e que, na época, ainda não tinham um nome preciso. Eram então chamados de formas distintas e até mesmo por descrições como “lâmpadas dentro de caixas com lente”, “pontos de luz”, “fachos de luz vertical” ou simplesmente “*spotlights*”. Atualmente, são chamados no Brasil de *refletores plano-convexo*, por causa de sua lente.

Os palcos, até então iluminados primordialmente pelos aparelhos com fontes de luz coletiva¹⁰³, foram aos poucos invadidos por esses *spotlights*. O “refletor plano-convexo”, fabricado em série na Alemanha desde 1910, tornou-se o novo protagonista da iluminação cênica a partir da segunda década do século XX e só conheceu equivalentes com a criação dos elipsoidais em 1930¹⁰⁴.

Com a lâmpada incandescente a iluminação cênica passou a controlar as intensidades e com o refletor individualizado com uma única fonte de luz, a comandar a direção dos fachos.

Posto isso, podemos concluir que a lâmpada incandescente, com o movimento entre a luz e o escuro, gera um contraste no tempo. O foco fechado, por sua vez, gera um contraste no espaço, criando um desenho de luz que redefine o tamanho e a forma do espaço cênico, na medida em que cinde o palco e escolhe o que será visível e o que não será. As duas técnicas juntas, reunidas nos *spotlights*, possibilitarão, enfim, uma trama complexa entre múltiplos desenhos de luz no espaço, articulados no tempo.

Foi o encontro entre as *possibilidades* da iluminação elétrica e dos refletores individuais, com as *necessidades* da cena advindas das novas teorias e práticas do teatro surgidas com a reação ao naturalismo, que transformou potência em ato,

¹⁰³ No início da utilização da luz elétrica nos teatros houve uma mera substituição dos pontos de fogo, por lâmpadas elétricas, sem nenhuma outra adaptação técnica ou estética. Mas os aparelhos de luz coletiva como ribaltas e tangões (uma ribalta feita para ser pendurada nas varas) ainda foram usados para realizar as “luzes gerais” até os anos 1950.

¹⁰⁴ O refletor elipsoidal consegue, através de um espelho refletor elipsoidal e um conjunto de lentes específicas para cada ângulo de abertura, um foco bem mais preciso que o plano-convexo espelhos elipsoidais concentram os fachos de luz no ponto focal, então qualquer imagem ou anteparo colocado neste local (onde se localizam as facas para recorte, a íris e o porta-gobos) será projetada sobre a cena, com precisão, mas com a imagem invertida. O refletor elipsoidal utiliza exatamente a mesma técnica de um ampliador de fotografia, que por sua vez copia o sistema ótico do olho humano.

impulsionando o salto qualitativo da iluminação cênica, rumo às formas do teatro moderno. De modo que foi essa *necessidade* de uma nova técnica de escrita da cena para colocar no palco os textos expressionistas, deslocando o eixo da realidade, da objetividade naturalista para a subjetividade do *Ich-Drama*, que levou os encenadores alemães a lançar mão do *spotlight* de uma maneira inédita: apagando todas as luzes gerais para acender um único “foco de luz” sobre o protagonista.

Embora pareça uma ação simples, ela representa uma reviravolta copernicana na linguagem da iluminação teatral, na medida em que desloca o eixo da criação para dentro do sujeito, transformando o ponto de vista através do qual a cena é construída e compreendida. Assim, essa nova forma de usar o “foco de luz” mudou o paradigma técnico e estético da iluminação teatral e da própria escrita da cena como um todo.

Para exemplificar e aprofundar a relação entre os aspectos técnicos e estéticos que produziram esta reviravolta, vamos analisar a iluminação de dois espetáculos importantes, que usam o foco de luz como estrutura.

O PAPEL DO FOCO DE LUZ NA ESCRITA CÊNICA EXPRESSIONISTA: DOIS ESTUDOS DE CASO

1. O FILHO, DE WALTER HASENCLEVER

Como ESTUDO DE CASO da relação entre o *foco principal de luz* e os demais planos de ação, pretendo analisar aqui um caso exemplar: a montagem da peça **O Filho**, de Walter Hasenclever, com encenação de Richard Weichert e cenários de Ludwig Sievert, apresentado no *Holftheater* de Mannheim, em 1918.

Figura 6 - *O Filho*, de Hasenclever. Cenário: L. Sievert. Direção: R. Weichert. Mannheim, 1918.

Nesse espetáculo, o papel do foco de luz central sobre o protagonista, o “Filho”, tem um significado paradigmático para a reviravolta da linguagem da iluminação cênica e, com certeza, é um importante ícone da luz expressionista.

Nesse caso específico, além da análise das pistas deixadas pela crítica ou por testemunhas oculares, temos um documento fundamental para a compreensão dos sentidos da luz desse espetáculo e, por extensão, da importância dada à função da iluminação cênica na construção da encenação expressionista. O próprio diretor nos deixou um texto com a análise de suas opções de encenação, que inclui uma descrição detalhada da iluminação e de suas intenções: “**O Filho**, de Hasenclever, problemas da Encenação Expressionista (Comentários sobre a representação de Mannheim)”¹⁰⁵.

Em primeiro lugar, o encenador abre o texto explicitando o seu objetivo com a montagem:

“uma tentativa de encenação no estilo querido visando conferir uma expressão cênica específica a um poema cênico expressionista. (...) Eis porque unicamente uma encenação do drama totalmente fantástica e visionária pode mostrar as qualidades fundamentais da obra, pois não se trata de apresentar aqui uma ação realista, mas de mostrar um acontecimento espiritual.”¹⁰⁶

A seguir, explica como chegou ao conceito da encenação, onde o foco central que ilumina o protagonista separa a sua existência das demais:

“...mas o verdadeiro lugar da ação é o foro íntimo, a alma do filho. Todas as personagens contra as quais luta o filho são desprovidas de vida objetiva, são a irradiação de seu próprio ser interior. É a partir disso que a encenação deve ser organizada, pois aí está o lado propriamente expressionista desta obra. Desta concepção fundamental nasceu minha ideia de encenação que consiste em atribuir ao filho (que um cone de luz torna visível) o centro do palco constituído por uma simples poltrona, e em deixar todas as outras personagens na penumbra.”¹⁰⁷

Este foco torna-se o espaço cênico por excelência, ou seja, um espaço-conceito que representa a própria alma visível do filho, ou, segundo descrição do próprio Weichert:

¹⁰⁵ WEICHERT, Richard. “Hasenclevers ‘Sohn’ als expressionistisches Regieproblem” (Commentaires sur la représentation de Mannheim)”. In: BABLET, Denis et JACQUOT, Jean (org.). *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 361 e 362. Importante: Todas as citações sem número das próximas páginas referem-se a esse texto.

¹⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p.361.

¹⁰⁷ WEICHERT, Richard. “Hasenclevers ‘Sohn’ als expressionistisches Regieproblem” (Commentaires sur la représentation de Mannheim)”. In: BABLET, Denis et JACQUOT, Jean (org.). *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 361 e 362.

“No círculo de luz crua que de algum modo simboliza de maneira perceptível a alma do Filho, mantém-se e vive o filho.”

A contradição básica entre a realidade do filho e a irrealidade do mundo à sua volta é expresso no contraste entre os espaços luminosos:

“Somente ele dentro da luz vivificante está descontrolado em seu andar e em seus gestos; na penumbra que o rodeia e na escuridão à la Rembrandt, as outras personagens levam uma vida apenas de aparências, iguais a sombras, todas têm uma espécie de existência de autômatos e são, como o autor queria, metade seres humanos, metade visões. (...) Vivem totalmente da interioridade do filho expressada sem reserva.”

Um jogo de fusão entre as áreas iluminadas, fazia as personagens aparecerem e desaparecerem na obscuridade, como mágica, criando movimento e imprimindo ritmo ao espetáculo. O foco central acompanha o filho como um duplo:

“Se o filho desaparece da cena, o círculo de luz se esvanece igualmente, pois a luz é principalmente usada como o mais poderoso fator de atmosfera.”

A partir desse centro conceitual, a iluminação media a relação entre o “Filho” e os demais personagens e elementos da encenação. A farsa grotesca do coro de jovens rebeldes tem “uma iluminação totalmente irreal” que lhes confere uma “irrealidade fantasmagórica”.

Um efeito de luz simples e poderoso revela a dupla natureza do amigo, por meio de um refletor escondido na caixa do ponto:

“A influência demoníaca do amigo de Lúcifer tinha-se tornado visível por um simples efeito; um efeito de luz habilmente escondido lançava sobre a cortina central a sombra monumental e gigantesca do amigo e tornava de algum modo visível a influência de sua vontade.”

A cor vermelha também é utilizada na luz para simbolizar a relação entre o “Filho” e a “Jovem”. Depois da cena de abandono, “A jovem, melancólica, fica sozinha na escuridão crepuscular quando ele a abandona.” e no encontro entre os dois, no quarto ato, no quarto de hotel, uma luz vermelha ilumina todo o espaço e apaga com a saída dela.

O cenário criado por Ludwig Sievert é preto e branco. O espaço é todo preto e os poucos elementos de cena são representados de forma sintética através do

contraste entre o fundo escuro e as linhas brancas, quase gráficas, de alguns elementos do interior de uma casa, reduzidos a sua estrutura.

Figura 7 - *O Filho*, de Hasenclever. Cenário: L. Sievert. Direção: R. Weichert. Mannheim, 1918.

Segundo descrição de Silvia Fernandes:

"Ludwig Sievert criava o cenário com três telas de veludo negro, que definiam um espaço cúbico, ao mesmo tempo convencional e carregado de sugestões. Desobedecendo as indicações do autor, usava poucos acessórios cênicos. Representava as portas e a janela apenas com molduras soltas no espaço vazio, dispostas nas laterais e ao fundo do cone de luz central. (...) Os recursos luminosos davam à montagem uma impressão de irrealidade"¹⁰⁸

A cenografia é portanto, uma base neutra para a ação da luz.

"Sievert construiu uma atmosfera absolutamente irrealista, estilizada; nós agimos unicamente com a luz e a sombra e usamos um espaço imaginário neutro, dentro de uma escuridão enegrecida."¹⁰⁹

Para que a imaginação do protagonista projete seus espaços internos:

"É assim que a imaginação do herói modela os espaços."

Ou, como comenta a testemunha ocular, Ernest Leopold Stahl:

"Her Weichert... coloca o filho - como a única verdadeira presença física - espacialmente no centro da ação, um centro que se torna o foco objetificado da peça porque é ele que reúne a iluminação do spotlight sobre ele."¹¹⁰

Através desse texto sobre a encenação de *O Filho*, Weichert nos presentearia com grande parte das informações realmente precisas que temos sobre as formas e sentidos da iluminação Expressionista que, por sua vez, são muitas vezes repetidas. A sua importância documental é enorme porque explicita o que muitas descrições,

¹⁰⁸ FERNANDES, Silvia. "Encenação Teatral no Expressionismo". In: GUINSBURG, Jacó (org.). São Paulo: Ed Perspectiva, 2002. Pag. 253.

¹⁰⁹ WEICHERT, Richard. "Hasenclevers 'Sohn' als expressionistisches Regieproblem" (Commentaires sur la représentation de Mannheim)". In: BABLET, Denis et JACQUOT, Jean (org.). *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 361 e 362.

¹¹⁰ "Her Weichert... places the Son - as the only truly physical presence - spacially in the centre of the action, a centre that becomes the objectified focus of the play because it is he that gathers the illumination of the spotlight about him" STALH, E. L. "Neue Badische Landeszeitung, Mannheim, 19 de Janeiro de 1918". In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 101.

fotos e desenhos de outros espetáculos sugerem: que o “foco de luz” é utilizado na encenação expressionista para construir em cena um ponto de vista subjetivo, que retira o sujeito do espaço e tempo real para isolá-lo em uma espécie de *lócus* do absoluto, a partir do qual se relaciona com um mundo de projeções, povoado de visões fantásticas e visionárias, ora abstratas, ora deformadas.

2. O MENDIGO, DE REINHARD SORGE.

A montagem de **O Mendigo**, de Reinhard Sorge, com encenação de Max Reinhardt e cenários de Ernest Stern, apresentado no *Kammerspiele* do *Deutsches Theater* em 1917 e 1918 é citada por por Siegfried Kracauer¹¹¹ como o acontecimento que inaugura a iluminação expressionista.

Figura 8 - *O Mendigo*, de R. Sorge. Cenário: E. Stern. Direção: M. Reinhardt. *Deutsches Theater*, Berlim, 1917.

Há dois aspectos igualmente fundamentais e complementares na importância dessa encenação da obra de Sorge por Max Reinhardt: o primeiro é de ordem dramaturgic e diz respeito à presença da luz no próprio texto da peça, o que vamos analisar em detalhes, na sequência; o segundo, faz parte da crônica da história da encenação, que cita exaustivamente (e de forma contraditória) a influência de Reinhardt e, particularmente dessa encenação específica, para a estética expressionista.

Nesse sentido, percebemos na bibliografia lida uma espécie de batalha, às vezes explícita e outras subterrânea, entre os comentadores que concordam com Kracauer – que esta montagem de *O Mendigo*, a partir realização das rubricas técnicas escritas por Sorge, inaugura a luz expressionista que, por sua vez, terá forte influência sobre o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* –, e aqueles que concordam com Lotte Eisner, que as luzes de Max Reinhardt, desde o início do século e, particularmente depois de 1914, são a principal herança do teatro e do cinema expressionistas.¹¹²

¹¹¹ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler, Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 1988

¹¹² “Desde o livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, muitos entusiastas do cinema imaginam que o famoso claro-escuro é um atributo essencial do Expressionismo, e que a peça *O Mendigo*, de Reinhardt e Sorge lhe deu origem. (...) Max Reinhardt, profundamente “impresionista”, dispensava perfeitamente as experiências dos

Da nossa parte, devido à quantidade de exemplos práticos estudados sobre o papel da luz no trabalho de Max Reinhardt, levando em conta a forte influência da iluminação deste diretor entre os encenadores alemães do início do século XX descrita por seus próprios contemporâneos, inclusive por seus antagonistas e, ao mesmo tempo, examinando a clareza do fluxo de influências entre o conceito de iluminação cênica desenvolvido na teoria por Adolphe Appia e a prática de Reinhardt, chegamos à conclusão de que essa reviravolta na linguagem da luz é parte de um processo que vai do Simbolismo ao Expressionismo, no qual Max Reinhardt é um elo fundamental. De modo que acreditamos que essa montagem faz parte de um processo de mudança e não é um caso isolado.

Porém, também existe o fato inegável de que essa peça é um marco, já que existe um encontro inédito entre a dramaturgia e os meios técnicos do palco. Surge incorpora nas rubricas a descrição detalhada do que ele chama logo na primeira grande rubrica do texto de “Luz Eletrica” (*Elektrische Licht*):

“Agora a cortina parte-se ao meio e o interior do café é visto (...) Luz Elétrica. As fontes de iluminação do fundo do palco são invisíveis. Toda a atenção é para ser focada no grupo de leitores, o resto do público no palco fala em tons abafados, servindo de decoração. Sons abafados de louças.”¹¹³

Assim, a partir de então, o autor descreve precisamente, através do contraste entre as áreas iluminadas e as áreas escuras do palco, onde a atenção do público deve estar “focada”:

“A Cortina separa novamente. Agora a metade direita do palco está escura e deserta. De algum lugar alto à esquerda a luz de um refletor incide enfiadamente através da metade esquerda do palco, iluminando as prostitutas.”¹¹⁴

expressionistas. Já era o mestre da magia sedutora das iluminações. (...) Os diretores de cinema alemães não tinham pois nenhuma necessidade de se lembrar da encenação de *O Mendigo* para, por sua vez, se utilizarem dos efeitos mágicos de um claro-escuro que há anos lhes era familiar” EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra e Instituto Goethe, 1985. p. 45 e 46.

¹¹³ “Now the curtain parts in the middle and the interior of café is seen (...). Electric Light. The sources of the upstage illumination are invisible. Full attention is to be focused on the group of readers, the rest of the public onstage speaking in muffled tones, serving as decoration. Muffled sounds of dishes” SORGE, Reinhard. *The Beggar*. (Translated by Walter H. and Jacqueline Sokel). In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 25 e 26.

¹¹⁴ “The curtain separates again. Now the right half of the stage is dark and deserted. From somewhere high at the left, a floodlight falls slantwise across the left half of the stage, illuminating the prostitutes” SORGE,

Vários elementos de técnica teatral, com predomínio da iluminação, são descritos, em detalhes e passo a passo, nas rubricas, de modo a dividir o espaço do palco em áreas de atuação distintas.

Vários elementos de técnica teatral, com predomínio da iluminação, são descritos, em detalhes e passo a passo, nas rubricas, de modo a dividir o espaço do palco em áreas de atuação distintas.

Por exemplo, a peça começa à frente da cortina fechada, onde o “Poeta” e o “Amigo mais velho” se encontram; dentro, luzes e barulho, como se uma segunda platéia imaginária estivesse aplaudindo uma peça recém terminada, do outro lado. Quando a cortina abre, temos no centro do palco um *café* e suas mesas, onde o “Patrão” recebe o “Poeta” e seu “Amigo”. Em torno desse centro ficam vários espaços que surgem do escuro: o espaço onde os “*Leitores de jornal*” e os “*Ouvintes*” leem e comentam notícias de jornal (e onde os críticos vão descrever e criticar os escritos do “Poeta”); o espaço do “Coro das Prostitutas e dos Amantes”, o espaço da alcova, onde ficam a “Garota” e a “Freira”; e, por fim, o “Coro de Aviadores”. A ocupação detalhada do palco e a transição entre os vários espaços e coros é toda orquestrada pela descrição das luzes que acendem e apagam, ora aqui ora ali, como demonstra essa pequena sequência de rubricas do primeiro ato que cito abaixo (entre elas temos pedaços de cenas, sem início nem fim, e que se relacionam com a discussão central, por justaposição de sentido):

*“Luzes se apagam. Escuridão. O barulho desaparece. Breve silêncio. Então ilumina-se o espaço à frente da alcova. A GAROTA e a FREIRA acabaram de subir os degraus do vestibulo e estão agora em frente à cortina.”*¹¹⁵

(...)

*“Proscênio escurece, ilumina-se o centro do fundo do palco. Apenas o AMIGO MAIS VELHO e o POETA ficam à mesa.”*¹¹⁶

(...)

Reinhard. *The Beggar*. (Translated by Walter H. and Jacqueline Sokel). In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 33.

¹¹⁵ “lights out. Darkness. The noise fades. Brief silence. Then the space in front of the alcove is lit. The GIRL and the NURSE have Just come up the steps from the vestibule and are now in front of the curtain” *Idem, Ibidem*. p. 37.

¹¹⁶ “Darkening of downstage, Center upstage is lit. Only the OLDER FRIEND and the POET are left at the table” SORGE, Reinhard. *The Beggar*. In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p.45.

"O POETA olha silenciosamente para o espaço. **Luzes diminuem. A alcova é iluminada.** A GAROTA ainda está de pé, enraizada como antes."¹¹⁷

Especialmente no espaço da alcova, desde o início da peça, as luzes também têm por função criar atmosferas próximas àquelas propostas pelo simbolismo e que chamarei aqui de *espaço simbólico*, como, por exemplo, o famoso céu de estrelas visto através da janela no primeiro ato e que tornar-se-á o símbolo da possibilidade de transcendência do "Poeta", nos quatro próximos atos:

"O GARÇOM afasta a cortina para que a alcova octogonal torne-se visível. Nela há uma mesa e cadeiras. **Através da janela se pode ver o céu da noite. Uma estrela brilha intensamente. Nuvens passam. A alcova está iluminada; a fonte de luz é invisível.**"¹¹⁸

Na medida em que o ato avança, o texto propõe, através de rubricas de luz, a justaposição de imagens, personagens e a sincronicidade entre espaços. Assim, durante toda a conversa final entre o "Patrão", o "Amigo mais velho" e o "Poeta" (uma espécie de autor em cena, alter-ego de Sorge), teremos, de tempos em tempos, a indicação de imagens em segundo plano da "Freira" e da "Garota", de modo que criador e criatura existam am mesmo tempo e, inclusive, percebam-se mutuamente:

"A GAROTA e a FREIRA sentam-se à mesa uma de frente para a outra, de perfil para o público. **Agora as luzes de dentro e da frente da alcova se apagam, e durante a cena subsequente as duas figuras só podem ser vistas como sombras. No momento do escurecimento da alcova, o resto do proscênio ilumina-se. Aproximadamente no centro o PATRÃO, o AMIGO MAIS VELHO e o POETA estão sentados comendo.**"¹¹⁹

Quase no final desse primeiro ato, aparece, em uma luz chamada explicitamente de "**chiaroscuro**", um "Coro de Aviadores", que tem por função comentar entre si, em linguagem rimada, as atitudes e sentimentos do "Poeta", como um narrador onisciente:

¹¹⁷ "The POET looks silently into space. Lights dim. The alcove is lit. The GIRL still standing rooted as before." *Idem Ibidem*, p. 46.

¹¹⁸ "The WAITER draws the curtain back so that the octagonal alcove becomes visible. In it are a table and chairs. **Through the Windows one sees the night Sky. A star sparkes brightly. Clouds drift past. The alcove is lit; the source of light is invisible.**" *Idem Ibidem*, p. 37.

¹¹⁹ "The GIRL and the NURSE sit down at the table opposite each other, in profile to the audience. Now the lights within and in front of the alcove go out, and during the subsequent scene the two figures can be seen only as shadows. In the moment of darkening of the alcove, the rest of the proscenium turns bright. Approximately in the Center sit the PATRON, THE OLD FRIEND and the POET, eating." *Idem Ibidem*, p. 38.

"...O proscênio à esquerda está vagamente iluminado. No chiaroscuro se pode ver os CINCO AVIADORES sentados no banco inferior. Sua postura rígida faz com que cada um se assemelhe aos outros."¹²⁰

No fim do ato, há uma sobreposição entre o último monólogo do poeta e a imagem da "Garota". Somente no último instante a tensão existente em todo o ato entre as duas personagens, criada somente através das imagens sobrepostas, ganha palavras, ainda que misteriosas:

"As luzes se apagam nesta parte do palco; a parte da frente do palco está iluminada. O palco está completamente deserto. O POETA entra lentamente no proscênio enquanto fala o monólogo subsequente. Imediatamente depois das primeiras palavras a GAROTA aparece no proscênio à direita, permanece ali em pé, olhando para o poeta e ouvindo atentamente às suas palavras"(...) "A Garota avança até o Poeta, impede o seu caminho e levanta o seu braço como que para fazê-lo parar, dizendo: eu devo falar com você, admirável estranho... Cortina se fecha."¹²¹

É de fato impressionante como esse jovem escritor, com nenhum conhecimento técnico vivido na prática, pôde escrever um texto dramático que incorpora tão bem uma linguagem do futuro: a dos movimentos de luz escritos nas rubricas. Sorge é, por isso, um visionário, já que fundamenta a escrita de sua primeira peça nessa nova linguagem, até então praticamente desconhecida e nunca antes incorporada, dessa forma, à dramaturgia.

Como pudemos perceber pelas rubricas, a iluminação de *O Mendigo*, é estrutural. No primeiro ato, metateatral, não é o enredo que conduz a ação da peça. O que faz a ligação entre as várias partes do texto, aparentemente soltas, é justamente o apagar e acender das luzes. Dessa forma, as luzes espacializam os fragmentos que compõem a peça. Cada espaço (com seus vários coros ou caracteres) desenvolve, de forma independente, seu ponto de vista sobre o tema central.

¹²⁰ "...Left downstage is dimly illuminated. In the chiaroscuro one can see the FIVE FLIERS seated on the lower bench. Their rigid posture makes each resemble all the others". SORGE, Reinhard. *The Beggar*. In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 42.

¹²¹ "Lights out on this part of the stage; the lower stage is lit. It is completely desert. The POET descends slowly downstage while speaking the subsequent monologue. Right after the first few words, the GIRL appears downstage at the right, remains standing there, staring at the POET and listening intently to his words" (...) "The Girl advances toward him, blocks his way, and lifts her arm as though to stop him, saying: I must speak to you, wondrous stranger... Curtains close." *Idem, Idem*. p 46.

O cerne da história é o próprio ato de criar, como uma missão. Através dos diversos planos que se justapõem, percebemos as relações de espelhamento existentes entre vários *Ich* – o próprio autor, Sorge; o seu alter-ego, o “Poeta”, jovem autor teatral que resiste a uma estabilidade econômica em busca de ver seus textos montados no palco; e o “Filho”, personagem que aparece nos próximos quatro atos e que tanto pode ser o mesmo “Poeta”, visto de outro ponto de vista, em suas relações familiares (essa é com certeza a leitura mais direta e comum), quanto um duplo do “Poeta” na “ficção”. Nesse último caso, o cerne da trama familiar dos atos subsequentes pode ser entendido como a própria peça escrita pelo “Poeta” e que ele quer ver montada.

Esse primeiro ato tem uma estrutura aberta e claramente metateatral, na medida em que a personagem do “Poeta”, como uma voz do artista criador em cena, discute a sua própria arte, incluindo questões éticas, estéticas e técnicas envolvidas na criação, tais como: a dificuldade de um jovem dedicado à arte sobreviver do seu trabalho sem se corromper ideologicamente; a dificuldade de um texto experimental chegar aos palcos; a diferença existente entre um texto escrito e um texto montado; e, por fim, uma reflexão que nos interessa especialmente, a declaração várias vezes reiterada pelo “Poeta” (e, portanto, por Sorge, através dele) sobre a necessidade de um jovem dramaturgo entender de técnicas do palco para escrever teatro.

Nesse aspecto, cabe notar ainda que os elementos de técnica teatral, além de estarem nomeados nas rubricas, como vimos acima, também têm especial atenção e são discutidos explicitamente dentro do próprio texto dramático, já que o conhecimento dessa mesma *técnica teatral* faz parte dos objetivos do “Poeta” e explicam a sua necessidade de ver os seus textos montados, espelhando o interesse do próprio Sorge:

“O POETA - Senhor, eu também ponderei sobre essa possibilidade, por muito tempo, e eu a rejeitei. Eu não preciso de inspiração externa para a futura criação, **mas eu devo ganhar experiência de técnica teatral vendo meu trabalho encenado**. Eu devo ser capaz de testar na prática a extensão de o que é possível no palco. Eu devo testar experimentalmente os limites do drama. Meus escritos continuam deficientes a esse respeito. Apenas dominando essas questões posso amadurecer. O mundo

exterior é necessário apenas secundariamente, e esterilidade nunca irá me ameaçar!”¹²²

Ou seja, em *O Mendigo*, o próprio texto dramaturgico discute, de forma metalinguística, aquilo que já podemos chamar de escrita da cena. Dessa maneira, Sorge tem por interlocutor direto a plateia de seu tempo e, pensando perspectivamente, também uma plateia potencial (o público do futuro, ao qual nós mesmos estamos incluídos), com a qual divide explicitamente a sua visão sobre o teatro. Isso é especialmente importante se pensarmos que Sorge escreveu *O Mendigo* em 1911, aos 19 anos, e morreu no *front*, na Primeira Guerra Mundial em 1916, aos 24 anos, sem ter visto seu texto montado.

Há no texto, no nosso entender, pelo menos duas camadas de objetivos superpostos: a primeira é metateatral e refere-se à própria peça, a segunda refere-se à missão do “Poeta” propriamente dita.

Na primeira camada, desenvolvida principalmente no primeiro ato, o “Poeta” tem por objetivo central ver o seu drama representado. Suas razões – desenvolvidas em uma longa discussão com o “Patrão” – revelam de forma clara um entendimento do teatro como *performance*, ou seja, como fenômeno teatral: um espetáculo, representado diante do público¹²³, na medida em que os aspectos visuais são tão essenciais à completude da obra teatral quanto as palavras escritas, o que inclui (como já vimos na fala citada acima) a importância dada aos elementos técnicos. Nessa camada metateatral, Sorge mistura propositalmente a obra dramaturgica do “Poeta” com a consciência da nova forma dramática contida em seu

¹²² “THE POET – Sir, I’ve pondered over this possibility too, for a long time, and have rejected it. I do not need external inspiration for the future creation, *but I must gain experience of theatrical technique by seeing my finished works performed*. I must be able to test in practice the extent of what is possible on the stage. I must test experimentally the limits of drama. My writings are still deficient in this respect. Only by mastering these matters can I mature. The external world is necessary only secondarily, and sterility will never threaten me!” SORGE, Reinhard. *The Beggar*. In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 40.

¹²³ O Poeta: “Essa impossibilidade de conseguir realizar um espetáculo é o meu grande obstáculo. **Para mim o espetáculo é uma necessidade, a condição básica para a criação**. É o meu dever frente ao meu trabalho. (...) Você vai perceber que a mera publicação impressa das minhas peças não pode significar muito para mim; isso **será sempre uma meia medida, nunca o meu propósito final – que é o espetáculo**. Então eu tenho apenas um pedido: Ajude-me a encontrar o meu próprio teatro. (The Poet – “This impossibility of getting a performance is my great handicap. **For me performance is a necessity, the one basic condition for creation**. It’s my duty toward my work. (...) You’ll realize that the mere printed publication of my plays can’t mean very much to me; that **would always be merely a half measure, never my final purpose – that is performance**. So I have just this one request: Help me find my own theater.) SORGE, Reinhard. *The Beggar*. In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 38 e 39.

próprio texto, que ele mesmo chama em cena (através da boca do “Amigo mais velho”, que representa o senso comum) de “estranha” e “*avant-garde*”¹²⁴ e, através da boca do “Poeta”, seu alter-ego, de “drama rejuvenescido” e “drama novo”, o qual “pode tornar-se propriamente efetivo somente ao ser representado”¹²⁵:

Essa consciência sobre o seu papel como inovador e a crença em uma missão superior do artista, vincula-se à obra de Friedrich Nietzsche, e leva à recusa do “Poeta” em aceitar a oferta do “Patrão”¹²⁶:

“Minha missão dita este único caminho; assim, eu tenho que recusar sua oferta.”¹²⁷

Por sobre este primeiro objetivo, que podemos chamar de *teatral*, há a missão superior do “Poeta”, aquela que dá sentido à própria criação e que é a base da filosofia e da arte expressionistas: a busca de redenção da humanidade através da arte e da ação do artista. Ou como revela Sorge através de um “Crítico”:

“O Primeiro Crítico - (...) Poetas são amantes, amantes do mundo e infundavelmente viciados nos seus amores...”¹²⁸

Ainda nesse sentido, temos uma fala do terceiro crítico que indica a importância com que Sorge vê o seu próprio papel, como poeta, diante da sociedade:

“O Terceiro Crítico - (...) Está certo. Estamos esperando alguém que vá reinterpretar nosso destino para nós. (...) Já é realmente tempo: mais uma vez, alguém deve assumir a busca por todos nós.”¹²⁹

¹²⁴ “O Amigo: (...) De qualquer jeito você não pode esperar um espetáculo em breve; as suas peças são muito estranhas e *avant-garde* para isso.” “The Friend: (...) You can’t expect performances soon anyway; **your plays are too strange and avant-garde for that.**” *Idem, Ibidem*, p. 24.

¹²⁵ O Poeta: Eu devo ser encenado – Eu vejo os meus escritos como a fundação e o começo de um drama rejuvenescido; você mesmo expressou uma ideia parecida há um momento atrás. Mas este drama novo só pode se tornar propriamente efetivo ao ser representado; a única solução é meu próprio teatro. (The Poet: I must be performed – I see my writings as the foundation and beginning of a rejuvenated drama; you yourself expressed a very similar Idea a moment ago. But this new drama can become properly effective only by being performed; the only solution is a stage of my own.) *Idem, Ibidem*, p. 39.

¹²⁶ Embora na visão pragmática do seu “Amigo mais velho” esta oferta seja irrecusável, o que torna a recusa heroica ou louca.

¹²⁷ “My mission dictates this one path; therefore, I have to decline your offer.” *Idem, Ibidem*, p. 40.

¹²⁸ “The First Critic – (...) Poets are lovers, lovers of the world, and endlessly addicted to their love...” *Idem Ibidem*. Pag.30.

¹²⁹ “The Third Critic – (...) That’s right. We are waiting for someone who will reinterpret our destiny for us. (...) It’s really high time: once again someone must take up the search for all our sakes.” SORGE, Reinhard. *The Beggar*. In SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. 31

Essa “esperança” tem por resposta uma promessa do “Poeta” para as gerações futuras:

“O Poeta (...) - Meu trabalho! Meu trabalho! Apenas o meu trabalho foi patrão!/Como melhor dizer... Eu quero te mostrar imagens / De coisas que em mim tem surgido / Em todo o esplendor, visões que me levam adiante / De onde eu estou hoje, e nem Amor nem luxúria / até agora tem sido capaz de substituí-las / ou sequer por um instante fazê-las turvas! / (...) Apenas escute agora: isso se tornará / O coração da arte: de todos os continentes, / Para esta fonte de saúde, as pessoas vão correr / Para serem restauradas e salvas, não Apenas um minúsculo Grupo / Exotérico! ... Massas de trabalhadores serão varridas / Por intimações de uma vida mais elevada / Em fortes ondas, pois ali eles verão...”¹³⁰

Como pudemos perceber até aqui, a peça tem um aspecto claramente autobiográfico. O Poeta-criador e a sua obra – juntos em busca de sentido e redenção – formam o tema central da peça. Por trás de tudo está a cabeça que cria, ou seja, o próprio escritor que escreve a peça. Um *Ich* (Eu) e suas várias projeções.

Como nos sonhos ou no processo do pensamento, fragmentos de cenas – trechos de diálogos, poemas, imagens e personagens insólitos – aparecem e desaparecem, sem uma relação de continuidade, ou seja, de enredo, com o conflito central. A descontinuidade da ação, no entanto, não significa que as várias partes permanecem soltas; todas elas têm uma relação com o tema central: são reflexões, imagens simbólicas, contrapontos e comentários. As várias camadas do texto se conectam ao tema central por justaposição e não por causalidade.

No entanto, a recusa da estrutura aristotélica - na qual uma linha diacrônica de ações interligadas por relações de causa e efeito organiza a peça - leva à necessidade de uma outra estrutura organizadora.

Sorge inventa, então, uma nova estrutura dramatúrgica, levando em conta o fenômeno teatral como *performance* (sonora e visual), e organiza a peça através dos focos de luz, que determinam o que é visível em cena e o que não é. Dessa forma,

¹³⁰ The Poet - (...)My work! My work! My work alone was master!/ How Best to say it... I want to show you images/ Of coming things which have in me arisen/ In all splendor, visions that lead me on/ To where I am today, and neither Love nor lust/ Has hitherto been able to displace them / Or even for an instant make them dim! / (...)Just listen now: this will become /The heart of art: from all continents,/ To this source of health, people will stream / To be restored and saved, not Just a tiny esoteric / Group! ...Masses of workmen will swept / By intimations of a higher life/ In mighty waves, for there they will see... *Idem Ibidem.* p. 41.

através das rubricas, Sorge propõe para *O Mendigo* uma espacialidade específica para as várias partes da peça - o tema central ocupa preferencialmente o meio do palco e as cenas paralelas os cantos. A relação entre os vários espaços é orquestrada pelos movimentos de luz, que articulam a sequência das cenas no tempo.

Como comenta Sokel, esta peça pode parecer, à primeira vista, sem forma¹³¹; porém, analisando por dentro, percebemos que em sua urdidura há um complexo sistema de relações e espelhamentos, no qual a luz exerce um papel fundamental:

“Através do uso funcional da iluminação, o expressionista reproduz o processo do sonho. O súbito escurecimento ou iluminação de um canto particular do palco indica os saltos da mente sonhadora. Os dispositivos de iluminação se comportam como a mente. Ele mergulha em escuridão o que deseja esconder e banha em luz o que deseja recordar. Deste modo todo o palco torna-se um universo da mente, e as cenas individuais não são réplicas de uma realidade física tridimensional, mas palco de pensamentos visualizados.”¹³²

Assim, a luz organiza os vários fragmentos de cena existentes no texto, exatamente como nos sonhos ou na memória, ou seja, aos saltos, por livre associação, justaposição ou contraponto. Revelando em cena o ponto de vista da interioridade.

Mais do que uma história sendo contada, em *O Mendigo*, de Sorge, realiza, através das rubricas, o que chamamos hoje de hipertexto ou de dramaturgia expandida, compondo uma sinfonia de imagens e sons, que formam uma rede complexa de significação.

Quanto à encenação de *O Mendigo*, por Max Reinhardt no *Kammerspiele*, parece que texto e encenador tiveram um primeiro encontro à altura.

¹³¹ “Por exemplo, a primeira impressão dada pelo *O Mendigo* de Sorge, é de uma atordoante falta de forma.” (The first impression given by Sorge’s *The Beggar*, for instance, is one of bewildering formlessness.) SOKEL, Walter, *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, USA: Anchor Books, 1963. p. XVI.

¹³² “By the functional use of lighting, the expressionist reproduces the dream process. The sudden darkening or illumination of a particular corner of the stage indicates the leaps of the dreaming mind. The lighting apparatus behaves like the mind. It drowns in darkness what it wishes to forget and bathes in light what it wishes to recall. Thus the entire stage becomes a universe of mind, and the individual scenes are not replicas of three-dimensional physical reality, but visualized stage of thoughts” SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford Univer. Press, 1959, p. 41.

Independente de Kurt Pinthus ou John Willet declararem que Reinhardt foi tradicional e nada fez além de seguir as rubricas do autor, sabemos na prática que na experiência teatral é impossível separar com tamanha precisão o texto, ou, mais especificamente, as indicações de encenação do autor expressas nas rubricas, do trabalho do encenador. Max Reinhardt encontrou rubricas de luz que coadunavam com o seu conhecimento técnico e estético como diretor e iluminador e montou um espetáculo em que a luz estruturava o encadeamento das cenas, a organização espacial e o ritmo do espetáculo, de uma forma totalmente nova. Essa nova forma de iluminar será o paradigma da luz no expressionismo e é uma das características mais marcantes dos espetáculos expressionistas. Se a atuação e a cenografia ainda estavam ligadas às formas impressionistas do teatro alemão de sua época, cujo principal modelo era ele mesmo, isso não diminui o feito, muito pelo contrário, só demonstra como Reinhardt sempre teve a capacidade de se desafiar. Nem diminui a importância dessa montagem que, junto com *O Filho*, com encenação de Weichert, dá início de fato à encenação expressionista, como também afirma Sokel:

“*O Mendigo* de Sorge não apenas iniciou plenamente o Expressionismo alemão, como é um dos mais imponentes exemplos da influência strindberguiana e nietzscheana, da estrutura sinfônico-musical de muitas peças expressionistas e do uso imaginativo de técnicas modernas de palco, especialmente com a utilização de novos equipamentos de iluminação. Para este último, particularmente, a grande dívida do Expressionismo para com os diretores do teatro experimental como Max Reinhardt é mais evidente.”¹³³

Sobre os detalhes técnicos e estéticos, ou seja, como Max Reinhardt de fato pôs em cena a peça de Sorge, com os meios técnicos disponíveis no momento, vamos tentar seguir as pistas encontradas, para remontar esse quebra-cabeças.

Porém, mesmo nas descrições críticas realizadas pelos historiadores, nos parece haver uma mistura entre as lembranças alheias lidas e a forte impressão cênica que a descrição da cena nos sugere no texto, a ponto de vermos montada a peça na nossa imaginação, com recursos técnicos do nosso próprio tempo.

¹³³ “Sorge’s *The Beggar* not only initiated full-fledged German Expressionism, but is one of the most impressive examples of the Strindbergian and Nietzschean influence, the musical-symphonic structure of many expressionist plays, and the imaginative use of modern stage techniques, especially the utilization of new lighting devices. In the last particularly, the great debt of Expressionism to experimental-theater directors like Max Reinhardt is most evident.” SOKEL, Walter (edited and introduction). *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*. USA: Anchor Books, 1963. p. xxviii.

Enquanto o cinema nos apresenta a obra de arte muito próxima de como foi realizada e vista pela plateia no seu próprio tempo, o teatro, fenômeno vivido unicamente por seus contemporâneos (que no caso de uma peça experimental, em um pequeno teatro como o *Kammerspiele*, não deve passar de centenas, ou pouco mais que isso), tem apenas a memória por aliado. Mas a memória contada de um para outro, mesmo que por escrito, sempre aumenta um ponto... Já o nosso entendimento das palavras, sempre pressupõe potencialmente a dimensão do nosso contexto.

Buscamos, então, achar testemunhas oculares e reproduzir as suas descrições, entre aspas, quando possível, para depois analisá-las, a partir da nossa própria capacidade de imaginação técnica. De qualquer forma, imaginar como teria sido uma luz em 1917 é sempre um exercício de criação. É impossível nos colocarmos de fato sob o seu ponto de vista. Por exemplo, as lâmpadas tinham uma potência muito baixa para os nossos olhos acostumados à luz artificial de alta potência. Mesmo as fotos, necessitavam de mais luz frontal, para poder imprimir a imagem no filme, de modo que não temos fotos precisas o bastante para poder perceber em detalhes a luz original. Mas podemos tentar. De fato, para os olhos até a pouco acostumados ao fogo, aqueles *spotlights* acendendo e apagando deviam ser tão impressionantes como a primeira vez que vemos um filme em 3D ou uma holografia.

Segundo John Styan, em 1982, baseado em descrições de Gusti Adler (secretário de Max Reinhardt por vinte anos) e de Ashley Dukes, que viu a montagem em Colônia, em 1919:

“...A peça incorporava as formas básicas do Expressionismo e surpreendia a plateia com uma série rápida de imagens, cada uma como *tableau vivant*, marcada por mudanças do verso para a prosa e de volta novamente. Reinhardt foi elogiado por ter dado profundidade tridimensional para as cenas esboçadas por Sorge e por mostrar entendimento e sentimento pelo novo método.”¹³⁴

Já a descrição ocular de Gusti Adler nos conta que:

¹³⁴ “...The play embodied the basic forms of expressionism, and surprised its audience with a rapid series of images, each kind of table vivant, marked by changes from verse to prose and back again. Reinhardt was praised for having given Sorge’s sketchy scenes a three-dimensional depth, and for showing understanding of, and feeling for, the new mode.” STYAN, John L. *Max Reinhardt – directors in Perspective*. London. Cambridge University Press Archive, 1982.pag. 41

“Coisas acontecem simultaneamente através de uma gaze, cenas deslizam uma na outra, como na cena inesquecível do Café (...). Vozes, cores, formas oníricas vem e vão. O teatro fica pesado com seu destino.”¹³⁵

A mesma cena é descrita por Ashley Dukes em suas memórias:

“A encenação mostrou uma compreensão da mente expressionista; através do proscênio pendia uma gaze fina, aquele artifício era familiar, para impedir a difusão da luz numa cena subdividida. Arranjos simbólicos de móveis e um fogão, cadeiras de café num terraço elevado, uma janela alta e os arbustos de um jardim formavam a subdivisão. A iluminação movia-se de uma parte dessa cena para outra, deixando invisível toda a parte não iluminada.”¹³⁶

Temos, nessas descrições, algumas pistas técnicas: a subdivisão do palco e a simultaneidade das imagens, o que significa, por dedução, imagens diversas em pontos diferentes do palco, iluminadas por luzes distintas, separadas no espaço e juntas no tempo; a utilização de gaze, ou seja, a possibilidade de fusão entre luzes acesas por trás da gaze e pela frente, um efeito bastante utilizado por Gordon Craig¹³⁷ – e por centenas de encenadores a partir dele –, que ajuda na sensação de “aparição”, ou seja, elementos que surgem da escuridão ou se desfazem nela; e, por fim, a utilização da cor em cena, com efeito simbólico, tal como na pintura expressionista.

Silvia Fernandes cita, além das telas transparentes, a cor azul e o famoso céu de estrelas:

“A iluminação azulada, o céu de estrelas e as telas transparentes ressaltam a misteriosa beleza do texto.”¹³⁸

Este mesmo céu é descrito nas rubricas, aparece através da janela da alcova no primeiro ato e brilha durante os vários atos, em momentos precisos em que o conceito de transcendência é ressaltado no texto, até que, no efeito final da peça, as

¹³⁵ “Things happen simultaneously through a gauze, scenes glide into one another, as in the unforgettable coffee-house scene (...). Voices, colours, dreamlike forms come and go. The theatre grows heavy with its destiny” Gusty, Adler *apud* STYAN John L. *Op.Cit.* pag. 41

¹³⁶ Dukes, Ashley *in* FURNES, R.S. *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. Pag. 121.

¹³⁷ Sobre o efeito das luzes através de gazes em Gordon Craig, vide FORJAZ, Cibele. *À Luz da Linguagem – A iluminação Cênica: de instrumento da Visibilidade à “Scriptura” do Visível (Primeiro recorte: do fogo à revolução teatral)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2008, p. 142-158.

¹³⁸ FERNANDES, Silvia. “Encenação Teatral no Expressionismo” *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002 .p. 238.

paredes da casa se desmontam e o “Poeta” (que também é o “Filho” em relação aos pais e o “Jovem”, em relação à Garota), voa.

Ora, como a peça foi montada no *Kammerspiele* (pequeno espaço adaptado destinado às pesquisas e autores novos), e não no palco principal do *Deutsches Theater* (sala dotada de uma estrutura técnica para realizar efeitos especiais que necessitam de maquinaria complexa), é plausível imaginar que esse efeito seja realizado de maneira simples. Alguma traquitana desmonta as paredes cenográficas, fazendo surgir todo o céu estrelado do fundo (provavelmente uma rotunda furada, com uma luz *dimmerizada*¹³⁹ vinda por trás), dando a impressão de preencher todo o palco com o brilho das estrelas. Assim, o ator não vai até o céu, mas o céu vem até o “Poeta”, tomando conta de todo o pequeno palco do *Kammerspiele*.

Sobre a utilização da cor azul (assim como a reiteração da força expressiva do céu estrelado), encontramos outra pista em um trecho de crítica, citada “por Michael Patterson:

“... uma bétula em luz azul representa um jardim. Estamos distantes da realidade... A cada momento a realidade é sacrificada pela verdade interior mais ousada e com mais êxito, eu caí, quando um céu estrelado aparece sobre as cabeças dos amantes no seu quarto sem paredes ou teto”¹⁴⁰

Nesse caso, há a própria indicação do crítico, que sublinha a distância da realidade e o uso de efeitos cênicos para indicar a força da “verdade interior”. De fato essa descrição quase telegráfica - “uma bétula em luz azul representa um jardim” – indica uma utilização muito sintética e quase abstrata da luz azul, compondo com um único elemento do cenário o clima do jardim, mais do que “o jardim” ele mesmo. Dessa forma, “a bétula e a luz azul”, acabam representando um signo de jardim, como um ideograma.

¹³⁹ Anglicismo usado comumente no Brasil, na linguagem técnica corrente, para descrever uma luz controlada através de um *dimmer*. Cabe notar que esta solução técnica para o céu estrelado, embora muito usada, é, no caso, uma suposição nossa.

¹⁴⁰ “... a birch in blue light represents a garden. One is a long way from reality... At every moment reality is sacrificed for inner truth, most boldly and most successfully, I fell, when a stary sky appears over the heads of the lovers in their room without walls or ceiling” H. Herald, “Notiz zur Bettler – Aufführung”, *Das Junge Deutschland*, Deutsches Theater, Berlim, Vol I, no I, 1918, p.30 in PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981 p. 55.

Também encontramos pistas da utilização da cor vermelha na iluminação de **O Mendigo**, agora com um forte significado simbólico agregado :

“As rubricas pediam uso intenso de vermelho, significando loucura...”¹⁴¹

A luz vermelha usada de maneira simbólica, tem forte associação com a morte, o sexo (como vimos na encenação de *O Filho*, de Hasenclever), o inferno e todas as emoções muito fortes. Já a associação do vermelho com a loucura tem uma pista no próprio texto, já que o signo mais forte da loucura paterna é justamente matar um pássaro para usar o seu sangue como tinta, só porque, em pleno domingo, acabou a tinta vermelha com que ele escreve seus projetos de engenharia espacial.

Embora o nosso cérebro tenha uma tendência um tanto tacanha de copiar suas próprias referências e imaginar as peças expressionistas em preto e branco, como nas fotos “de época” e no cinema mudo; é absolutamente coerente que o uso simbólico da cor, tão forte no simbolismo francês e na pintura expressionista, tenha um papel importante também na cena expressionista. Este é um tema importante que vamos aprofundar quando analisarmos as peças do dramaturgo, diretor e conhecido pintor expressionista, Oskar Kokoschka.

Em último lugar, vamos tentar analisar uma informação que até aqui nos parecera misteriosa: Max Reinhardt utilizava um foco móvel (como citado por alguns historiadores), que ao apagar e acender em outro lugar multiplicava os espaços, ou vários refletores em diferentes ângulos que, com o seu movimento próprio de acender e apagar, criavam a multiplicação dos espaços (como citam outros)?

O texto sugere vários refletores vindos de cima, em ângulos diferentes. Por outro lado, através de uma descrição de Ashley Dukes ficamos sabendo que:

“Em 1916 Reinhardt havia colocado um *spotlight* no teto do Kammerspile em cima do meio da plateia. Usando apenas este refletor e arranjos simples de cortina, Reinhardt praticava a sua astuta mudança de cenas com uma rapidez mágica em *O Mendigo* como em outras peças de *A Jovem Alemanha*. O Poeta aparece e reaparece hora à frente da cortina hora em um café, hora

¹⁴¹ “The stage directions called for a heavy use of red, signifying madness...” STYAN, John L. *Max Reinhardt – directors in Perspective*. London. Cambridge University Press Archive, 1982.p. 41

dentro, hora fora, cada cena estilizada combinando com o impulso subjetivo por trás do drama, o refletor capturando rostos brancos contra uma cortina preta 'como fantasmas de giz' ".¹⁴²

Por fim (meses depois de feita a pergunta), encontramos também, em um artigo de Michael Korfman, uma descrição de Bernhard Diebold que também reitera o uso desse refletor móvel seguindo a personagem e multiplicando a direção dos facho de luz:

"Destaca-se o uso de um holofote móvel seguindo a personagem, um 'dedo branco feito um rio de luz' (DIEBOLD 1921: 242), marcando faces e locais ou impulsionando os protagonistas pela ação"¹⁴³

Estas duas descrições juntas (que não por acaso também poderiam ser usadas para as cenas na frente da cortina de alguns espetáculos de Bob Wilson), confirmam a existência desse refletor móvel, manipulado do meio da plateia. Porém, devido à indicação do uso "de uma fina gaze pendurada através do proscênio", chegamos à conclusão de que as duas informações devem ser complementares, porque para o efeito da gaze funcionar, exatamente como utilizava Gordon Craig para as cenas de "aparição", é necessário haver um jogo entre esses dois ângulos, sobrepostos, ou seja, a luz que vem de frente - tornando invisível o que está atrás da gaze - e uma luz de cima, por trás da gaze, fazendo a imagem aparecer "magicamente". Lembrando também que como o texto tem sempre pelo menos dois planos distintos de ação (os coros e o poeta; a garota com a freira; e o poeta com o amigo), pede, no mínimo, dois focos ou áreas separadas, de preferência, mais.

De qualquer forma, independente da quantidade e dos ângulos precisos em que estavam disposto os *spotlights*, o fato é que o texto de Sorge propõe, no primeiro ato, ações simultâneas e Max Reinhardt resolve esta difícil questão. Ele

¹⁴² "In 1916 Reinhardt had placed a spotlight in the ceiling of the Kammerspiele above the middle of the stalls. Using only this spotlight and simple curtain arrangements, Reinhardt practiced his clever scene changes with a magical rapidity in *The Beggar*, as in other plays os *Das junge Deutschland*. The Poet appears and reappeared, now in front of curtain, now in a café, now indoors, now out of doors, each stylized scene matching the subjective impulse behind the drama, the spotlight picking out white faces against a black curtain "like chalk ghosts". DUKES, Ashley, *apud* PATTERSON, Michael.. *Op.Cit.* p. 42.

¹⁴³ DIEBOLD, Bernhard, *apud* KORFMAN, Michael. "Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo", in *Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 63.

isola as diferentes ações através de focos de luz e, dessa maneira, estando as ações separadas no espaço e simultâneas no tempo, elas são justapostas conceitualmente através de um processo de montagem.

Esse processo de montagem onírica, de que ***O Mendigo*** é um caso exemplar, dá origem a uma nova função da luz: a de editar o visível no tempo e no espaço. David Kuhns chama essa característica, tanto do texto quanto da encenação de “qualidade cinematográfica”:

“A produção de Reinhardt de *O Mendigo* expandiu os limites da encenação Expressionista em parte, particularmente, por causa da **qualidade cinematográfica** do texto em si. O refletor, vindo de cima de inúmeros ângulos para diferentes áreas do palco, criava uma fluidez mágica de transição espacial e proporcionava uma espécie de liberdade espacial semelhante àquela produzida pela edição de tomadas na produção de cinema.”¹⁴⁴

Na sequência desse trabalho, tentaremos aprofundar as relações entre o procedimento da montagem cinematográfica, com a da luz do teatro expressionista.

Mas, a partir dos dois casos exemplares apresentados, com a utilização do “foco luminoso” em ***O Mendigo*** e em ***O Filho*** – que, por sua vez, serviram de modelo para muitos outros espetáculos do mesmo período –, a iluminação cênica no expressionismo deixou de ser um elemento secundário, mero instrumento da visibilidade ou atmosférico, para tornar-se uma linguagem estruturante de todo o espetáculo.

Podemos concluir, então, que o que chamamos aqui de “a invenção do foco”, trata-se de uma ação completamente consciente de utilização da linguagem da iluminação teatral como estrutura para uma composição subjetiva dos elementos cênicos.

Desta forma, através da iluminação, o dramaturgo e o encenador podem representar de forma distinta as várias “realidades” em jogo e, ao mesmo tempo, colocá-las em relação, explicitando o conflito entre interioridade e exterioridade.

¹⁴⁴ “Reinhardt’s production of “*Der Bettler*” expanded the limits of expressionist performance in part because of the particularly cinematic quality of the script itself. The spot, falling from numerous overheads angles onto different stage areas, created a magic fluidity of spatial transition and afforded a kind of spatial freedom similar to that produced by shot editing in film production.” Kuhns, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. Pag 134.

Não é à toa que os cenógrafos do expressionismo costumam desenhar os fachos de luz em seus croquis, criando uma ação do espaço sobre o protagonista e, ao mesmo tempo, uma relação direta entre esse protagonista e as imagens visuais criadas em torno dele.

Quando a linguagem da iluminação “coloca em foco” o protagonista, dá ênfase ao personagem principal, mas, também, cria um recorte de luz que prende o “herói” dentro de fronteiras luminosas, retirando-o do espaço comum onde vive a maioria dos seres vivos. Assim, a luz cria um espaço fora do tempo de onde provém toda a nova “realidade” da cena; uma realidade subjetiva, estilhaçada, formada pelos fragmentos da consciência explodida do protagonista, mas que, sobre o palco, ganham o estatuto concreto das imagens.

O que une todos os fragmentos, mesmo que muitas vezes aparentemente desconexos, é um encadeamento subjetivo, um processo de montagem onírica do próprio espetáculo expressionista, a ponto de o próprio espaço cênico e todas as linguagens que constituem o espetáculo serem um reflexo dessa subjetividade superior.

O *Ich-Drama* e o percurso empreendido pelo protagonista, rumo a um encontro consigo mesmo, dá origem e coerência a outra importante característica da dramaturgia expressionista: **o drama de estações**.

1.3 STATIONENDRAMA E A LUZ-MONTAGEM

“É o ‘drama de estações’ que se ajusta melhor do que qualquer outra estrutura à dramaturgia subjetiva”¹⁴⁵

Anatol Rosenfeld

O *Ich-Drama*, como já vimos aqui, radicaliza de tal forma a expressão da interioridade do protagonista que a realidade em cena torna-se, “de fato”, a expressão da interioridade desse “Eu central” e as outras personagens, como nos

¹⁴⁵ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p.100.

sonhos, podem ser vistas como suas projeções inconscientes. Portanto, a expressão do inconsciente e o caráter monológico do texto, como um todo, levam a dramaturgia expressionista para o universo lírico, onde o mundo se confunde com o Eu:

“No Expressionismo acentua-se essa subjetivação radicalmente, a ponto de se inverterm as posições: a própria subjetividade constitui-se em mundo”¹⁴⁶

No entanto, esse lirismo exarcebado tem, no palco, um forte efeito épico, na medida em que as falas e as imagens líricas não promovem a independência da ação (porque se referem sempre a um EU-Lírico, que se apresenta como narrador onipresente), nem tem o tempo que caracteriza o dramático; de forma que, ao contrário das ações ganharem autonomia e parecerem com a vida, revelam-se como teatro.

Anatol ressalta em seu estudo sobre o Teatro Épico, essa relação entre o lírico e o épico, no universo do dramático:

“Já as projeções do passado são essencialmente monológicas e por isso de caráter lírico-épico (lírico, por serem expressão de estados íntimos; épico por se distenderem através do tempo; ademais, o lírico, na estrutura da peça teatral, tem sempre cunho retardante, épico).”¹⁴⁷

De modo que esse drama “lírico-épico” necessita de uma estrutura dramática forte e sua correspondência no plano da encenação, para poder expressar-se em cena com alguma autonomia dramática.

O DRAMA DE ESTAÇÕES

A “dramaturgia do eu” tem por modelo fundamental as *peças de sonho* de Strindberg e, mais especificamente, “**O Caminho de Damasco**”:

“Com razão se disse de August Strindberg (1849-1912) – do Strindberg da última fase – que com ele se iniciou a dramaturgia do Ego e que sua obra *O Caminho de Damasco* (1898) é a célula matriz do expressionismo”¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 103.

¹⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 102.

¹⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p 99.

Em *O Caminho de Damasco* vemos o protagonista – o Estrangeiro – atravessar os momentos mais significativos de toda a sua vida, numa visão subjetiva. A peça tem por fio narrativo o próprio processo de transformação do protagonista em busca de si mesmo. Como existe a necessidade de uma síntese, o espectador segue a via-crúcis desse “Estrangeiro” através de alguns quadros, ou estações, com tempos e espaços distintos. Portanto cada cena é independente das demais e a ação acontece aos saltos. Fica sempre a dúvida se esse “caminho” é real ou imaginário, vivido ou sonhado.

No prefácio da peça *O Sonho*, Strindberg chama *O Caminho de Damasco* de “peça de sonho” e sobre a sua estrutura escreve:

“Nesta peça de sonho o autor (...) tentou imitar a inconsequente e todavia transparentemente lógica formal do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem, numa base insignificante de realidade a imaginação gira, tecendo novos padrões; uma mistura de memórias, experiências, incongruências e improvisações.”¹⁴⁹

No entanto – sonhado, imaginado ou vivido no passado –, esse “caminho” do herói tem sempre no expressionismo uma moralidade implícita. Quer seja a necessidade de uma busca espiritual, uma conversão política ou uma transformação social, visa a uma redenção da sociedade a partir da consciência desse “novo homem”, rumo a uma nova ideia de comunidade, mais justa e humana, em algum lugar do futuro.

“Esta ideia de regeneração, que forma o cerne da interpretação particular sobre a comunhão no Expressionismo é uma ideia Cristã e a forma do drama Expressionista, no qual a experiência de regeneração é geralmente apresentada, o *Ich-Drama* strindberguiano, vem em última instância do Mistério e da Moralidade.”¹⁵⁰

Ou seja, a via-crúcis que transforma um jovem protagonista em um *Novo Homem*, mesmo que diante da morte, espelha-se diretamente na Paixão de Cristo,

¹⁴⁹ “In this dream play the author has (...) attempted to imitate the inconsequent yet transparently logical shape of dream. Everything can happen, everything is possible and probable. Time and place do not exist; on an insignificant basis of reality the imagination spins, weaving new patterns; a mixture of memories, experiences, incongruities and improvisations.” STRINDBERG, August. preface to *Dream's Play* (Sribd library)

¹⁵⁰ “That Idea of regeneration which forms the core of communionist Expressionism is a Christian Idea, and the form of the Expressionist drama, in which the experience of regeneration is usually presented, the Strindbergian Ich-Drama, descends ultimately from the Christian Passion and morality play” SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959, p. 155.

de forma que o “drama de estações” expressionista retoma e reinventa aspectos importantes da forma teatral dos *Mistérios* e *Moralidades* da Idade Média.

As *Moralidades* são peças em que personagens abstratas são julgadas, absolvidas ou enviadas ao fogo do inferno, ensinando a ética cristã e o temor aos pecados. Os *Mistérios* são grandes ciclos bíblicos que contam a Paixão de Cristo, histórias do velho testamento e dos apóstolos. Começam a ser representados a partir do séc. XII, quando as cidades assumem, através das suas corporações de ofício, guildas e confrarias, as representações bíblicas que foram paulatinamente expulsas das missas e dos adros das igrejas. A movimentação do público pelas diversas “estações” e a sucessão das cenas mudam de acordo com a cidade e a região, gerando diferentes formas de representação e relação espacial com a plateia: nos países baixos e cidades germânicas os cenários/cenas são montados nas praças, criando uma espécie de cidade-palco por onde a plateia circula em procissão; nas cidades da região francesa as representações acontecem em compridos palcos-plataformas, de até quarenta metros, onde todas as cenas e cenários já estão previamente montados; na Inglaterra, Itália e Espanha os cenários são montados sobre carroças ou carros-palcos, formando um ciclo processual em que por vezes os espectadores seguem as cenas, e em outras vezes as cenas movem-se enquanto os espectadores ficam parados. Em todas essas diferentes formas, a estrutura dramática é épica e divide-se em episódios ou estações, como partes independentes de um todo.

No entanto, no caso do Teatro Medieval essa estrutura épica corresponde ao próprio conceito da existência medieval: as cenas simultâneas funcionam como se cada um desses episódios existisse permanentemente, o que significa que o mundo está sempre posto, do começo ao fim, da *gênese* ao *apocalipse*, na própria ideia da existência eterna de Deus.¹⁵¹ Assim sendo, a divisão episódica do Teatro Medieval faz parte de um todo indivisível, onipresente, onisciente e imutável. Uma realidade Eterna e Divina, acima do Homem e do Estado.

¹⁵¹ O palco simultâneo corresponde exatamente a esse cunho épico da representação; toda a ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *logos* divino. A eternidade divina é atemporalidade em que o “então” das origens corresponde ao “então” escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva.” ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico. Op. cit.*, p.49.

Ao contrário, no teatro expressionista, a estrutura episódica faz parte de uma visão de mundo em transformação, quando tudo é posto em cheque, inclusive a própria existência de Deus.

Ao invés de uma existência una e coesa, a realidade encontra-se, portanto, esfacelada no labirinto da subjetividade (que inclui as novas noções de consciente e inconsciente). O próprio conceito de tempo se transforma, entre a ideia de um tempo linear e o impacto da teoria da relatividade de Einstein na noção de tempo e espaço. A filosofia do início do século XX, por sua vez, abre caminho para novas relações entre a existência e o tempo, como aquelas encontradas nos conceitos de *duração* e *temporalidade* em Bergson.

No “Drama de Estações” medieval, a realidade do mito religioso é a própria verdade, exemplarmente representada por um conjunto de cenas separadas no espaço, mas perenes no tempo, iluminadas pela luz do Sol, no eterno presente contínuo da Divindade. Um signo concreto da “espacialização conceitual do tempo”¹⁵².

Muito pelo contrário, no “Drama de Estações” expressionista, a realidade é uma projeção interior do artista criador. Dado esse caráter subjetivo da realidade, esta será representada, no texto dramático, por meio de *flashes* da vida do herói, ou mesmo por pedaços de memória ou de sonhos, dentro da cabeça do protagonista. Portanto, o tempo será sempre relativo à psiquê do sujeito central da ação.

Quando posto em cena, esse novo “drama de estações” também acontecerá numa cenografia em que o espaço é subjetivo – geralmente um lugar deformado e grotesco ou escuro e sintético¹⁵³ –, de onde as diversas “estações” aparecem e desaparecem iluminadas por *spotlights* que acendem e apagam, fazendo surgir e desaparecer na escuridão fragmentos de diálogos, monólogos, ideias expostas na primeira pessoa, pensamentos, comentários, poemas, canções e imagens

¹⁵² SOUZA, Ricardo Timm. “Filosofia e Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002, p. 100.

¹⁵³ “Os escritores expressionistas estimulavam os cenógrafos a buscar cenários abstratos que não sugerissem a realidade, mas que fossem claramente construções da mente do protagonista.” (The Expressionist playwright impelled the stage designer to seek abstract settings that did not suggest reality but were clearly constructs of the protagonist’s mind PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p 52.

subjetivas. A organização desses fragmentos, que no expressionismo segue a lógica dos sonhos, dará origem ao conceito de *Montagem*.

A MONTAGEM

Introduziremos aqui, rapidamente, o conceito de “montagem” tal como desenvolvido pelo filósofo Ernest Bloch no texto *Herança deste Tempo*, a partir da análise realizada por Carlos Eduardo Jordão Machado¹⁵⁴.

Em 1934, o filósofo Ernest Bloch escreveu *A Herança desse Tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*), no qual analisa o expressionismo a partir de novos paradigmas históricos e filosóficos, defendendo a herança artística do movimento e seus elementos utópicos, diante das acusações realizadas por Georg Lukács, de que o espírito decadente e egocêntrico do Expressionismo teria renunciado e, até mesmo, levado ao nazismo. Neste texto Bloch desenvolve o conceito de montagem, dividido entre “imediata” e “mediata”. A montagem “imediata” é resultado da desagregação dos elementos da realidade, da arte industrial e da reificação e a montagem “mediata” é pensada e realizada a partir de seus elementos utópicos, como no caso da “montagem” dos expressionistas. Segundo a explicação de Carlos Machado Jordão:

“O meio expressivo das vanguardas históricas, ‘o método criativo do expressionismo’, **a montagem**, não é apreendido apenas a partir da sua forma imediata, dispersa e sem sentido, como um agregado de fatos, ou um espaço vazio (*Hohraum*), tampouco é mera expressão da ‘irracionalista’ *Weltanschauung* das vanguardas, como na análise de Lukács. (...) A montagem nesse sentido, representa mais do que um fenômeno histórico de transição. Sua origem direta está na desagregação dos elementos da realidade, nas palavras de Bloch, ‘na coerência desmedida e nos múltiplos relativismos do tempo que reúne suas partes em novas figuras’. Este procedimento era usado frequentemente para fins decorativos ou como um mero entrelaçamento arbitrário, imediato, de diferentes partes, antes de elas se separarem novamente, como na fotomontagem (...) o uso da montagem “mediata” em Bloch, como também e à sua maneira em Benjamin (“montagem literária”) é consequência de uma nova concepção do tempo histórico. Em Bloch o tempo histórico não é linear, mas uma concepção multiestratificada do tempo - um *multiversum* -

¹⁵⁴ Machado, Carlos Eduardo Jordão. Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo, análise e documentos. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

que não se apóia sobre uma relação não reflexiva entre passado e o presente, incapaz de antecipar concretamente o futuro”¹⁵⁵

O movimento da luz tem um papel fundamental nesse processo de separar e unir as “partes” ou “estratos de tempo” na “montagem” dos espetáculos expressionistas, porque faz o espaço atuar no tempo.

O PAPEL DA EDIÇÃO DA LUZ NO “DRAMA DE ESTAÇÃO” EXPRESSIONISTA - ESTUDOS DE CASO

O Drama de Estações expressionista acompanha a transformação interna do protagonista, em busca de uma nova consciência humana: ética, política e estética. Para esta nova geração de escritores, que tem por influência a leitura de Friedrich Nietzsche, o papel do artista está exatamente no lugar de uma consciência superior, que tem por missão inventar novos paradigmas e transformar o mundo a partir da força da interioridade. A arte tem, portanto, uma missão redentora fundamental, quer seja do ponto de vista místico, como o de Reinhard Sorge, político, como o de Ernest Toller, ou existencial, como o de Georg Kaiser.

1. DE MANHÃ À MEIA NOITE, DE GEORG KAISER¹⁵⁶

A peça *De Manhã à Meia Noite* de Georg Kaiser teve muitas encenações de 1919 a 1925, tornou-se um marco na dramaturgia expressionista e, especialmente, um modelo da estrutura do “drama de estações” expressionista, por isso resolvemos começar por ela. Escolhemos analisar a encenação de Felix Hollaender, com cenários de Ernest Stern, apresentada no Deutsches Theater de Berlim em 1919, ou a de Viktor Barnowsky, com cenário de Ernest Klein, de 1921.

Não conseguimos nenhuma informação precisa sobre a iluminação das duas montagens, o que indica que a luz não era especialmente notável ou não teve grande impacto sobre os críticos e historiadores contemporâneos às montagens.

¹⁵⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo, análise e documentos*. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p. 50-51.

¹⁵⁶ KAISER, Georg. *From Morning to Midnight (a modern mystery in seven scenes)* in *Expressionist texts (translation by Ashley Dukes)*, Edited by Mel Gordon New York: PAJ Publications. 1986. p. 46 a 94.

Provavelmente porque a crítica concentrou-se na força e novidade da estrutura do texto dramaturgico, muito comentado e discutido.

Encontramos apenas algumas poucas indicações de luz presentes no próprio texto e comentadas (normalmente como suposições) por Michael Patterson. Preferimos tirar nossas próprias conclusões a partir das rubricas.

Voltamo-nos, então, em direção ao texto. Porém, embora a luz elétrica tenha uma ou duas aparições muito importantes – como é o caso do curto circuito final –, no todo as rubricas também não nos deram pistas reais quanto ao papel estrutural da luz na montagem das sete estações – de manhã à meia-noite.

Restava-nos como opção analisar também o filme, que tem na luz um dos seus grandes recursos de linguagem. Como nesse tópico sobre o “drama de estações” o que procuramos é justamente o papel da luz no processo de montagem, ou seja, a sua “qualidade cinematográfica”, pareceu-nos coerente incluir a versão do filme – que é de 1920, portanto contemporâneo às montagens e ao período áureo do cinema expressionista – neste estudo de caso.

O filme *De Manhã à Meia Noite* tem direção artística do encenador teatral Karlheinz Martin, com “design de Imagem e figuras” (*Bildentwurf und Figuren*) de Robert Neppach.

O primeiro contato de Karlheinz Martin com o texto de Kaiser foi no próprio teatro, numa encenação de 1918, em Hamburgo¹⁵⁷. Em 1919, Martin e Robert Neppach fizeram juntos a famosa montagem de *A Transformação*, de Ernest Toller, realizada no *Die Tribüne* em Berlim, que analisaremos na sequência. No ano seguinte, repetem a parceria, na filmagem da peça de Kaiser. De modo que a estética apresentada no filme começou a ser desenvolvida no teatro.

Por incrível que pareça, embora fosse muito comum que os atores consagrados no teatro fossem recrutados pelo cinema, o mesmo ocorrendo com cenógrafos e, por vezes, até com os diretores, os roteiros dos filmes expressionistas

¹⁵⁷ “Escrito entre 1912 e 1915 por Georg Kaiser e publicado em 1916, o texto foi encenado em inúmeros teatros a partir de 1917. Em 1918, o diretor Karlheinz Martin apresentou sua versão no teatro Thalia em Hamburgo e, dois anos depois, o próprio Martin realizou a transposição de *Da Aurora à Meia-Noite* para o *medium* fílmico. Perdida durante décadas e apenas restaurada em 2009, a película tornou-se disponível, desde maio de 2010, em DVD editado pelo Deutsche Filmmuseum München” KORFMANN, M. “*Da Aurora à Meia-Noite* e a Questão da Intermedialidade no Expressionismo”. In: *Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 50.

definitivamente não eram adaptações de peças teatrais, mas da literatura. O caso de *Von Morgens bis Mitternachts*, parece ser único no cinema expressionista¹⁵⁸ – uma peça de teatro contemporânea filmada e adaptada por um diretor de teatro.

De modo que a opção pela teatralidade na direção de arte – cenografia, figurinos, maquiagem e luz – salta aos olhos. O cenário é sintético e bidimensional: telas pretas pintadas de maneira estilizada, com linhas brancas. As mesmas linhas gráficas que desenham o cenário ocupam também as roupas e até os corpos na maquiagem dos atores. De modo que tudo se integra como parte de um mesmo esboço subjetivo da realidade, à maneira primitivista:

“A visualidade frangmentada, deformada e distorcida reduz ao elementar o ambiente, perspectivado pela visão do protagonista e apenas representado de maneira insinuada”¹⁵⁹

A luz atua junto com o cenário de forma absolutamente coesa. Os desenhos brancos sobre fundo preto refletem a luz que ilumina os cenários, quase sempre de um ângulo único e de maneira direta e intensa, fazendo com que a película também seja impressa em alto contraste¹⁶⁰, de modo que as áreas brancas do cenário tornam-se verdadeiros pontos de luz na tela, como se emitissem luz própria.

Um exemplo muito significativo desse efeito está na presença estilizada das fontes de luz – lustres, abajurs e postes de luz, com lâmpadas e seus raios, todos desenhados – que apesar de não emitirem luz própria, quando pintados de branco na cenografia, brilham na tela como se estivessem de fato acesas. O resultado é uma sensação contínua de fosforescência:

“Nessa película, não se trabalha com efeitos de iluminação no sentido de criar um mundo de sombras e duplicidade, mas somente com linhas brancas distorcidas e quase fosforescentes

¹⁵⁸ “Em primeiro lugar, na comparação com todos os filmes da época chamados de expressionistas no sentido mais amplo, trata-se do único que aproxima uma fonte literária expressionista contemporânea de sua época com uma estética visual que segue claramente a mesma linha estética.” KORFMANN, M. “*Da Aurora à Meia-Noite e a Questão da Intermedialidade no Expressionismo*”. In: *Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 72-73.

¹⁵⁹ *Idem, Ibidem*. p. 72.

¹⁶⁰ “O filme foi anunciado como o primeiro que se apresenta nas cores fundamentais de preto e branco, não tentando esconder sua configuração visual essencial através, por exemplo, de películas pancromáticas, uma colaração artificial posterior ou a pintura de cenários em certas cores para obter efeitos de cinzas na película” *Idem, Ibidem*. p. 71.

sobre um fundo preto e, desse modo, aproxima-se das gravuras expressionistas”¹⁶¹

Essa “fosforescência” ressalta o aspecto fantasmagórico do mundo ao redor do “Caixa” e, assim como o uso do “foco de luz” no teatro, expressa claramente que o “mundo exterior”, na tela, é iluminado e visto através dos olhos do protagonista.

Para compreender a progressão estrutural da iluminação, analisaremos o filme e a sua luz cena a cena, paralelamente à descrição das cenas do texto e das indicações luminosas do autor¹⁶².

O texto tem a estrutura de um “drama de estações”, com sete cenas. A peça começa bem realista e, na medida em que o protagonista vai adentrando na sua “jornada interior”, vai tornando-se cada vez mais opressiva e se afastando da realidade. Cada cena ou estação acontece em um lugar distinto:

A primeira estação é um banco de província, onde o protagonista, o “Caixa”, trabalha em silêncio. A presença de uma mulher muito bonita que lhe pede ajuda para resgatar uma letra de câmbio de 3 mil marcos é a fagulha que muda a sua vida. Por acreditar que essa mulher lhe fazia uma proposta criminoso, de fundo sexual, abandona a sua vida pacata e rouba, sem mais explicações, 60 mil marcos. As rubricas são sintéticas e bem realistas. Não há nenhuma indicação sobre a luz dessa cena, nem no texto.

No filme: A trama é exatamente a mesma. Os letreiros de texto são poucos e econômicos. Mas o primeiro, onde está escrito 1.AKT (primeiro ato), já demonstra a opção pela teatralidade explícita. A apresentação do protagonista abusa da justaposição cinematográfica: a primeira imagem é uma mancha branca e desfocada e o movimento da lente foca um grande portal, solto em um fundo totalmente preto, onde está escrito BANK – CHANGE, e no alto da porta, um relógio. São nove horas. Corte. O próximo letreiro é “*Der Kassierer*” (O Caixa). Na sequência, um foco de luz fechado sobre um desenho estilizado. O foco de luz aumenta, e vemos a porta de um cofre-forte, que abre, revelando o protagonista. Corte. Outra imagem desfocada,

¹⁶¹ KORFMANN, M. “*Da Aurora à Meia-Noite e a Questão da Intermedialidade no Expressionismo*”. In: *Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 78.

¹⁶² Cabe notar aqui que, entre a decisão de incluir o filme no estudo de caso, depois de realizada uma primeira versão (que ficou muito pobre de dados concretos), e o momento em que de fato encontramos o filme, decorreram três meses. Portanto, reunimos as duas versões *a posteriori*.

um telão pintado da parte interna de um banco, com uma janela com grades. Corte. A câmera está mais perto: o espaço de atendimento do caixa é completamente fechado por uma tela de galinheiro, com uma pequena janela; dentro, ao longe, mais uma vez uma figura desfocada. No próximo quadro a pequena janela pintada ocupa toda a tela e dentro, o caixa trabalha. Há uma luz de frente, fechada na janela, e outra, mais forte, vem da diagonal baixa, por dentro da janela, destacando a pessoa dentro da grade, que fica em silhueta. Por fim, começa o movimento: a porta do banco abre e clientes entram, mostrando o cotidiano de trabalho do “Caixa”.

Resolvemos descrever em detalhes essa primeira sequência, porque ela difere de todo o filme: pelos efeitos reiterados de desfocar e focar a imagem, que revelam explicitamente a linguagem técnica cinematográfica; pelo grande número de tomadas, todas estáticas; pelo tempo estendido, também muito distinto da rapidez da ação do filme como um todo; e pelo destaque sintético da sequência: (i) Banco, (ii) Caixa forte e (iii) “Caixa”, descrevendo, de forma épica, pela justaposição de imagens, um homem preso à sua função, à instituição em que trabalha e à própria sociedade que ela representa, revelando, no primeiro instante, que o dinheiro é o tema central da obra.

A dama entra, *close* no homem-caixa que se apavora. A partir daí a trama do banco e a carta de crédito são contadas de forma muito sintética e rápida.

Ressaltamos que a luz de baixo no caixa fica mais forte depois que a mulher entra, causando sombras expressivas e desfiguradoras. Depois que a Dama apresenta as suas joias como garantia, aproximando as suas mãos brancas do “Caixa”, uma série de *close*s totalmente subjetivos desse homem, em estado de desespero, com uma luz estourada, tentando pegar alguma coisa inalcançável que está fora da sua “prisão”, revelam a fagulha, a causa da ruptura que leva à reviravolta na vida do “Caixa”¹⁶³. Em seguida, vem uma imagem que será recorrente no filme e que não existe no texto de Kaiser: uma mendiga cega entra no banco e pede dinheiro ao “Caixa”, um efeito de dupla exposição transforma sua cara em caveira, representando o destino ou a morte anunciada. Essa imagem tem a sua

¹⁶³ “Nesse caso, a sexualidade tem valor de pretexto, sendo um instrumento para libertar o protagonista da dimensão do cotidiano e fazer com que ingresse sem reservas na aventura da vida passional.” ALVES DE LIMA, Mariângela. “Dramaturgia Expressionista”. In: GUINSBURG, Jacó (org.) *O Expressionismo*, Op. cit., p. 198.

gênese em um efeito realizado em 1919 na peça de Toller, *A Transformação*. O caixa rouba o dinheiro. Fim do primeiro ato.

A segunda estação é no quarto de hotel da dama, que desmonta a expectativa da cena anterior. Ela precisava do dinheiro para seu filho comprar um quadro famoso e a letra de câmbio dela mostra-se verdadeira. Ela rejeita o “Caixa” e sua ação intempestiva. Também não há nenhuma indicação de luz, no texto, para essa cena.

No filme: Letreiro: 2. AKT. Na entrada do hotel, o relógio marca dez e quinze. No quarto de hotel, o lustre com uma lâmpada desenhada brilha, ou melhor, parece brilhar. Na cena entre o “Caixa” e a “Dama” vemos um efeito de luz que será muito usado durante todo o filme: a luz da cena é focada na dama, de branco, que se torna uma massa de luz brilhante em primeiro plano; ao seu lado, apagado, sem luz própria, subalterno, o “Caixa”. Ela, plena de luz, tem um ataque de riso e ele foge humilhado. No fim desse ato vemos um portal solto no espaço negro, no centro do portal uma luz pendurada, facetada, como uma grande lua geométrica e brilhante (que lembra a “história da criança pobre e a lua” na peça *Woyzeck*, uma referência muito importante para todos os expressionistas), em baixo, a mesma mendiga cega pede dinheiro, e novamente aparece a caveira em seu rosto. Sobre o portal, o relógio marca quase meio dia. Fim do ato.

Terceira estação: Começa a “jornada da alma”. Num monólogo subjetivo, o próprio Kaiser se sobrepõe à personagem principal revelando – através do EU lírico expressionista – as motivações internas do percurso da personagem.

Essa cena se passa em um campo de neve. Pela primeira vez temos uma rubrica de luz: “sombras azuis são lançadas pelo sol do meio-dia.”¹⁶⁴ Também temos nessa cena o primeiro efeito especial da peça, com uma “aparição” meio natural, meio fantástica: uma árvore com neve em seus galhos que, quando o vento sopra, transforma-se em um esqueleto. Quase no final da cena, este mesmo esqueleto, com quem o “Caixa” conversa, rouba o seu chapéu. Nesse momento

¹⁶⁴ “...blue shadows, are cast by midday Sun.” KAISER, Georg. *From Morning to Midnight (a modern mystery in seven scenes)*. In: *Expressionist texts*. Translation by Ashley Duke, edited by Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1986, p. 62.

percebemos essa figura como uma projeção do protagonista e de sua solidão interior.

Michael Patterson nos descreve várias resoluções para esse “efeito especial”, em diferentes montagens: (i) a complexa montagem de uma árvore mecânica, por Ernest Stein, na versão de Hollaender; (ii) uma imagem tipicamente expressionista, com uma árvore-esqueleto pintada no estilo primitivista pelo cenógrafo César Klein, para a montagem de Victor Barnowsky; (iii) a imagem quase realista de uma árvore com um esqueleto pendurado, na montagem de Leopold Jessner; (iv) uma montagem em Colônia, que resolveu esse efeito com luz, mais especificamente com uma projeção, por trás, da imagem da árvore e sua transformação em esqueleto, com a sobreposição de imagens em movimento, como uma lanterna mágica.

Em relação à luz base da cena, proposta por Kaiser na rubrica, sua resolução seria muito simples: um contra luz azul e uma luz quente, da própria lâmpada incandescente ou com um corretivo *CTO (Orange)* de frente. Porém o que é importante notar é que essa rubrica indica, na verdade, um uso extremamente realista da luz. A luz “quente” de um meio-dia de inverno projetada na neve resulta mesmo em sombras azuis, por causa da saturação da luz quente nos olhos¹⁶⁵.

Na quarta estação e centro nervoso da peça há o grande embate entre o “Caixa” e sua família, só de mulheres: mãe, esposa e duas filhas. A rotina familiar, aos olhos do pai, raia o teatro do absurdo: a mãe dormita na cadeira, a esposa cozinha, a primeira filha toca piano sem parar, a segunda filha borda... Em um monólogo o Caixa questiona o absurdo do seu cotidiano, diante da morte inexorável – “então um dia – de costas, rígido e branco. A mesa encostada contra a parede – bolo e vinho. Uma faixa de crepe pendurada em volta da lâmpada...”¹⁶⁶. – Na hora sagrada da refeição o “Caixa” abandona a família e a mãe cai morta no chão. O gerente do banco aparece e conta à família sobre o roubo e a fuga, a esposa percebe que foi abandonada. Nenhuma

¹⁶⁵ Esse fenômeno óptico – no qual a cor da sombra é criada pelo cérebro, sobre o branco do fundo, por contraste, na cor complementar à luz principal – é chamado por Israel Pedrosa de “cor inexistente”. Esse mesmo fenômeno da luz é descrito por Goethe no texto “Doutrina das cores” e captado com maestria por pintores impressionistas, como Claude Manet e Renoir.

¹⁶⁶ “...then one day – on your back, stiff and white. The table pushed back against the wall – cake and wine. A band of crepe hangs round the lamp” Kaiser, Georg. *From Morning to Midnight, Op.Cit.* p. 67.

indicação de luz aqui embora Michael Patterson chame atenção para a luz que abre a próxima cena, como um contraste com as luzes “quentes” dos espaços internos da casa e do hotel, o que significa, luzes incandescentes.

No filme: 3. AKT. O terceiro ato é uma união da terceira e quarta estações, com uma inversão da ordem entre as duas: primeiro o “Caixa” enfrenta e abandona a sua família e, em seguida, caminha só pelo campo de neve.

No interior da casa de família, o mesmo efeito da lâmpada, com um lustre simples, ambos desenhados, parecem brilhar, pelo contraste com o fundo. A filha, vestida de branco, é o ponto luminoso da cena; a maquiagem da mãe do “Caixa” já prenuncia a sua morte; a esposa apronta o almoço em uma sala onde todos os móveis e objetos têm linhas brancas desenhando a própria estrutura, como se a casa inteira estivesse apenas no seu “esqueleto”. Por fora, a chegada e partida do Caixa revelam a casa, também desenhada, prestes a cair. O ângulo da câmera dentro da casa é dado pela perspectiva da plateia em um palco italiano, sendo que a ocupação do espaço, em diagonal, também é bem teatral. A Fuga do homem da casa, interrompida momentaneamente pela filha, justapõe dois efeitos reincidentes: a dupla exposição com a aparição da caveira e o contraste entre a figura iluminada da filha e a sombra soturna do pai, em *close*.

Na segunda parte do ato, talvez a única cena do filme que tem um cenário em profundidade, um longo caminho branco e sinuoso, apresentado em três cenários contínuos: (i) o caminho em perspectiva com três postes tortos desenhados; (ii) as mesmas curvas que vão dar em uma ponte; e, finalmente, (iii) o mesmo caminho chega até a “árvore esqueleto”. O “Caixa” percorre esse longo caminho enquanto enfrenta uma verdadeira tempestade de neve. A forma antropomórfica da árvore-esqueleto é apenas sugerida. No final, um foco muito fechado na mão do nosso protagonista, segurando um pequeno relógio, que marca duas horas. De volta à cidade, o “Caixa” compra roupas novas e faz a barba, o relógio marca seis horas, fim do ato.

A quinta estação é num velódromo em uma grande cidade, durante uma corrida de bicicletas. A indicação na primeira rubrica de “Arc lamps”, ou seja, luzes de arco-voltaico, pressupõe uma luz mais forte e “mais branca”, fria, quase azulada

de tão intensa, ou seja, uma “luz de estádio”. Daqui pra frente o absurdo só faz crescer cena a cena: o Caixa encontra ricos cavalheiros e oferece somas cada vez mais altas de prêmio aos corredores para ver a multidão inflamar-se de excitação. Pela primeira vez, aparece a “Moça do Exército da Salvação”, com o seu bordão: “*The War Cry, ten pfennings, sir*”. O contraste com a fortuna despendida pelo “Caixa” é óbvia. Com a chegada da “Alteza Real”, a multidão se cala e o “Caixa” vai embora desapontado.

A sexta estação acontece na noite da cidade. A primeira rubrica indica uma cabine privada de um cabaré. A escuridão de dentro contrasta com uma porta de saída iluminada. A cena começa logo que o garçom acende as luzes vermelhas. A luz vermelha, que de fato é frequente em cabarés, simboliza o objetivo erótico do lugar e da própria cena. O cabaré, cheio de mulheres mascaradas, promete sexo. Porém as várias tentativas de um encontro erótico são frustradas por situações absurdas: a primeira garota mascarada “cai de bêbada”; as duas seguintes tiram a máscara e, segundo o Caixa, são “monstros” e ele as expulsa; a quarta tem uma perna de madeira e não consegue dançar. Depois da segunda aparição da “Moça do Exército da Salvação”, dessa vez mais estranha porque totalmente fora de contexto, o Caixa vai embora.

Ao reler a cena, nos demos conta de que há um duplo sentido contido na luz vermelha: tem sem dúvida um apelo erótico, mas também é o signo mundial de “Pare” e “Perigo”. De alguma forma, como na ideia das chamas vermelhas do pecado e do inferno, é justamente o que é proibido que excita.

No filme: 4. AKT. O quarto ato também une a quinta e sexta estações. Começa com o encontro com uma prostituta no meio da rua, que também se transforma em caveira, aos olhos do “Caixa”.

A cena da corrida de bicicletas tem alguns efeitos de luz e câmera muito interessantes. Primeiro, o filme mostra uma sociedade hierarquizada, anunciada por um novo letreiro – *das publikun*, o que pressupõe um jogo entre o público do velódromo e o do cinema –, apresentada em camadas superpostas, como num teatro italiano: o camarote, com alguns nobres espectadores; o primeiro andar, com um grupo de pessoas atentas; o segundo andar, com uma pequena multidão de

torcedores entusiasmados; as galerias, com uma grande multidão que vibra aos berros, iluminada de baixo; sobre eles, em uma espécie de gávea, os três árbitros; e, por fim, isolado, o príncipe. Entre as várias camadas, a câmera sobe, como se estivesse em um elevador, a quantidade de luz diminui e o ângulo muda (a fonte começa de frente e vai descendo), dando a sensação de distância e altura.

Os próximos efeitos se referem à corrida e representam tecnologia e velocidade. Não conseguimos distinguir as formas dos corredores, apenas seus rastros luminosos e distorcidos em um movimento contínuo e circular. Esses “corredores” também brilham mais conforme entram e saem de facho de luz localizados. Para aumentar a sensação de velocidade, conforme a corrida fica cada vez mais emocionante devido às altas apostas do “Caixa”, as diferentes camadas da plateia são iluminadas por um foco móvel que passa por eles, como um farol. A corrida é de bicicleta, mas poderia ser de “motocicleta” ou de carros, dada a sensação de velocidade da cena.

A próxima cena, do Bar noturno, é extremamente rápida e resumida. Tem dois espaços: um salão de dança cheio de lustres desenhados com seus raios, e o camarote onde o “Caixa” encontra as mulheres mascaradas, a bêbada e a da perna de pau, que também se transforma em uma caveira, fazendo o “Caixa” fugir, finalizando o ato.

A sétima e última estação acontece no hall do Exército da Salvação, uma espécie de igreja improvisada com uma cortina amarela, uma grande cruz preta e “uma grande lâmpada pendurada, com um emaranhado de fios para luz elétrica, sobre a audiência.”¹⁶⁷ Os penitentes sobem na plataforma para revelar os seus pecados. Todas as histórias têm paralelos com a via-crúcis do “Caixa” e reconstroem, de trás para diante, cada uma das estações e seus “pecados”, até o roubo. Então o próprio Caixa sobe ao púlpito, confessa seu crime e atira o dinheiro para a multidão que sai louca em luta atrás das notas que voam. A “Moça do Exército da Salvação”, que parece ter ficado ao seu lado, trai a sua confiança e o entrega à polícia em troca de recompensa. As falas do Caixa propõem

¹⁶⁷ KAISER, Georg. *From Morning to Midnight (a modern mystery in seven scenes)*. In: *Expressionist texts*. Translation by Ashley Duke, edited by Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1986, p. 80.

contrastes como: "Frieza trás luz do sol. O corpo queima em febre também. Um deserto em campos verdes. Gelo nas raízes que crescem. Quem escaparia? Onde está a porta?" ¹⁶⁸. Quando o Caixa põe a mão nos bolsos, o policial manda apagar as luzes: "Todas as luzes das lâmpadas penduradas apagam-se, exceto uma. Esta ilumina o emaranhado de arames formando o esboço de um esqueleto." ¹⁶⁹

O "Caixa" conversa com o esqueleto, como se fosse o mesmo daquela manhã: "Desde de manhã até meia noite eu corro furioso em um círculo - e agora o seu braço acenando me mostra o caminho - Para onde?" e, então, ele se dá um tiro e se mata "atira a resposta dentro do seu peito.". Quando as luzes acendem, ele está crucificado como Cristo e: "Seu grito rouco é como um *Ecce*, o seu suspiro é como um *Hommo*." Diante dessa visão, todas as lâmpadas explodem. A última fala da peça vem de dentro da escuridão: "Policial - Deve ser um curto-circuito na chave central (*Tudo está em trevas*)". ¹⁷⁰

A luz atua sobre a cena final como uma hierofania elétrica para um fim trágico. Resta a pergunta: Curto-circuito ou aparição divina ("*Deus ex-máquina*")? Todas as imagens extáticas da peça têm esse mesmo duplo sentido, podem ter um significado "superior" ou "misterioso" ou significar simplesmente uma fantasia do "Caixa" diante de um acaso, como, por exemplo, um curto-circuito. No fim, restam dois caminhos para interpretação, ambos abertos: ou o mundo em torno desse homem está louco e ele percebe isso enquanto se "ilumina" e morre na cruz, em pleno exército da salvação; ou ele enlouquece diante de um mundo totalmente racional.

No filme, o quinto e último ato acontece em três espaços diferentes, todos pouco iluminados: um porão do subcrime, que tem uma luz desenhada na porta,

¹⁶⁸ "Coldness brings sunshine. The body Burns in fever too. A desert in Green fields. Ice in the growing roots. - Who would escape? Where is the door?" *Idem, Ibidem*. 86

¹⁶⁹ "All the lights of the hanging lamp are put out, except one. This illuminates the tangle of wires, forming a Skeleton in outline" KAISER, Georg. *From Morning to Midnight (a modern mystery in seven scenes)*. In: *Expressionist texts*. Translation by Ashley Duke, edited by Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1986, p. 86.

¹⁷⁰ "From morning to midnight I run raging in a circle - and now your beckoning arm shows me the way - whither? (...) shoots the answer into his breast (...) His husky gasp is like an *Ecce*, his heavy sigh is like a *Hommo*." / "Policeman - There must be a short circuit in the main. (*All is in darkness*)". *Idem, Ibidem*, p. 86

parecendo uma espécie de chama ou explosão; um poste de rua torto, também desenhado sobre um telão preto de fundo; e a sala de reuniões do exército da salvação, com o seu púlpito. Na cena final, quando o Caixa escuta os penitentes, vemos *flashbacks* do roubo e da família e, quando ele joga o dinheiro, a multidão é iluminada por uma espécie de canhão seguidor que foca as suas mãos estendidas. Quando a “Moça do exército da salvação” chama a polícia, ele a vê, pela última vez, como a caveira, e recua assustado até a cortina do fundo com uma cruz torta. O último efeito de luz proposto por Georg Kaiser, o curto-circuito, não existe no filme, mas o Caixa se autocrucifica e as palavras escritas em branco luminoso surgem sobre ele: Ecce Hommo. A luz apaga no homem e só sobram as duas palavras escritas, como um *neon* luminoso.

Figura 9 – *De Manhã à Meia Noite*, de Georg Kaiser. Fotografias de frames do filme em DVD. Cenografia e Figurino: Robert Neppach. Direção: Karlheinz Martín. Roteiro: Herbert Juttke. Original de 1920 foi restaurado e reproduzido em DVD em 2010.

O que percebemos pelo texto é que, embora a linguagem reflita o universo interior do protagonista, e as situações, ações e personagens tornem-se cada vez mais irrealis, em um caminho que tende ao absurdo da existência, nas rubricas a iluminação é empregada apenas de forma realista. O efeito final é o único que de fato propõe a luz como uma projeção do protagonista e como metáfora de seu percurso, da manhã à meia-noite.

O contraste final entre a hierofania elétrica de um curto circuito e a escuridão pode ser também uma sugestão do autor para que a iluminação, em cena, vá bem além das poucas rubricas de luz que ele mesmo nos oferece.

Ao contrario de ***O Mendigo*** em que Sorge propõe aos leitores uma verdadeira *performance* imaginária através das rubricas técnicas, Kaiser declara:

“Eu nunca escrevo peças com um olhar para a sua representação. É por puro acaso que as minhas composições ideológicas encontram as demandas do teatro.”¹⁷¹

¹⁷¹ “I never write plays with a view to their performance. It is mere chance that my ideological compositions meet the demands of the theatre” . Kaiser, Georg, radio conversation with H. Kasac (1928) in Patterson, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Pag. 66.

Já em relação à luz do filme de Karlheinz Martin, temos algumas observações gerais a fazer:

- (i) No filme não existe nenhuma luz ou cenário realistas;
- (ii) Embora a peça se passe no período de um dia (de manhã à meia noite), o fundo preto constante dá um clima noturno e carregado em todas as cenas;
- (iii) Os focos de luz, bem teatrais, usados para realçar objetos ou partes da cena, funcionam como *closes*, justapondo a linguagem teatral à cinematográfica; os focos móveis, tem a mesma função, aliando a ideia de mobilidade e velocidade ao efeito;
- (iv) O contraste entre a luz clara das personagens femininas e a luz soturna do “Caixa” é uma metáfora visual que replica a “fagulha” do início (instinto sexual que muda a ação do protagonista) e, portanto, ajuda a empurrar a ação para frente;
- (v) O alto contraste entre preto e branco no grafismo do cenário, figurinos e maquiagem aliam os cenários bi-dimensionais pintados do expressionismo *Schrei* – tipicamente teatrais – com um efeito de fosforescência que depende do meio cinematográfico (projeção de luz através da película);

De modo que a metáfora fundamental e reincidente da luz ofuscante e da sombra, junto com a progressão de efeitos tipicamente cinematográficos (a dupla-exposição da face das mulheres com a caveira, os *flashbacks*, a mudança dos ângulos da câmera, os cortes secos da edição e as justaposições de imagens), revelam, no filme, o estado interior da personagem através de elementos exclusivamente visuais:

“A força do filme origina-se menos de sua ação do que de sua qualidade explicitamente visual. Criaram-se imagens que expulsam quase que por completo a palavra, e mesmo onde há letreiros, eles registram-se no cérebro através de sua forma tópica e não perturbam o fluxo visual”¹⁷²

¹⁷² Josef Aubinger (crítico que assistiu a primeira apresentação do filme) in KORFMANN, M. “*Da aurora à* 95

Assim, o processo de subjetivação crescente do protagonista, que no texto de Kaiser se revela através da estrutura fragmentada e múltipla do discurso da personagem, no cinema mudo vai se constituindo através da *visualidade* do filme que, por sua vez, também constrói a trajetória inexorável do protagonista, *de manhã à meia noite*.

Para concluir, essa *visualidade* se constitui de uma superposição - ou como conclui Michael Korfmann, de uma *intermedialidade* - entre elementos tipicamente teatrais e cinematográficos.

Se é verdade que a estrutura do texto é propícia à ideia de montagem cinematográfica, também é que essa característica da “montagem-sonho” parece vir antes do próprio teatro expressionista - que incorpora a questão da fragmentação do homem na vida moderna (as máquinas, a velocidade, o sistema de produção fordista, a reificação capitalista), tanto na temática como em sua própria estrutura dramaturgica e espetacular.

Nesse aspecto, a comparação com o cinema nos ajuda a perceber tanto a influência dos elementos teatrais no cinema expressionista – ou, pelo menos, neste exemplo específico, aqui analisado¹⁷³ - quanto a influência da edição cinematográfica na luz do teatro expressionista, como veremos na montagem de *A Transformação*.

2. A TRANSFORMAÇÃO, DE ERNEST TOLLER, ENCENAÇÃO DE KARLHEINZ MARTIN

A seguir faremos uma análise da primeira montagem de *Die Wandlung*, (*A Transfiguração*¹⁷⁴ ou *A Transformação*¹⁷⁵, dependendo da tradução), de Ernest

meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo”. In: *Pandaemonium*. *Op. cit.*, p. 71.

¹⁷³ Está claro que não podemos tirar essa conclusão geral, por não ser o nosso tema, nem termos padrão de comparação. Sobre esse tema (ou que também trata dessa influência mútua) há uma vasta bibliografia, a começar por *De Caligari a Hitler*, de Siegfried. Kracauer; *A Tela Demoníaca* de Lotte Eisner ou o artigo *Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo*, de Michael Korfmann, que foi a nossa principal referência para essa análise.

¹⁷⁴ TOLLER, Ernest. “*The Transfiguration* [1919]”. In: *Expressionist Texts*. Translation by Edward Crankshaw, edited by Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1986, p. 155-208.

Toller, com encenação de Karlheinz Martin e cenários de Robert Neppach, que estreou em Berlim no Die Tribüne, em 1919.

Embora não haja espaço para descrever a biografia dos dramaturgos no contexto deste trabalho, no caso específico de Toller é impossível separar sua obra de sua biografia, já que os seus textos são sobretudo uma reflexão sobre o seu contexto histórico, a partir da sua própria vida e experiências pessoais. Partiremos, então, do fato de que *A Transformação* é uma peça explicitamente autobiográfica. Começou a ser escrita assim que Toller retornou dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, onde passou treze meses em meio aos horrores de uma guerra de trincheiras. Já as cenas finais, de incitação revolucionária, foram escritas e lidas para os operários de uma fábrica de metal em greve, em Munique. Preso, por incitar a greve, Toller terminou a peça em uma prisão militar.

A Transformação conta o processo de conversão de um jovem judeu alemão, Friedrich: do nacionalismo patriótico ao pacifismo e daí ao socialismo revolucionário. A peça tem por núcleo fundamental os terrores da guerra e a luta pela transformação da humanidade, advinda da consciência da dor e da miséria humanas.

Ao analisar esse texto de Toller, Michel Bataillon conclui que essa é uma obra exemplar porque:

“Por sua fábula, *Die Wandlung* aparecia como um <Ich-Drama>. Sua economia interna, sua estrutura faziam dela um <Stationen-Drame>. Por sua ética, sua ideologia, ela era um <O Mensch-Drama>.”¹⁷⁶

Como já tínhamos visto aqui nas peças analisadas anteriormente, os dramas expressionistas em primeira pessoa, <Ich-Drama>, propõem um caminho de

¹⁷⁵ Resolvemos usar, como tradução do título em português, *A Transformação*, já que o significado da palavra *Wandlung*, em alemão, pode ser tanto o de *conversão*, quanto de *metamorfose*. Concluímos que a palavra *transformação* é mais abrangente do que *transfiguração* (como propõe a tradução em inglês que usamos), já que *transfiguração* em português significa mais uma mudança externa, da figura, do que uma mudança interna, como é o caso.

¹⁷⁶ “Par sa fable, *Die Wandlung* apparaissait comme un <Ich-Drama>. Son économie interne, sa structure en faisant un <Stationen-Drame>. Par son éthique, son ideologie, elle était un <O Mensch-Drama>.” Bataillon, Michael. <*Die Wandlung*> de Toller un Exemple de <Stationen-Drama> in Denis et Jacquot Jean. (org.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. Pag. 159.

transformação pessoal que encontra no <Stationen-Drame> uma estrutura dramática coerente, pois narra, de forma épica, os vários passos da vida ou do percurso de transformação do protagonista.

No caso de *A Transformação*, esse primeiro percurso de transformação, ou conversão pessoal, é completamente realizado até o meio da peça, na Quarta Estação, quando Friedrich toma consciência da sua própria alienação e se converte em pacifista.

A partir daí, Toller procura um caminho que, a partir do Novo Homem, propõe um renascimento da Humanidade, ou seja, um típico <O Mensch-Drama>. Ainda que a forma não mude e que o coro da multidão não fale por si, a busca de uma saída política é aqui uma novidade, indicada e representada no fim da peça pela palavra "Revolução".

Através do próprio discurso de Friedrich e suas mudanças internas, conseguimos perceber o caráter de transição desse texto entre a linguagem do primeiro expressionismo (pré-guerra) e o expressionismo do pós-guerra ¹⁷⁷, que funda a ideia de um ativismo político, ainda que idealista, e abre caminho para o teatro político dos anos de 1920/1930:

"Em termos de conteúdo, *Die Wandlung* é um trabalho de transição: sua intensidade emocional e o idealismo ingênuo de vagas propostas para uma renovação do homem é ainda caracteristicamente expressionista; por outro lado, a real preocupação com problemas contemporâneos e a busca por algum tipo de solução política aponta para o teatro político dos anos 1920." ¹⁷⁸

Mas Toller faz parte de seu contexto e Friedrich, como todo herói expressionista, não age como um indivíduo em busca de uma saída comum e coletiva, ao contrário, representa um tipo abstrato, em busca da expressão da própria interioridade, como bem definiu o próprio autor:

¹⁷⁷ "Ernest Toller's *Die Wandlung* (*Transfiguration*, 1918) was a product of the war (...) What is sought to 'express', was not simply the transcending of individual alienation – as in pré-war Expressionist drama – but rather the Idea of the redemption of all humanity from every condition of wretchedness." KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997, p. 184.

¹⁷⁸ "In terms of content, *Die Wandlung* is a transitional work: it's emotional intensity and the naive idealism of its vague proposals for a renewal of a man are still characteristically Expressionist; on the other hand, the very real concern with contemporary problems and a search for some sort of political solution point forward to the political theatre of the 1920s." PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p.97.

“No drama Expressionista o homem não era um indivíduo ao acaso. Ele era um tipo. Significando muitos, desprovido de características superficiais. O homem foi despojado de sua pele e por baixo da pele acreditamos que poderíamos encontrar sua alma.”¹⁷⁹

No todo da obra, o foco na expressão lírica desse indivíduo abstrato permanece mais forte do que a tomada de consciência ou capacidade de ação do Protagonista, assim como o seu paralelo com Cristo e sua *via-crúcis*, continua sendo o modelo fundamental deste **drama de estações político**:

A TRANSFORMAÇÃO – ROTEIRO DE CENAS

A peça começa com um prólogo: em um cemitério militar, um “Morto-pela-Guerra” discute com um “Morto-pela-Paz” sobre a ordem e o caos, enquanto vemos um desfile militar de caveiras, numa cena grotesca, que tem independência total em relação ao resto da peça.

Na sequência do texto, acompanhamos as *transformações* do protagonista no decorrer de 6 estações e 13 cenas:

Estação I – Cena 1. Casa. Noite de Natal. (realidade) / Cena 2. Trem de transporte da tropa (sonho)

Estação II – Cena 3. Guerra no deserto (realidade) / Cena 4. Terra de Ninguém (sonho)

Estação III – Cena 5. Hospital de Campo (realidade) / Cena 6. Os Soldados Feridos (sonho)

Estação IV – Cena 7. Estúdio de Friedrich (realidade)

Estação V – Cena 8. Pensão (sonho) / Cena 9. Morte e Ressurreição. Uma prisão, que na verdade é a grande fábrica (sonho) / Cena 10. O andarilho. Uma estrada em meio à neblina espessa (sonho) / Cena 11. Sala de reunião (realidade)

¹⁷⁹ “In expressionist drama man was not a chance individual. He was a type. Standing for Many, devoid of superficial characteristics. Man was stripped of his skin, and under the skin we believed we would find his soul” TOLLER, Ernest. *Die literarische Welt*, n. 16, 1929. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 98.

Estação VI – Cena 12. Alpinistas. Uma Rocha escarpada (sonho) / Cena 13. Em frente a uma igreja (realidade)

Como podemos ver por esse primeiro roteiro de cenas, à princípio cada estação é composta por uma cena real e uma cena irreal, de sonho ou pesadelo; mas essa estrutura proposta permanece inalterada só até o meio da peça. A partir da estação IV a divisão entre as cenas de realidade e irrealidade torna-se mais flexível, assim como as personagens cada vez mais indistintas (fora as personagens centrais, que têm nome, todas as outras vão se tornando cada vez mais abstratas ou grotescas, na medida em que o texto avança) e a linguagem utilizada também é cada vez mais misturada: diálogos, monólogos, poemas, discursos inflamados, exortações. O impacto do texto não está exatamente em sua estrutura, mas na violência das imagens e na força de seu discurso.

A peça traz duas questões importantes para o entendimento da obra, que são de difícil resolução técnica para a encenação: (i) a grande quantidade de espaços diferentes, em uma sequência rápida de cenas curtas; (ii) a dificuldade de diferenciação entre o sonho e a realidade.

A Transformação estreia no dia 30 de setembro de 1919, em um pequeno auditório adaptado em uma casa de estudantes em Berlim – com uma pequena plataforma mais larga do que profunda como palco, sem cortinas ou ribaltas, ligada à plateia por três degraus – recém inaugurado pelo diretor Karlheinz Martin e pelo dramaturgo Rudolf Leonard, ambos comunistas. O espaço passa a ser devotado aos textos expressionistas e à revolução política e estética, e recebe o nome de *Tribüne Theater*.

Segundo o próprio Karlheinz Martin, a união entre palco e plateia deveria ser o início de uma necessária revolução teatral:

“A irresistível e necessária revolução no teatro deve começar com um remodelamento do seu espaço. A divisão artificial entre palco e auditório deve dar espaço à vivida unidade do espaço artístico que unirá todos os participantes no ato da criação. Nós não queremos um público, mas uma comunidade dentro do mesmo espaço... não um palco, mas um púlpito... Um teatro sem maquinária e dispositivos técnicos, sem um ciclorama ou “cúpula de céu”, sem palcos giratórios nem palcos

deslizantes pode, na sua urgência, revelar a alma e sua mensagem sem distração ou limitação.¹⁸⁰

A ideia de um teatro-púlpito demonstra a justaposição entre o discurso revolucionário e o discurso religioso, extático, tão caro ao expressionismo. Já a proximidade entre palco e plateia será fundamental para as escolhas estéticas dessa encenação, incluindo a iluminação.

Karlheinz Martin, seguindo o conceito de uma certa independência entre o texto e a leitura da encenação, defendida com veemência por Gordon Craig, procura encontrar uma *ideia central*, um *grundmotiv*, que balize todas as suas opções:

“Ver uma peça como uma *unidade orgânica*, independente do seu autor, coloca-la sob o aspecto dominante de sua *ideia central* e então chegar a um conceito para a produção.”¹⁸¹

Assim, o encenador baseou a sua montagem na *ideia central* do nascimento de um “Novo Homem”, a partir da luta e sofrimento do protagonista. Essa ideia, como vimos, é fundamental para todo o expressionismo e está contida no texto. Mas para frisar esse conceito como cerne da encenação, Martin adapta o texto: omite o prólogo e algumas cenas de sonho das últimas duas estações (provavelmente as cenas 10 e 12) e muda a ordem das cenas, de modo que a cena 9 (Morte e Renascimento, a princípio um sonho), adaptada e reescrita, vem depois da última cena, da assembleia popular, a fim de terminar a peça com a morte do protagonista e o nascimento de seu filho, dando ao texto encenado uma clara mensagem de redenção. Com isso a busca de uma saída política e coletiva para o impasse da

¹⁸⁰ “The irresistible and necessary revolution in the theatre must Begin with a remodelling of the playing space. The unnatural division between stage and auditorium must give way to the living unity of artistic space which will unite all participants in the act of creation. We do not want a public, but a community within a single space... not a stage, but a pulpit... Such a Theatre without machinery and technical gadgets, without a cyclorama or Sky-dome, without revolving or sliding stages can in its immediacy reveal the soul and its message without distraction or limitation” MARTIN, Karlheinz H. citado por KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre..* United Kingdom: Cambridge, 1997. p.185.

¹⁸¹ “to take a play as an *organic unity*, independent of its author, to place it under the dominant aspect of its *central Idea* and so to arrive at a conception for the production” MARTIN, K.H. “‘Die Bühne und Ich’, Die vierte Wand, Organ der Deutschen Theaterausstellung, Magdenbourg, 1927”. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p. 99 e 100.

classe trabalhadora, que é rascunhada por Toller na cena 13, dá lugar a uma leitura mais individual e simbólica, mais de acordo com o idealismo expressionista.

Além da mudança do texto, Karl Martin também resolve a dificuldade de distinguir entre as cenas de realidade e de sonho, simplesmente ignorando essa divisão e dando uma característica geral de subjetividade e *expressão da interioridade* para todas as cenas da peça, através de uma cenografia estilizada e uma interpretação tipicamente “*Schrei*” para todas as cenas. Para isso, também desconsidera absolutamente as rubricas de espaço propostas por Toller.

Robert Neppach cria uma série de telas móveis, que ocupam o fundo do palco, atrás dos atores. Pintadas no estilo primitivista, essas telas com desenhos distorcidos e estilizados, pintadas com cores claras sobre preto, ou vice e versa, sintetizam cada espaço com o mínimo de informações.

A testemunha ocular Paul Weiglin nos descreve assim a cenografia:

“A decoração de cada tela consiste em nada mais do que um simples cenário dividido, pintado por Robert Neppach naquele estilo expressionista que nos lembra pinturas feitas por crianças por causa do seu modo e perspectiva despreocupados. Uma parte da parede com uma janela torta: um quarto; uma parede azul-branca: um hospital militar; um pouco de amarelo com a sugestão de uma trincheira: campo de batalha – isso é tudo, e é de fato suficiente.”¹⁸²

As telas mudam a cada cena, representando assim, de forma simples e sintética, as várias mudanças de espaço. O espaço do pequeno palco permanece quase sempre vazio de elementos e é ocupado pelos atores.

As telas no fundo do palco são, em geral, o único elemento de cenografia, como veremos a seguir, no segundo roteiro, com a sequência das cenas segundo a versão do espetáculo, com as fotos e descrições da cenografia que conseguimos reunir e as rubricas de luz.

¹⁸² “The decoration in every tableau consists of nothing more than a simple partition set, painted by Robert Neppach in that expressionist style which reminds us of paintings by children’s hands because of its unconcerned manner and perspective. A bit of wall with a lopsided window: a room; a White-blue wall: a military hospital; some yellow with a suggestion of a Shell-hole: a battlefiel – that’s all, and it is indeed sufficient” WEIGLIN, Paul. Citado por BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 35.

A iluminação do espetáculo é composta por um único foco principal que apaga no fim de cada cena, e que permite a separação – no tempo e no espaço – entre as diversas cenas e estações. Isso possibilita o rápido encadeamento exigido pelas cenas curtas e de grande intensidade emocional desse “drama de estações”.

A TRANSFORMAÇÃO

ROTEIRO DE CENAS DO ESPETÁCULO + CENOGRAFIA DO ESPETÁCULO

ESTAÇÃO I

Cena 1. Casa. (realidade):

Noite de Natal. A necessidade de “pertencimento” à pátria, leva Friedrich, um jovem artista judeu, a se alistar como voluntário na guerra colonial. A rubrica propõe como primeira imagem, árvores de natal com velas acesas, vistas através da janela do quarto de Friedrich. Entre uma cena e outra há uma rubrica de *Escuridão*.

Figura 10 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919.

Cenário: Na primeira cena, da casa da mãe, a tela tem aproximadamente 2m x 2m, as bordas são pintadas de escuro com pinceladas largas, revelando a própria ideia de quadro pintado e o processo de feitura da tela. A parte central é clara e tem uma janela distorcida pintada, à esquerda, o que revela a ideia de uma casa, irreal.

Cena 2. Trem de transporte da tropa. (sonho) :

O trem é iluminado pela luz trêmula de lamparinas à óleo (sonho): Soldados lamentam, em versos, por sua sorte. Um soldado com a cara de Friedrich, viaja em silêncio, ao lado da Morte. Segundo a rubrica ambos são figuras *na sombra (shadowy)* Não há rubrica de *Escuridão* no final das estações.

Cenário: “O ‘trem da tropa’ era uma tela com uma grande janela pintada nela.”¹⁸³

ESTAÇÃO II

Cena 3. Deserto (realidade):

No front de guerra, uma hora antes do pôr-do-sol: um ferido grita e delira; os soldados chamam Friedrich de estrangeiro e ele, para provar seu amor à pátria, segue para uma missão suicida. *Escuridão*.

¹⁸³ “the troop-train was a flat with a grated window painted on it” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 100.

Cenário: "A tela para a cena do deserto trazia a imagem de uma fogueira de campanha."¹⁸⁴.

Cena 4. Terra de Ninguém (sonho):

Esqueletos estão pendurados em uma cerca de arame farpado, acordam na morte, cantam e dançam: "Hoje nós não somos mais amigos ou inimigos/hoje não somos pretos e brancos/hoje somos todos iguais (...) Cavalheiros, vamos dançar!"¹⁸⁵

Figura 11 - *A Transfiguração*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919.

Cenário: Nesta cena uma tela triangular mostra três trincheiras (que parecem estar pegando fogo), cercadas por arame farpado. A imagem é de morte e desolação.

"Um pouco de amarelo com a sugestão de uma trincheira: um campo de batalha."¹⁸⁶

ESTAÇÃO III

Cenas 5 - Hospital de Campo (realidade):

Friedrich delira, ferido. Único sobrevivente da missão, é considerado herói, ganha a cruz de valor e, como declara o Coronel: "Você era um estranho entre nós, mas agora você se tornou um de nós" Friedrich é um herói e o seu país conquistou a vitória ao preço de dez mil mortos. Friedrich conclui: "dez mil morreram para que eu pudesse encontrar um país."¹⁸⁷ *Escuridão*.

Cenas 6 - Os Soldados Feridos (sonho):

Hospital, Sete soldados aleijados – subitamente iluminados por uma lanterna com um "raio ofuscante de luz branca" que os torna "iguais e estereotipados"¹⁸⁸ – são analisados por um professor diante de uma classe de estudantes. Quando a lanterna acende, eles são jogados em uma cena pública, quando a lanterna apaga, todos ficam pálidos e revelam suas dores. Novamente vemos um soldado com a cara de Friedrich, ao lado da Morte.

Cenário: Essas duas cenas utilizavam o mesmo cenário, constituído simplesmente por uma tela inteiramente pintada de azul claro, para significar a parede de um hospital militar, na frente da qual ficavam três camas.¹⁸⁹

¹⁸⁴ "The flat for the desert scene carried the image of a camp fire" *Idem, Ibidem*. Pag. 100.

¹⁸⁵ "today we're no more friends or enemies/today we're no more Black and whites/ today we're all alike (...) Gentleman, let's dance!" TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration*" in Gordon, Mel. (Edited by) *Expressionist Texts*. New York: PAJ Publications, 1986. p. 172.

¹⁸⁶ "Some yellow with a suggestion of a Shell-rolé: a battlefield" WEIGLIN, Paul. Citado por BENSON, Renate in *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984. p.35.

¹⁸⁷ "You were a stranger among us, but now you have become one of us"(...) Ten thousand have died that I may find a country." TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration Op. Cit* p.176.

¹⁸⁸ TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration Op. Cit*. p. 177.

¹⁸⁹ WEIGLIN, Paul. Citado por BENSON, Renate in *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984. p..35.

ESTAÇÃO IV

Cena 7. Estúdio (realidade):

Friedrich trabalha em uma grande estátua de um homem nu, que simboliza a vitória da Pátria. Sua noiva Gabrielle (já citada na primeira cena), sede à pressão do pai e rompe o compromisso com Friedrich. Dois mendigos aleijados, uma mulher e seu marido, pedem esmola. Friedrich reconhece no mendigo um velho camarada do *front*, agora louco. Desiludido ele compreende a falta de sentido da guerra e destrói a estátua. Sua irmã o encontra com um revólver na mão e o exorta a viver e lutar pela humanidade. Aqui a conversão se completa: "Luz do sol passa através de mim / Liberdade e luz do sol / Meus olhos viram o caminho / E eu vou segui-lo / Sozinho e ainda assim com todo o mundo, no saber da humanidade"¹⁹⁰

Figura 12 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919.

Cenário: "A cena do Estúdio tinha por trás uma tela retangular grande, na qual uma janela grande distorcida estava pintada. Não havia estátua; ela existia apenas na imaginação do público"¹⁹¹

ESTAÇÃO V

Cena 8. Pensão - Prisão/Grande fábrica (sonho):

Um inquilino com a cara de Friedrich encontra uma mãe e uma filha que se prostitui por necessidade. A escuridão desce sobre o quarto, um "Visitante Noturno", também a Morte entra, "com uma luz fosforescente que brilha em torno deles"¹⁹², pega a mão do inquilino e mostra a realidade como ela é: uma prisão, com um nome sobre as grades: A grande fábrica! *Escuridão e sons de máquina rugindo*

Cenário: "A oitava cena, 'O Inquilino', consistia em uma tela e algum uma forma parecida com uma cama, mas detalhes precisos não são determináveis"¹⁹³

A Cena 9, da quinta estação, foi adaptada e se transformou no fim do espetáculo. A Cena 10, em que um andarilho anda numa estrada em meio à neblina (sonho), foi cortada.

Cena 11. Sala de Reuniões. (realidade):

Uma reunião entre o Prefeito, o Professor e um Padre. A multidão grita de fome. Um agitador inflama a multidão a pegar em armas e quebrar as mansões dos ricos, derramando o "sangue da liberdade". Friedrich fala à multidão sobre o renascimento da humanidade através do amor.

¹⁹⁰ "Sunlight streams through me/Freedom and sunlight/My eyes have seen the path/ And I will follow it/ Alone, and yet with you/ Alone and yet with all the world, In the knowledge of humanity TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration*" in Gordon, Mel. (Edited by) *Expressionist Texts*. New York: PAJ Publications, 1986. p.187.

¹⁹¹ "The Studio scene was backed by a large rectangular flat, on which a big distorted window was painted. There was no statue; it existed only in the imagination of the audience" PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 101.

¹⁹² TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration*" in Gordon, Mel. (Edited by) *Expressionist Texts*. New York: PAJ Publications, 1986. p. 190.

¹⁹³ "The eighth scene, 'The Lodger', consisted of a flat and some form of bed, but no exact details of these are ascertainable" PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p. 101.

A Cena 12, da sexta estação, em que um alpinista abandona o outro no meio de uma rocha escarpada (sonho), também provavelmente foi cortada.

ESTAÇÃO VI

Cena 13. Assembléia Popular. (realidade):

Uma assembleia, Friedrich discursa e convence a multidão a marchar unida pela revolução. Suas últimas palavras de ordem são repetidas pelo coro: "Caminhem livres através da nossa terra liberada / Com gritos de Revolução, Revolução!"¹⁹⁴

Cenário: "O fundo para 'A Assembleia do Povo' era provavelmente uma tela com pôsteres e foi providenciada uma tribuna para o orador"¹⁹⁵

Cena 9. Cena final do espetáculo. Morte e Ressurreição. (sonho):

Em uma prisão, que na verdade é a grande fábrica, um prisioneiro com a cara de Friedrich é julgado e crucificado, enquanto morre, uma mulher grávida pari o seu filho e "O sol brilha sobre eles". Com a cena de natalidade "o teto da prisão dá lugar a um céu sem limites. Escuridão"¹⁹⁶.

Figura 13 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919.

Cenário: "A cena final da peça, 'A Fábrica/Prisão', foi representada por uma tela alta e estreita, onde padrões irregulares e particularmente uma janela crua estavam pintadas"¹⁹⁷

Como vimos no roteiro acima, Toller propõe nas rubricas um escuro entre as cenas reais e as cenas de sonho, dentro de uma mesma estação.

Como o pequeno palco do *Tribüne* não possuía cortinas para o final das cenas e a troca de cenários, Karlheinz Martin estendeu esse recurso para todos os finais de cena, trocando as telas de fundo no *black-out*, enquanto um violino tocava a música composta especialmente para a montagem por Werner Hagemann.

¹⁹⁴ "Stride freely through our liberated land / With cries of Revolution, Revolution!" TOLLER, Ernest. *Op.Cit* p. 207.

¹⁹⁵ "The backing for 'The People's Assembly' was probably a flat carrying posters, and a rostrum for the speaker was provide" PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p. 101.

¹⁹⁶ TOLLER, Ernest. "*The Transfiguration*" in Gordon, Mel. (Edited by) *Expressionist Texts*. New York: PAJ Publications, 1986. p. 194.

¹⁹⁷ "The final scene of the production, 'The Factory/Prison', was represented by a tall narrow flat, on which jagged patterns and a particularly crude window were painted" PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 101.

Michael Patterson propõe que com essa opção pelo **Escuro** entre cenas, Karlheinz Martin inaugura a famosa convenção do *black-out*, no fim da cena, como ponto final, ao invés da cortina:

“Foi também Martin, a propósito, quem, não usando uma cortina no *Tribüne*, introduziu, ao menos na Alemanha, a agora estabelecida convenção de denotar o fim de uma cena usando o *black-out*”¹⁹⁸

Embora saibamos que no teatro, uma arte tão variada quanto efêmera e nem sempre bem documentada, é muito difícil dizer com certeza quem iniciou uma convenção ou qual a primeira vez que um recurso de linguagem foi utilizado. Nesse caso específico, nos parece que esta hipótese proposta por Michael Patterson é totalmente plausível e bem provável.

Porque, como vimos até aqui, tornou-se comum nos espetáculos expressionistas que a iluminação substituísse de maneira teatral outras convenções tradicionais da cena, tomando o lugar de cenários e efeitos realistas e até mesmo iniciando uma nova tradição das rubricas de luz escritas pelos dramaturgos para dividir e multiplicar ações paralelas (como no caso emblemático de *O Mendigo*, de Sorge). É, portanto, bem coerente que o *blackout* substituísse a cortina, que tradicionalmente dava o ponto final à ação no final dos atos.

Gostaríamos apenas de acrescentar que, dadas as rubricas de *escuridão* entre as cenas de realidade e sonho, escritas por Toller, e o texto de Karlheinz Martin, sobre o conceito do espaço de “unidade” e “comunidade” entre palco e público (acima citado), nos parece que essa nova convenção do *blackout* nos fins de cena utilizada em *A Transformação*, não aconteceu *incidentalmente*, mas com plena consciência do seu significado de convenção explícita, devidamente compartilhada entre a cena e o seu público.

A iluminação nesta primeira montagem de *A Transformação*, também tem outro papel fundamental na comunicação da *ideia central* definida por seu diretor –

¹⁹⁸ “It was also, incidentally, Martin who, not having the use of a front curtain at the *Tribüne*, introduced, in Germany at least, the now well-established convention of denoting the end of a scene by using a blackout.” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 102.

a luta do protagonista, Friedrich, e suas transformações visando o nascimento de um Novo Homem –, na medida em que existe um foco de luz central para iluminar o protagonista, o ator Fritz Kortner, deixando-o totalmente isolado, por fronteiras bem definidas, do resto do espaço cênico, ou seja, do mundo que o rodeia:

“As cenas eram interpretadas na frente das telas móveis de Robert Neppach pintadas de forma primitivista; uma luz frontal direta esculpia uma área de atuação pequena da escuridão ao redor”¹⁹⁹

Este foco central confere à presença de Friedrich, às suas ações e transformações, o centro espacial, luminoso e simbólico, do espetáculo.

Exatamente como Richard Weichert fizera na encenação de *O Filho*, o foco de luz principal divide a cena entre a presença física de Friedrich – iluminado de forma direta, única realidade concreta e plenamente visível sobre o palco – e as outras personagens, principalmente nas muitas cenas entre o protagonista e os coros. Os coros – soldados, estudantes, trabalhadores, prisioneiros, feridos, freiras e, mesmo, os esqueletos – são apresentados geralmente por um movimento de grupo, milimetricamente coreografado em seus movimentos físicos e vocais, que ocupam sempre a área periférica em torno do foco central. A penumbra ajuda a reforçar a ideia de que um coro de apenas seis atores representa uma multidão e que essa multidão, por sua vez, sem características individuais visíveis, significa a própria ideia de humanidade.

Assim, ao invés de dividir a peça entre cenas reais e sonho como propõe Toller - “As cenas ‘Trem da Tropa’, ‘Terra de Ninguém’, ‘O Soldado Ferido’, ‘O Inquilino’, ‘Morte e Ressurreição’ e ‘Alpinistas’ estão na beira da realidade e irrealidade, para serem pensadas como cenas assistidas á distância, em um sonho”²⁰⁰ –, Karlheinz Martin emprega o já conhecido paradigma da iluminação expressionista, para determinar o protagonista como centro nervoso do espetáculo e, dessa forma, dividir

¹⁹⁹ “Scenes were played in front of Robert Neppach’s primitivistically painted movable screens; and sharply focused front light carved a small acting area out of surrounding darkness” KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 185.

²⁰⁰ “The scenes ‘troop-train’, ‘No Man’s Land’, ‘The Wounded Soldiers’, ‘The Lodger’, ‘Death and Resurrection’ and ‘Mountaineers’ are on the borderline between reality and unreality, to be thought of as scenes watched distantly in a dream” TOLLER, Ernest. “The Transfiguration” in Gordon, Mel. (Edited by) *Expressionist Texts*. New York: PAJ Publications, 1986. p. 158.

a peça entre a própria realidade iluminada do protagonista e a irrealidade da penumbra, da borda da luz, onde fica o mundo que o cerca:

“Com o uso de um foco o diretor podia lançar a figura central de uma cena com proeminência sem precedente, um dispositivo particularmente apropriado para peças Expressionistas tratando de um protagonista movendo-se na escuridão de um mundo de sonho sobre ele.”²⁰¹

Esse Novo Homem, com certeza não é mais um homem, iluminado como todos os outros homens, mas é “O Homem” no foco (*on the spot*). O foco, neste caso, tira Friedrich do mundo do múltiplo e o coloca *em foco*, no mundo das ideias abstratas.

“O uso extensivo do foco por Martin tinha o significado de destacar personagens de um modo proeminente e abstrato; embora o foco não fosse mais usado meramente para iluminar o palco, mas, como um auxílio direcional na interpretação da peça”²⁰²

Assim sendo, o foco de luz ajuda muito a representar, em cena, a difícil ideia abstrata de homem, contida neste estilo de protagonista do *Ich – Drama*.

Se esse novo “Friedrich - no centro do foco de luz” - representa em si mesmo a própria ideia de Homem, então no percurso de sua *transformação* está a possibilidade de redenção de todos.

No texto, Friedrich pode ser considerado como um jovem que toma consciência da exploração e se transforma em um líder político. No espetáculo de Karlheinz Martin, Friedrich, *separado do mundo por um foco de luz*, discursa na cena da Assembleia Popular e, na sequência, morre crucificado, como o Salvador da humanidade. Essa justaposição reforça os objetivos propostos por Karlheinz Martin, com o seu Die Tribüne, de uma relação direta entre a tribuna e o púlpito. É a mesma cena final de *De Manhã à Meia Noite* e de toda a via-crúcis: um cordeiro de Deus ou dos Homens, que representa a redenção de toda a humanidade.

²⁰¹ “With this use of a directional spotlight the director could throw the central figure of a scene into unprecedented prominence, a device particularly appropriate to Expressionist plays treating of a protagonist moving through the darkness of a dream world about him” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 101.

²⁰² “Martin’s extensive use of spotlighting was meant to highlight characters in a prominent and abstract manner; thus lighting was no longer used merely to illuminate the stage but as a directional aid in interpreting the play” BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 36.

O foco central do protagonista, parece ser o único efeito de luz presente em cena. Se não for o único, com certeza é o principal, já que não há outros efeitos luminosos dignos de nota, que tenham sido comentados por algum crítico ou testemunha ocular. Muito pelo contrário, todas as citações diretas sobre a iluminação confirmam a baixa intensidade da luz, como sugere o próprio Fritz Kotner²⁰³, além das já citadas descrições sobre a limitação física da área iluminada, através da luz focada.

Também encontramos uma indicação importante sobre a localização da fonte de luz:

“No *Tribüne* havia um ‘tambor de luz’ suspenso à cima das fileiras da frente na plateia. No *Die Wandlung* (A *Transformação*) ele era usado para iluminar apenas a área de representação imediata em frente às telas”²⁰⁴

Se as luzes que iluminam o palco do *Tribüne* vêm de fora do palco, sobre as primeiras fileiras da plateia, portanto, o foco fechado do protagonista deve ter um ângulo de incidência que varia entre 60 a 80 graus, aproximadamente. Ou seja, é formado um ângulo que cria sombras de expressão na própria figura central, criando um forte efeito de contraste entre claro e escuro que também reforça a atmosfera pesada.

É até possível que haja, dessa mesma posição, outra luz complementar mais aberta, que funcione como uma luz geral para as cenas entre dois ou três personagens; porém, mesmo se houver, também deve ser em uma área restrita, para não iluminar diretamente as telas do cenário, o que criaria sombras diretas sobre a pintura que estragariam o efeito do fundo. Então gostaríamos de prosseguir com a teoria de que a única luz, ou pelo menos a luz principal de todo o espetáculo, é o foco central. Isso seria viável?

Na nossa opinião, em um palco tão próximo da plateia e tão pequeno quanto o *Die Tribüne*, é sim possível ver a toda a cena através da luz rebatida desse foco,

²⁰³ “A ação da cena, que era apenas sugerida, era pouco iluminada. O mundo permaneceria ‘não iluminado’ se o ator, ele próprio, não lançasse luz sobre ele” / “The scene of the action, with was only suggested, was bizarrely lighted. The world remained unilluminated if the actor himself did not shed light on it” KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 189.

²⁰⁴ “At the *Tribüne* there was a ‘light-drum’ suspended over the front rows of the audience. In *Die Wandlung* it was used to illuminate only the immediate playing área in front of the flats.” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 102.

que pode iluminar as demais figuras com a tal “penumbra” misteriosa, muitas vezes citada. Neste caso, existem dois rebatimentos principais: o primeiro vem diretamente do chão, criando uma luz secundária próxima ao foco, que vem de baixo para cima, ângulo oposto ao que ilumina o protagonista, mas que também cria sombras bem pouco naturais, como aquelas das ribaltas; o segundo rebate nas partes claras da tela de fundo, criando uma luz terciária, que vem de trás e, no caso das telas com fundo claro, ilumina os atores em silhueta e cria um halo em torno deles, como o que é descrito na cena do arame farpado, também chamada de “Terra de Ninguém”²⁰⁵. De qualquer forma, nessa cena é necessário que haja realmente pouca luz para que os figurinos composto de “...colant preto pintado com desenhos de esqueleto branco”²⁰⁶ funcionem e a plateia possa de fato ver apenas os ossos brancos que formam os esqueletos em primeiríssimo plano, sem reparar na forma humana em preto, por trás.

Não custa aqui rememorar, também, que quanto menos luz em cena e mais próximo o palco da plateia, mais os olhos dos espectadores se acostumam a ver em condições mínimas de luz²⁰⁷.

Assim, quanto mais clara e colorida é a tela de fundo, mais visível também será o entorno. Dessa forma, podemos perceber pela descrição das telas, de acordo com a lista abaixo, quais as cenas mais claras e mais escuras, e tentar imaginar, a partir das descrições encontradas, as atmosferas de cada uma das cenas e estações da peça.

Pelas informações encontradas e reunidas no roteiro acima, podemos concluir que as cenas “reais” no texto têm, em geral, um fundo mais claro, como, por exemplo, o azul claro do Hospital, que cria uma sensação de profundidade. Há uma importante exceção na cena da Assembléia Popular, que só confirma a regra, porque toda luz nessa cena está no centro, focada em Friedrich, tanto na luz

²⁰⁵ “In the No-man’s Land scene, Martin developed a rich texture of visual, as well as aural, effects” KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 190.

²⁰⁶ “...black leotards painted with white skeleton designs” KUHNS, David. *Op.Cit.* p. 191.

²⁰⁷ O que não ocorre com as películas das máquinas fotográficas que necessitavam de uma quantidade bem maior de luz para imprimir a imagem, o que, inclusive, explica que todas as fotos de cena vistas abaixo são montadas e fotografadas com os atores parados e uma luz de frente intensa (o que confere um tom quase cômico às cenas), ou seja, condições muito diferentes da luz atmosférica e da emoção dos atores, que existiam ao vivo.

propriamente dita, quanto na cenografia, já que a única faixa clara da tela do fundo (com o desenho de grades) está exatamente atrás de Friedrich.

Já as cenas de sonho têm o fundo escuro e desenhos distorcidos pintados com tintas claras. Em geral, as cenas de sonho são muito rápidas e impactantes. Assim, pela relação entre o único foco e o fundo, as cenas “reais” tornam-se mais claras e as cenas “irreais” mais escuras. Não podemos esquecer que esse efeito depende de uma união sutil entre a cenografia e a iluminação, e tem o importante papel de criar uma penumbra para que a plateia, em comunhão com os atores e o espetáculo, não veja claramente os sonhos de Friedrich, mas imagine. Ou, como propõe o próprio Karlheinz Martin:

“A obra cênica expressionista não tenderá para nenhuma imagem real da realidade, mas se esforçará em expressar sua idealidade em uma abstração altamente artística”²⁰⁸

Agora, depois de reunirmos no roteiro acima o máximo de informações possíveis sobre a luz de cada uma das estações, partindo do princípio de que o nosso único foco é a luz principal da peça e tentando apreender o significado intrínseco da luz na encenação, nos perguntamos: como essa luz tão simples pôde atravessar os tempos como exemplo de uma utilização estrutural da luz em uma encenação conhecida também pela força visual impactante?

No caso de *A Transformação* o impacto da luz se deve exatamente às sombras e contrastes fornecidos por uma única fonte de luz e à precisão do roteiro da iluminação, em um espetáculo onde os poucos signos significam muito. Assim, um único refletor pode construir as diferentes atmosferas que cada estação necessita, através do contraste entre uma cena e a seguinte, pela diferença entre um foco aceso ou apagado, ou até mesmo pela maior ou menor intensidade desse foco, rebatendo em um fundo claro ou escuro. Portanto, não é o desenho nem a quantidade de refletores, mas o movimento da luz entre cada uma das estações que estrutura a relação entre as cenas.

²⁰⁸ “L’Oeuvre scénique expressionniste ne tendra vers aucune image réelle de la réalité, mais elle s’efforcera d’en exprimer l’idéauté dans une abstraction hautement artistique” MARTIN, K.H. “Bühne und Expressionismus”, citado in BABLET, Denis. “L’Expressionnisme à la Scène”, in: BABLET, Denis et JACQUOT, Jean. *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p. 196.

É o movimento entre ver, não ver e como ver, que encadeia as cenas rápidas de *A Transformação*, e que a torna um exemplo de “Drama de Estações”.

Portanto, o que caracteriza a escrita da luz nesse espetáculo, não é a complexidade da luz, mas a sua função de edição das passagens de cena e a consequente montagem dos vários pedaços que formam o mosaico de que a peça é composta.

Assim como a linguagem telegráfica faz com as palavras, a divisão binária entre a luz e não luz cria o ritmo febril do espetáculo, exatamente como um telégrafo, ou a cadência da poesia expressionista. Como na música, a luz expressionista tem no ritmo a sua alma.

A essência da luz expressionista está em sua qualidade cinética. Há uma composição cuidadosamente construída entre o ritmo musical do texto falado, dos movimentos corporais e do movimento da luz.

“Martin localizou o núcleo expressivo da peça no seu potencial cênico e nas surpreendentes mudanças rítmicas na estrutura de *Stationen-drama*”²⁰⁹

É o ritmo do movimento, entre a luz e o *black-out*, deste único foco central no Homem, que encadeia, como um coração acelerado, as várias partes dessa *Transformação*.

A TRANSFORMAÇÃO DE TOLLER, EM HOMEM POLÍTICO

No entanto, entre a escrita do texto e a estreia do espetáculo, a vida de Toller passa por uma reviravolta inédita para um expressionista: o pacifismo ativista o leva a conhecer socialistas como Kurt Eisner. O discurso dá voz à ação revolucionária e o escritor liga-se a um partido político. Quando em 1919 a revolução socialista explode em Munique, ele faz parte do grupo que funda a República Soviética da Baviera, e é eleito vice-presidente do conselho central dos Conselhos de Trabalhadores. Porém, quando seu amigo Kurt Eisner é assassinado (logo depois de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo) e a defesa da Revolução exige a luta armada,

²⁰⁹ “Martin located the play’s expressive core in it’s scenic potential and the startling rhythmic changes of its *Stationen-drama* structure” KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 187.

Toller, então um dos líderes do movimento, recusa-se a pegar em armas e tenta impedir a Guerra Civil. Acusado por seus próprios companheiros de defender a sua classe, pequeno burguesa, fica isolado em sua posição. Segue uma sangrenta luta entre o “Exército vermelho” e o “Exército Branco”. Quando a contrarrevolução vence a batalha, ele é preso e enviado à corte marcial, onde grande parte dos dirigentes do movimento, seus companheiros de revolta, são condenados à morte.

Em seu julgamento, ele é defendido por escritores como Thommas Mann e Max Weber e acaba condenado a cinco anos de prisão²¹⁰. Toller permanece preso na Fortaleza de Niederschönenfeld de 1919 a 1924.

Essa experiência como revolucionário é expostas em outra peça autobiográfica, escrita na prisão: *As Massas e o Homem*. Nessa obra Toller coloca em cena a contradição entre a luta revolucionária e o pacifismo.

3. AS MASSAS E O HOMEM, DE ERNEST TOLLER

“Quando o homem ético torna-se político, que caminho trágico ele terá que percorrer”

Toller ²¹¹

A peça é um “drama de estações” de proporções trágicas. Nela acompanhamos o percurso de uma personagem chamada na peça simplesmente de “*Mulher*” (mas que tem um nome, Sonja Irene L.), que abandonou o marido e as suas raízes burguesas para lutar contra a guerra e torna-se líder de um movimento operário.

O texto propõe, antes de tudo, uma discussão de ideias. Ao contrário da maioria das peças expressionistas, a protagonista encontra um verdadeiro antagonista, que surge do meio do “*Coro das Massas*” e é chamado de “*Anônimo*”. Ele é o verdadeiro Homem-Massa. Também há um antagonismo importante entre

²¹⁰ Todos os dados biográficos aqui resumidos estão expostos no capítulo “Ernest Toller et le Drama a Stations: Messianisme et Revolution”. In: PALMIER, Jean-Michel. *L’Expressionnisme et les Arts (Peinture-Théâtre-Cinéma)*. Paris: Éditions Payot, 1980, p. 93-107; e também no capítulo “Ernest Toller: Art and Politics”. In: BENSON, Renate *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 10 -21.

²¹¹ “When ethical man becomes political, what a tragic road he will have to travel” Toller, Ernest. *Briefe aus dem Gefängnis*, página 63, citado por SOKEL, Walter in *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959. p.196.

Sonja e o “*Homem*”, seu marido, que é um legítimo representante de sua classe e apresenta um discurso muito bem formulado sobre o Estado de Direito.

Diferentemente de um típico personagem expressionista e de forma contrária ao percurso de Friedrich, Sonja começa a peça com certezas e termina com dúvidas. Ela se debate entre os vários pontos de vista em jogo, pende ora para um lado, ora para o outro, muda de ideia, tem culpa pela consequência desastrosa de suas ações e acaba a peça negando a sua própria capacidade de resolver a questão e, inclusive, de mudar o mundo. A representante do Novo Homem, que antes lutara só por toda a humanidade, agora se vê diante de um coletivo que tem voz – o “*Coro das Massas*” – e de uma ação revolucionária historicamente determinada. Acaba derrotada pela História e nem mesmo a sua morte nos redime. Resta um vazio e, talvez, uma pálida esperança para o futuro.

Toller sabe por experiência própria que está diante de um impasse ideológico e histórico, que nesse momento lhe parece indissolúvel:

“Não pode o homem ser um indivíduo e homem-massa de uma só vez e ao mesmo tempo? ... Como indivíduo o homem vai lutar pelos seus próprios ideais, até mesmo a custo do resto do mundo. Como homem-massa, impulsos sociais varrem-no para o seu objetivo, mesmo que os seus ideais tenham sido abandonados. O problema parecia insolúvel para mim. Eu me deparei com ele na minha própria vida, e busquei resolvê-lo. Esse foi o conflito que inspirou minha peça, *Homem e as Massas*.”²¹²

Em *As Massas e o Homem*, um discurso dialógico se apresenta e não é resolvido através do discurso heroico do protagonista, nem por seu sacrifício final. Apesar de sua estrutura permanecer como um “drama de estações”, não está mais no estrito universo monológico do *Ich-drama*. A obra de Toller encontra-se em uma encruzilhada entre o teatro expressionista e o teatro político dos anos de 1920/1930. Estamos a um passo do momento em que caberá ao público tirar as próprias conclusões através do teatro dialético de Bertolt Brecht e do teatro documentário de Piscator .

²¹² “Can a man not be an individual and a mass-man at one and the same time? ... As an individual a man will strive for his own ideals, even at expense of the rest of the world. As a mass-man, social impulses sweep him towards his goal, even though his ideals have been abandoned. The problem seemed to me insoluble. I had come up against it in my own life, and I sought to solve it. It was the conflict that inspired my play, *Man and the Masses*.” TOLLER, Ernest. “*Man and the Masses: The Problem of Peace*” citado por BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 39.

Mas, lida hoje, *As Massas e o Homem* ecoa um legítimo grito expressionista de um de seus mais importantes personagens, Ernest Toller e seus outros Eus²¹³.

Por enquanto, apenas Sonja tem um nome, expõe as suas dúvidas e se transforma. É o caminho dela que acompanhamos pelas várias estações, entre sonhos (expressões de sua interioridade em estado de tensão) e cenas ditas reais. A peça é escrita em sete quadros, que, segundo Toller:

“dividem-se em quadros ‘reais’ e ‘visões de sonho’; estes últimos devem desenrolar-se em clima onírico e irreal.”²¹⁴

O espetáculo *As Massas e o Homem*, com encenação de Jürgen Fehling e cenários de Hans Strohbach, estreou 29 de setembro de 1921 no Volksbühne de Berlim.

Assim como Karl Heiz Martin, Fehling não dividiu as cenas entre reais e irreais. Todas as cenas apresentadas são, de alguma forma, irreais²¹⁵

O encenador propôs duas formas diferentes de subjetividade: visionárias, no estilo primitivista e deformado, para as cenas chamadas de “sonho”, e abstrações da realidade, para as cenas ditas “reais”. A fim de construir essas duas formas distintas de subjetividade, Fehling explora principalmente o aspecto visual da encenação.

No caso de *As Massas e o Homem*, não é o foco no protagonista que comunica a ideia central da montagem, mas justamente o contraponto entre a

²¹³ Toller fez de sua obra, de sua vida e de seu próprio corpo um ícone do anti-herói expressionista. Lutou como pacifista no campo de batalha em todas as guerras e rebeliões ao seu alcance. Depois da prisão viajou por vários países em luta pela causa de presos políticos, criou o “Grupo de Revolucionários Pacifistas”, lutou contra a ascensão de Hitler ao poder e, em 1933, teve que partir para o exílio. Em 1936 foi para os Estados Unidos da América, onde lutou por ajuda internacional às vítimas da Guerra Civil na Espanha. O suicídio em Nova York, enforcado no banheiro do hotel Mayflower, assim que Franco vence na Espanha e um pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, repete a ação de Karl Thomas, outro de seus alter-egos, em *Oba, Nós Vivemos!*

²¹⁴ TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” (tradução de Cora Rónai) in Merkel Ulrich (organizador). *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 34.

²¹⁵ Uma vez que Toller não torna possível separar sonho e realidade Fehling não tentou de forma nenhuma fazê-lo. Ele apresenta ‘quarto escuro de uma cervejaria da classe trabalhadora’, ‘o grande salão’, ‘a cela da prisão’, todos no mundo visionário do sonho” Since Toller has not made it possible to separate dream and reality, Fehling has not at all attempted to do so. He presents the ‘back room of a working class pub’, the ‘great hall’, ‘the prison cell’ all in the visionary world of dream” SIEGFRIED, Jacobsohn. *Review of Masse Mensch*, citado por KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 195.

protagonista (assim como as demais figuras em destaque como o “Homem” e o “Anônimo”) e os complexos movimentos do coro²¹⁶.

Dessa forma, a força e significado das imagens cênicas são construídas por Jürgen Fehling pela composição entre essas coreografias visuais e sonoras do coro, que David Kuhns chama de “coro cenográfico cinético”²¹⁷, com suas famosas “*lichtregie*”²¹⁸, literalmente encenação da luz, ou neste caso, direções construídas por meio da iluminação.

Abrimos aqui um pequeno parêntese para comentar o uso dessa palavra “*lichtregie*” em relação à construção de uma luz-diretora (a iluminação pensada como parte estrutural da encenação) nos trabalhos de diretores como Jürgen Fehling, Max Reinhardt, Richard Weichert, Karlheinz Martin e Leopold Jessner. Esse uso estrutural da iluminação pelos diretores do teatro expressionista influenciou de tal maneira o conceito e função da iluminação no teatro, que quando essa nova linguagem se transformar em um trabalho independente dos cenógrafos e diretores e houver um profissional específico para a sua composição, o nome dado a essa função será justamente “*lichtregie*”, enquanto em Inglês o nome é *lightdesign*, referindo-se apenas ao desenho da luz e não ao seu papel articulador em cena.

Assim, a “*lichtregie*” de Fehling para *As Massas e o Homem* alia um desenho complexo da iluminação – composto por vários focos de ângulo fechado, em diferentes ângulos de incidência; raios de luzes coloridas e um imenso ciclorama, que rebate luzes de várias cores por trás da cena, criando imagens impressionantes através de silhuetas e sombras de alto contraste – ao ritmo das transições da luz, construído em conjunto com os movimentos e sons dos coros.

²¹⁶ “Esta diminuição do poder retórico da figura central está refletida no fato de que as críticas de estreia negligenciaram amplamente a atuação deste papel e, ao contrário, concentraram-se na atuação do conjunto.” / “This diminution of the central figure’s rhetorical power is reflected in the fact that the reviews of the première largely neglected the performance of this role and concentrated instead on the ensemble acting” KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 193.

²¹⁷ “kinetic ensemble scenography” KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 192.

²¹⁸ Expressão usada em relação à iluminação de Jürgen Fehling para esta encenação, relatada por BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 48.

Para analisar melhor o efeito *cinético* dessa composição, recorreremos a algumas descrições das luzes que, em conjunto com a cenografia e o movimento dos atores, são bastante complexas e compõem imagens impressionantes.

Para entendê-las melhor será necessário começar por uma descrição geral da cenografia de Hans Strohbach. O espaço é composto por um grande ciclorama no fundo do palco, que é fechado ou aberto por cortinas pretas móveis:

“O fundo do palco alternava-se entre produzir um efeito claustrofóbico usando uma enorme cortina escura com dobras pesadas e criar uma qualidade visionária com o uso de um ciclorama iluminado, contra o qual os personagens interpretavam seus papeis como se estivessem no topo do mundo”²¹⁹

Algumas estruturas arquiteturais – como plataformas móveis e uma escada no estilo dos desenhos de Adolphe Appia, que terminam no fundo (na cortina preta ou levando para o infinito do ciclorama) – servem de base para o movimento dos corpos e têm a função de criar planos altos para a composição coreográfica do “Coro das Massas”.

Telas de fundo pintadas, como as de Robert Neppach para *A Transformação* ou os cenários pintados de filmes “teatrais”, como é o caso exemplar de *O Gabinete do Dr. Caligari*, também são usadas para indicar os diferentes espaços²²⁰. Mas, nesse caso, como o palco do *Volksbühne* é muito grande, elas estão bem mais distantes, tem formatos distintos e nem sempre estão centralizadas. De modo que, dependendo do fundo, criam diferentes planos no espaço: quando o ciclorama está aceso, compõem uma espécie de *skyline* irreal em silhueta e quando as cortinas fecham, funcionam como telas de fundo.

A relação entre o espaço, os corpos dos atores e a luz, mais uma vez tem uma origem direta das concepções de espaços arquiteturais e abstratos, iniciadas por Appia e Craig.

²¹⁹ “The background alternated between producing a claustrophobic effect by means of an enormous dark curtain with heavy folds and creating a visionary quality with the use of an illuminated cyclorama, against which the characters acted out their parts like being on the top of world.” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p.106.

²²⁰ “Hans Strohbach, cenógrafo de Fehlig, usou telas abstratas e Expressionistas no estilo de Neppach.” “Fehlig’s designer, Hans Strohbach, employed abstract and expressionist ‘props’ in the style of Neppach”. BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p.47.

Porém dessa vez os elementos de montagem são mais variados, mais complexos e caracterizam uma síntese entre elementos abstratos, como as escadas de Appia e o uso do ciclorama mais no estilo *Geist* e primitivista, como os fundos pintados, do expressionismo *Schrei*.

Como nos interessa aqui analisar o roteiro da luz, que constrói diferentes espaços no tempo; montamos um pequeno quebra cabeças, cruzando o resumo das cenas com as descrições da luz e imagens que conseguimos encontrar, para tentar construir um *storyboard* das sete estações do espetáculo.

Resolvemos reunir as várias informações sobre a luz do espetáculo para tentar entender se há uma relação fixa entre a utilização do ciclorama com a linguagem dos sonhos e dos espaços fechados, claustrofóbicos, e com as cenas “reais”. Inventamos essa teoria baseados na lógica, porém com os dados dispersos não conseguimos checá-la. Então, segue abaixo o roteiro com a organização de todos os dados encontrados, reunidos por estação:

RESUMO DA PEÇA COM UM ROTEIRO DO ESPAÇO (CENOGRAFIA E LUZ EM RELAÇÃO)

QUADRO 1

Rubrica de Toller: “O cenário é apenas esboçado: os fundos de um bar proletário. Ao centro uma mesa rústica em torno da qual estão reunidos uma Mulher e alguns operários”²²¹

Resumo: No primeiro quadro vemos o fim de uma reunião política, que prepara a assembléia do dia seguinte. Na sequência, há um embate ideológico entre a Mulher e o Homem, um alto funcionário do Estado, seu marido. Apesar deles não se entenderem absolutamente, ela acaba saindo para passar a noite com ele. *Black-out*.

Essa é uma das únicas cenas que não temos nenhuma descrição ou imagem. Porém, como na descrição do próximo quadro uma testemunha ocular, Kenneth Macgowan, começa dizendo que “novamente o palco é fechado por cortinas pretas”, significa que nessa primeira cena as cortinas estiveram lá e que depois se abriram. Como essa cena tem duas partes distintas, imagino que na reunião entre a Mulher e

²²¹ TOLLER, Ernest. “As Massas e o Homem” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 34.

os operários, bem mais objetiva, a caixa preta estivesse fechada e, no encontro com o Homem, em algum momento de impacto, a cortina (que se abre em partes) tenha mostrado já um pedaço do ciclorama, provavelmente na saída do Homem, quando a Mulher corre atrás dele e propõe um último encontro. A última imagem do quadro é a mulher seguindo o homem antes do *blackout*. Dessa vez, todos os finais de cena são indicados por um *blackout* no próprio texto.

QUADRO 2 (SONHO)

Rubrica de Toller: “*Como no primeiro, este cenário também é apenas esboçado: Representa a sala de operações de uma Bolsa de valores. Há uma plataforma sobre a qual se instala o Escriurário e à sua volta, banqueiros e corretores. O escriturário tem a mesma cara do Homem.*”
222

Resumo: Um sonho grotesco na bolsa de valores, onde os banqueiros enriquecem e se divertem às custas da guerra e da morte. *Black-out*.

Temos algumas descrições distintas para essa cena, que precisaram ser confrontadas para chegarmos a algumas conclusões. A primeira descrição é justamente de Macgowan:

“Para a cena do sonho, [segundo quadro] o palco está novamente fechado em uma caixa preta com cortinas, mas as do fundo ocasionalmente se abrem para mostrar um escriturário em um banco impossivelmente alto, escrevendo em uma mesa de trabalho impossivelmente alta, quase de perfil contra a cúpula iluminada em amarelo”²²³

Aqui descobrimos que o segundo quadro começa com a caixa preta fechada. Pela sequência do uso das cortinas nessas duas primeiras cenas já percebemos que a nossa primeira teoria sobre uma relação fixa (cenas de sonho com ciclorama e cenas “reais” com caixa preta fechada) não estava certa. Pela descrição de Macgowan também descobrimos que as cortinas se abrem para mostrar, por trás delas, a figura do escriturário contra o ciclorama, usando móveis com uma escala de tamanho irreal, ou seja, uma figura grotesca apresentada através de uma imagem

²²² TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 39.

²²³ “For the dream scene , [2nd Tableau] the stage is again boxed in Black curtains, but those at the rear are occasionally opened to show a clerk on an impossibly high stoll, writing on an impossibly high desk, almost in silhouette against the yellow-lighted dome” MACGOWAN, Kenneth and Jones, R.E. *Continental stagecrafts*. New York: Harcourt, Brace, 1922. p. 148 citado por KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 47.

de extrema beleza. Michael Patterson, que não é uma testemunha ocular mas que com certeza teve acesso a mais de uma descrição²²⁴, nos informa mais detalhes sobre o uso de formas e cores no ciclorama:

“Na segunda cena, a troca de estoque, as cortinas do fundo se afastam para revelar um triangulo do ciclorama”²²⁵

e “Aqui o simbolismo da cor foi usada para um efeito particular. O ciclorama era a princípio azul, ‘uma iluminação bonita porém sulfurosa e sinistra’. Enquanto o especulador de cartola avidamente dá lances para ações na máquina de guerra, o fundo do palco torna-se intensamente vermelho. Finalmente como Sonja parece reprová-los, o ciclorama se tornava verde”²²⁶

Aqui as informações se complementam e, se não existe uma relação fixa entre o uso do ciclorama e as cenas chamadas de “Sonho” por Toller, com certeza o uso do ciclorama com cores fortes e distintas remete, como concluiu Patterson, aos conteúdos simbólicos das cores e estes, por sua vez, a um universo de sonho, pesadelo ou delírio. Esse mesmo uso das cores é amplamente difundido nos espetáculos simbolistas e, especialmente, tem lugar na obra de Gordon Craig²²⁷.

QUADRO 3 – ASSEMBLÉIA GERAL

Rubrica de Toller: “*Este quadro começa com o palco ainda escuro. O Coro das Massas vem de longe, quase um eco.*”²²⁸

Resumo: No terceiro quadro, um homem chamado de O Anônimo surge das massas e toma a palavra. O Anônimo e a Mulher diferem em seus principais objetivos e métodos de luta: ela propõe um ativismo pacífico, através da greve, contra a guerra e a exploração, e ele propõe uma revolução, através da luta armada, para colocar o proletariado no poder. Quando ele convence o Coro das Massas, a Mulher acaba

²²⁴ Pelas citações entremeadas com as suas descrições pessoais e pela bibliografia, sabemos que Michael Patterson teve acesso direto a pelo menos duas descrições distintas de testemunhas oculares: Kenneth Macgowan e Herman Georg Scheffauer, além das críticas da época.

²²⁵ “In the second scene, the stock-exchange, the curtains at the rear Drew back to revel a triangle of the cyclorama”²²⁵ PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p. 106.

²²⁶ “Here colour symbolism was used to particular effect. The cyclorama was iniatially blue, “a beautiful yet sulphurous and sinister illumination”. As the top-hatted speculators greedily bid for shares in the war-machine, the back-ground turned a fiery red. Finally as Sonja, appeared to reproach them, the cyclorama turned to Green.” PATTERSON, Michael. *Op.Cit.*p. 107.

²²⁷ Vide as descrições das luzes de seus espetáculos no capítulo *Gordon Craig: a luz contracenada com a matéria* in FORJAZ, Cibele. Dissertação de Mestrado: *À Luz da Linguagem Op. Cit.*Pags. 134 a 170.

²²⁸ TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 42.

consentindo com o uso da força: "Você é massa... Deve estar certo."²²⁹

Black-out.

Para esta cena temos apenas uma descrição, secundária:

"Para a próxima cena, o encontro revolucionário, a cortina do fundo caiu, degraus largos são colocados à frente dela e sobre os degraus vinte e quatro agitadores estão em pé, próximos, agrupados, olhando para a frente, iluminados pelos lados e de cima por fortes refletores"²³⁰

Aqui, temos uma cena completamente fechada na caixa preta. Esta é a cena central para o embate de ideias da peça. O que é interessante notar nesta descrição é o uso de uma luz até então usada primordialmente para iluminar os protagonistas, dando destaque e independência para o "Coro das Massas". Desta vez o coletivo tem voz e dele surge, nessa cena, o seu representante, um legítimo Homem-Massa, o Anônimo.

QUADRO 4 – OS CONDENADOS À MORTE (SONHO):

Rubrica de Toller: "*Esse também é um cenário esboçado: um pátio cercado de muros muito altos. É noite e no centro do palco um lampião de querosene ilumina mal e mal a cena*"²³¹

Resumo: Três guardas e o Anônimo organizam uma dança grotesca entre um grupo de Condenados à Morte. O Prisioneiro (com a cara do Homem) é colocado no paredão, a Mulher renuncia à causa e se coloca ao lado do marido no paredão.

Blackout.

Neste segundo quadro de sonho, teremos novamente o forte contraste entre o movimento dos corpos e o ciclorama, assim como o uso de várias cores contrastantes na iluminação. A novidade está no uso das Telas em silhueta com o ciclorama, como podemos constatar pelas descrições de Patterson e Scheffauer:

" Para a quarta cena, estabelecida no patio de uma prisão, o ciclorama aparecia, mais uma vez, iluminado por uma luz esverdeada, quase submarina. Em oposição a isto estende-se o contorno sombrio e tenebroso de paredes altas."²³²

²²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 46. Na versão em Inglês "You are the Masses. You are right".

²³⁰ "For the next scene, the revolutionary meeting, the back curtain fell into place, broad steps were placed in front of it and on these twenty-four agitators stood, closely, bunched, facing straight out front, lit from the sides and above by hard focused spotlights" PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 107.

²³¹ TOLLER, Ernest. "*As Massas e o Homem*" in *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 46.

“Esboço fantasmagórico (...) da grande prisão da humanidade. Pedras grandes - ou serão muros? - inclinam-se desequilibradas dos lados, como presenças proibitivas, assistindo. No centro, sobre o chão há uma luz azul-esverdeada, fumegando como algo submarino ou fosforescente.”²³³

Essas telas de diferentes formatos, em contraste com o ciclorama, criam esse efeito “terrificante” em que os muros da prisão, ou grandes rochas, ganham características humanas e parecem cair sobre a cena, deixando a atmosfera pesada e totalmente irreal, como um pesadelo ou um delírio. Essa é uma característica marcante do estilo primitivista (em que o espaço se deforma de acordo com a subjetividade do protagonista, nesse caso, da própria “sonhadora” em estado de desespero), porém, ao invés desse efeito ser construído com desenhos sobre um plano bidimensional, surge do contraste entre o plano de fundo muito iluminado e as formas da frente, ou seja, ganha tridimensionalidade.

Também há descrições de objetos luminosos, lanternas para iluminar os condenados.

A Dança da Morte dos condenados, clímax da cena, é iluminada por luzes coloridas (vermelhas ou de várias cores, em áreas segmentadas) que piscam freneticamente, vindas de cima. Há duas descrições distintas dessa cena, ambas impressionantes:

“Lanternas verdes nas quais os guardas da prisão se penduram enfatizam sua aparência magra. A dança dos mortos era destacada por um vermelho profundo no céu, que pulsa alternadamente acendendo e apagando, antecipando o efeito da luz estroboscópica.”²³⁴

e

“...Um homem com a cabeça raspada, em um frouxo traje roxo está em pé sobre uma caixa preta baixa e rasa que contém a lanterna (...) um coro lúgubre, uma lamentação irreverente, uma espécie de *De Profundis* aprisionado ressoa lentamente - um

²³² “For the fourth scene, set in a prison yard, the cyclorama was revealed, once more, shinning with a greenish almost submarine light. Against this stood the dark and terrifyng outlines of towering walls” PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.107.

²³³ “Phantasmagoric sketch (...) of Humanity great prison. Great Rocks – or are they walls? – lean top-heavily from the sides, like forbidding presences, watching. In the centre on the ground there is a bluish-greenish light, smoldering like something submarine or phosphorescent.” SCHEFFAUER, Herman Georg. *The new Vision in the German Arts*, London: Kennikat, 1924, pag.238-239. Citado por KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p.194.

²³⁴ “Green lanterns over which the prison guards hung emphasised their emaciated looks. The dance of dead was highlighted by a sudden deep red light in the Sky which pulses in an out, anticipating strobe-light effects”. BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984. Pag 48.

coral triste quase majestoso. A sanfona solta guinchos e rosnados. Sombras surgem em roupa de prisão, barulho de correntes – uma dança abominável de articulações retorcidas e membros rígidos começa. A música cresce viscosa e lasciva (...) luz parcialmente colorida cai de cima segmentada sobre a massa contorcida, como as fitas coloridas na frente de um ventilador, enroscando-se umas nas outras, girando em torno, em torno, em torno”²³⁵

O grande número de adjetivos e metáforas usadas nas descrições, assim como as diferentes versões da mesma cena, demonstram que esse quadro de sonho conseguia criar um clima de delírio que provocava a imaginação dos espectadores, que participam do delírio, projetando sua própria subjetividade sobre as imagens abertas. Esse é um dos objetivos da relação entre a encenação expressionista e o público:

“Falta tocar diretamente o público, subjugar-lo, arrastá-lo de tal maneira que ele próprio viva o acontecimento. Com tal finalidade, o diretor expressionista coordenará todos os elementos do espetáculo – o cenário, a luz, os atores. Ele fará disso tantos fatores *mitspielend* (que atuam juntos) da realização cênica, tantos elementos-choque que, portadores do grito da alma ou da ideia, agirão diretamente na sensibilidade do espectador.”²³⁶

Figura 14 – *As Massas e o Homem*. Desenho de Hans Strohbach para Cena 5.

QUADRO 5 – A LUTA DOS TRABALHADORES

Rubrica de Toller: “O cenário é o mesmo do terceiro quadro: o salão de reuniões. O dia começa a clarear e a luz se filtra pelas janelas ilumina de forma baça a tribuna onde a Mulher e o Anônimo continuam sentados na mesma disposição anterior”²³⁷

²³⁵ “A man with storn head, in loose purple garb stands on a low flat Box of Black which contains the lantern. (...) A doleful chorus, a ribald lamentation, a kind of jailbird’s *De Profundis* resounds slowly – a grim almost majestic chorale. The concertina squeaks and belches. Shadows in prison dress arise, chains ratlle – an abominable dance or wrenched joints and stiffened lims begins. The music grows slimy and lascivious (...) Particolored light from above, falls segmentally upon the writhing mass, like the ribs os a many-colored revolving fan, lashing them on, spinning them round, round, round” SCHEFFAUER, Herman Georg, *The new Vision in the German Arts*, London: Kennikat, 1924, pag.238-239. Citado por KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 194.

²³⁶ “Reste à toucher directement le public, à le subjulguer, à l’entraîner de telle façon qu’il vive lui meme l’événement. A cette fin le metteur en scène expressionniste coordenera tous lês elements du spetaclé – décor, lumière, acteur -, Il en fera autant de facteurs *mitspielend* de la réalisation scénique, autant d’éléments-choc qui, porteurs du cri de l’âme ou de l’edée, agiront directement sur la sensibilité du spectateur.” BABLET, Denis. “*L’Expressionnisme à la Scène*” in *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Op.Cit. Pag. 197.

²³⁷ TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 49.

Resumo: A Mulher e o Anônimo recebem notícias da revolução. Muitos operários sacrificados na luta, mas quando se veem acuados, matam metade dos seus prisioneiros; a Mulher, então, revolta-se contra a vingança das Massas, mas a sala é cercada. Quando o Coro das Massas reconhece que perdeu a luta, cantam a *Internacional*, que é interrompida por uma rajada de metralhadoras. As portas são arrombadas pelos soldados, o Anônimo foge e a Mulher é presa.

Esse é o quadro com mais descrições, fotos e desenhos. Para o final da cena, em que os guardas invadem a sala de reuniões, que parece ser o grande clímax da encenação, encontramos três descrições distintas, baseadas em duas diferentes testemunhas oculares. Abaixo estão as duas que citam a luz:

Descrição de Macgowan:

"O palco esta novamente fechado em sua caixa preta. Há degraus como o ângulo de uma pirâmide subindo para a direita da plateia. Sobre estes degraus estão os trabalhadores. Vê-se um soldado, amedrontado e acovardado em cada um dos vinte e quatro homens e mulheres que cambaleiam sobre os degraus cantando "A Marselhesa". Enquanto eles balançam, de mãos dadas, como homens em um navio que naufraga e a velha canção sobe contra um barulho distante de metralhadoras, a cena trás o suor frio de excitação desesperada para o público que enche o *Volksbühne*,... De repente há um som mais alto de tiros, o barulho se espalha no ar e preenche as almas dos homens e mulheres amontoados, Eles, num ataque, abaixam, caem uns por sobre os outros. As cortinas à esquerda agitam-se subitamente. Alí, na fenda, contra o céu amarelo, estão os soldados." ²³⁸

E o resumo da descrição de Scheffauer, realizada por Patterson:

"No auge do encontro ouvimos o ratatá de metralhadoras, os revolucionários caem esparramados nos degraus, e a cortina direita do centro abre para mostrar soldados alinhados contra um ciclorama amarelo, envolvidos em uma névoa fina de fumaça" ²³⁹

²³⁸ "the stage is again boxed in Black. There are steps like de corner of a pyramid rising up to the right of the audience. Upon these steps gather de working people. You see a host, affrighted and cowering, in the twenty-four men and women who stagger upon the steps singing "The Marseillaise". As they sway, locked together hand in hand, like men on a sinking ship, and the old song mounts up against the distant rattle of a machine guns, the scene brings the cold sweat of desperate excitement to the audience that fills the *Volksbühne*,... Suddenly there is a louder rattle of arms, the noise sweeps through the air. It drives into the souls of the huddling men and women. They collapse, go down, fall in a tangled heap. The curtains at the left loop up sundelly. There in the gap against the yellow Sky stand the soldiers" Macgogan, Kenneth and Jones, R.E. *Continental stagecrafts*. New York: Harcourt, Brace, 1922. p. 152 citado por BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 49.

²³⁹ "At the height of the meeting a rattle of machine guns was heard, the revolutionaries fell sprawling on the steps, and the curtains centre right parted to reveal soldiers outlined against a yellow cyclorama, enveloped in a thin haze of smoke" PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p. 107.

Figura 15 – *As Massas e o Homem*. Fotografia da mesma cena 5.

Figura 16 - *As Massas e o Homem*. A mesma Cena 5, no desenho de Robert Edmond.

A descrição de Macgowan mostra não somente a cena, mas o forte efeito dela sobre os espectadores. A descrição de Scheffauer inclui o uso de fumaça nos elementos técnicos da cena. A descrição integral de Scheffauer, que não copiamos aqui, descreve com detalhes os vários movimentos corporais de desespero do que ele chama de “pirâmide humana” do “Coro das Massas”, que podemos ver na foto (que, no entanto, é montada especialmente para a foto realizada com uma luz forte de frente e não revela nada da luz original). Os desenhos mostram os focos distintos em seus ângulos de incidência, a luz lateral que ilumina o coro, em oposição ao movimento da “pirâmide”, o foco fechado na Mulher, colocando-a em primeiro plano, e os guardas em contraluz com o ciclorama amarelo.

Todas essas imagens juntas nos sugerem claramente a relação entre os elementos arquiteturais, principalmente as plataformas e escadas, concebidos por Adolphe Appia justamente para servir de base para os corpos vivos e móveis, com os desenhos quase barrocos dos coros expressionistas montados por coreografias muito complexas e precisas, próximas das que podemos observar no filme do espetáculo “Dança da Morte”, de Mary Wigman, por exemplo. O conjunto de contrastes revela a passagem do expressionismo para os elementos construtivistas usados nos espetáculos de Fehling e de Jessner .

QUADRO 6 – (SONHO) A JAULA

Rubrica de Toller: “*O espaço do palco inteiro sem limitações No centro uma jaula iluminada por um único foco de luz que balança acima dela. Dentro, de joelhos, a mulher, Algemada. Do lado de fora, o acompanhante como guarda que a observa, vestido num jaleco de enfermeiro.*”²⁴⁰

Resumo: A Mulher Algemada, dentro de uma jaula, é assombrada pelas sombras da culpa, que a acusam de assassina. *Black-out*.

²⁴⁰ TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 56.

Figura 17 – *As Massas e o Homem*, de Ernest Toller. Direção: Jürgen Fehling. Volksbühne, Berlim, 1921.

Esta famosa foto mostra a “Mulher” agachada dentro de uma pequena gaiola. A descrição nos revela a cor escarlate desse estranho objeto cênico que, fora de escala e do seu contexto, parece um elemento surrealista ou do “teatro do absurdo”. Como na foto o fundo é preto e nas várias descrições temos a presença das “Sombras” acusadoras; imaginamos que as cortinas devem estar fechadas no início da cena ajudando a criar a “a impressão de um imenso vácuo ao redor dela criado com o escuro do resto do palco”²⁴¹ e abrem no meio da cena para revelar as sombras em contraste com o ciclorama:

“a sexta cena, “*Sonja Na Prisão*”, revela a atriz confinada em uma frágil gaiola escarlate (...) diante do ciclorama luminescente, vultos se movem ameaçadoramente”²⁴²

QUADRO 7 – P PRISÃO

Rubrica de Toller: “O cenário é a cela de uma prisão (...) Por uma janela gradeada entra a luz difusa por causa do vidro fosco. Sentada na mesa, a Mulher.”²⁴³

Resumo: A Mulher tem uma última conversa com o Homem. Eles se despedem. Ela foi condenada à morte e quando o Anônimo se apresenta para salvá-la, ao custo de matar um guarda, ela recusa. Reconhece nele o “filho bastardo da guerra”. Ele assume que só a luta armada pode salvar o povo e diz que a Mulher representa uma utopia que “veio cedo demais”. A Mulher recusa a absolvição do Sacerdote e é levada para fora de cena. Na última imagem, duas prisioneiras escutam uma salva de tiros. *Black-out*.

Apesar de ser o fim da peça, não há nenhuma descrição ou pista sobre esse quadro no espetáculo. De qualquer forma, é muito possível que a cena da prisão ocorra dentro da caixa preta. Também não há mais nenhuma aparição do “Coro das Massas”, que foi, por enquanto, derrotado.

²⁴¹ “the impression of an immense void around her created through blacking out the rest of the stage” BENSON, Renate. *German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser*. New York: Grove Press, Inc. 1984, p. 48.

²⁴² “The sixth scene, *Sonje in Prison*, revealed the actress cooped up in a frail scarlet bird-cage (...) against the luminescent cyclorama, shadowy figures moved threateningly” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p. 107.

²⁴³ TOLLER, Ernest. “*As Massas e o Homem*” in MERKEL, Ulrich (org) *Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 49.

Assim, depois de reunir e analisar os dados sobre a iluminação, na sequência dos sete quadros do espetáculo *As Massas e os Homens*, percebemos que não existe uma relação fixa entre o uso do ciclorama e as cenas de sonho, nem entre a caixa preta fechada e as cenas reais. Porém, o uso do ciclorama rebatendo cores luminosas e fortes em alto contraste com os planos arquitetônicos e os corpos dos atores em movimento, sempre remete a um plano da subjetividade, ou seja, à exposição do mundo interior, mesmo nas cenas ditas reais, transformando grande parte da tensão da peça em um delírio interior, ou uma espécie de febre cheia de alucinações. Esse alto contraste com um fundo colorido cria a sensação de que todos os fatos mostrados, por mais objetivos ou explicitamente históricos que sejam, são vistos pela plateia através da subjetividade em estado de tensão crescente da protagonista.

No fim, apesar do quebra-cabeças não corresponder exatamente à lógica que procuramos, percebemos que esse roteiro demonstra com precisão a relação entre a função de edição da iluminação e o conceito de “montagem-sonho” de Ernest Block, que, por sua vez, se encaixa perfeitamente no “*grundmotiv*” escolhido pela encenação de Jürgen Fehling.

Além disso, o conceito de “montagem-sonho”, aplicado ao caso específico do espetáculo teatral – em que essa montagem é realizada através de uma composição complexa entre as várias linguagens do espetáculo: luz, cenografia, movimento dos atores, texto falado, sons e música, entre outros – corresponde ao que David Kuhns chama de “qualidade cinética” dos espetáculos expressionistas, que tem nas rubricas de *O Mendigo* um de seus melhores exemplos:

“A produção de ‘*Der Bettler*’, de Reinhardt expandiu os limites do espetáculo expressionista, em parte por causa da qualidade particularmente cinética do roteiro. O refletor, incidindo sobre inúmeros ângulos acima em diferentes partes do palco, criava uma fluidez mágica na transição do espaço e proporcionava uma espécie de liberdade espacial parecida àquela produzida pela edição de tomadas na produção cinematográfica.”

244

²⁴⁴ “Reinhardt’s production of “*Der Bettler*” expanded the limits of expressionist performance in part because of the particularly cinematic quality of the script itself. The spot, falling from numerous overheads angles onto different stage areas, created a Magic fluidity of spacial transition and afforded a kind of spatial freedom similar

O movimento da luz é, portanto, fundamental para estruturar, no tempo, a composição visual do espetáculo, resultando no efeito cinético do espetáculo teatral, que encontramos em todos os estudos de caso aqui analisados (em maior ou menor escala), desde a montagem de *O Filho*, por Weichert, e *O Mendigo*, por Reinhardt, que se tornaram paradigmas da luz expressionista, até a complexa montagem de *As Massas e Os Homens*, por Jürgen Fehling.

LUZ – A MOVIOLA DO TEATRO EXPRESSIONISTA

Assim, a partir dos estudos de caso aqui realizados, podemos perceber que no teatro expressionista, através da nova função de edição, a luz organiza, do ponto de vista do visível, a montagem dos vários planos de linguagem do espetáculo, no tempo e no espaço, assim como a moviola fez com o cinema.

Essa mesma ideia de “cortar” e “colar” que tem na moviola a sua gênese – assim como no espetáculo teatral o *blackout* ou a fusão de luz entre as partes – está na base do conceito de **montagem** que, para o bem e para o mal, vem transformando a nossa forma de criar e, inclusive, de pensar.

Dessa forma, como queríamos demonstrar através destes estudos de caso, a importante função da luz de editar os vários pedaços do espetáculo segundo uma lógica da interioridade, jogando-os em espaços e tempos subjetivos, tem por resultado a temporalização do espaço, que tão bem se encaixa na estrutura dos “dramas de estação”²⁴⁵ expressionistas ou mesmo em outro caso exemplar, tão nosso conhecido, do espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Do ponto de vista da estrutura deste capítulo, a encenação de *As Massas e o Homem*, de Jürgen Fehling, com seu aspecto de síntese entre os elementos *Schrei* e *Geist* – que é típico do Expressionismo tardio – adianta várias questões centrais do terceiro recorte específico que escolhemos analisar: a tendência à abstração e suas consequências para a linguagem da iluminação cênica, a montagem de imagens abstratas através da luz e a composição em cor.

to that produced by shot editing in film production.” KUHNS, David *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 134.

²⁴⁵ Ao contrário da espacialização do tempo dos Dramas de Estação medievais.

1.4 ABSTRAKTIONSDRANG E A COMPOSIÇÕES EM CORES

"a verdadeira liberdade estética só pode ser experimentada a partir da forma. Nisto consiste o segredo artístico do mestre, que através da forma abole o conteúdo."²⁴⁶
Schiller

"Nossas investigações partem do pressuposto de que a obra de arte está lado da natureza como um organismo autônomo equivalente e, em seu ser mais profundo, sem nexos com ela, se é que por "natureza" se compreende a superfície visível das coisas."²⁴⁷

William Worringer

"A arte enveredou pelo caminho dos pioneiros e tudo leva a crer que o grande Período da arte abstrata, que acaba de começar, a revolução fundamental que subverte a história da arte, se encontra entre as primícias mais importantes da revolução espiritual que chamei, faz pouco tempo, de Época dos Grandes Espirituais."²⁴⁸

Vassíli Kandinski

Como vimos rapidamente no começo deste capítulo sobre o Expressionismo, a tendência à abstração é, junto com a revolta contra a sociedade e formas do passado, a lógica dos sonhos e as distorções da imagem e a própria idéia da projeção da subjetividade sobre a objetividade, características basilares do Expressionismo.

E se, existe uma divisão teórica importante entre o Expressionismo *Schrei* e *Geist* - entre o *Grito* e o *Espírito*, o êxtase e a contemplação, o primitivismo e a abstração - é também porque dentro do próprio Expressionismo, as duas idéias estão intimamente ligadas. Não só porque a luta entre contrários, que antes fora o mote do Romantismo, se renove como principal característica do Expressionismo

²⁴⁶ Schiller, the Aesthetic Letters, Essays, and the Philosophical Letters. in Sokel, Walter. The Writer in Extremis. Op. Cit. Pag.13.

²⁴⁷ WORRINGER, Wilhelm. Abstracción y Naturaleza. Trad. Mariana Frenk (Abstraktion und Einfühlung" R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1908). Buenos Aires: Apostila, cópia de la edición publicada por Fondo de Cultura – Económica México – Buenos Aires, 1953. p. 11.

²⁴⁸ Kandinski Vassili. A Arte Abstrata - O Futuro da Pintura in Do Espiritual na Arte Do Espiritual na Arte. São Paulo:Ed. MartinsFontes, 1990.

Alemão, o que de fato é verdade; mas também porque não existe nenhum espetáculo, peça, poema ou quadro expressionistas que não tenha por princípio a rejeição da mimese tradicional, que tem a natureza por modelo, em busca de uma *nova forma*. E para isso é necessário, em alguma medida, *abstrair, ou seja, acreditar* no poder autônomo da *criação* (seja esse processo de criação através da mente, do instinto, da revelação ou da vontade).

“Esta é a mensagem do abstracionismo. O abstracionismo aumenta o campo da inteligência humana, de modo resolutamente contra o que é “dado” pela natureza, e insiste poder autônomo e criativo da mente. Ele vê o homem como *homo faber* que submete a natureza e impõe ordem sobre o caos.”²⁴⁹

De modo que todas as correntes filosóficas que estão por trás do surgimento do Expressionismo e, principalmente, o Idealismo alemão, têm no poder da criação e na arte um papel fundamental, uma espécie de “salvação” no caos da existência. Assim, a independência da existência em relação à natureza e à “realidade exterior” e o privilégio da subjetividade (da mente, do instinto, da revelação ou da vontade) como poder criador autônomo, estabelecem o caminho sobre o qual as vanguardas modernas podem seguir, rumo à abstração.

E o papel do expressionismo é fundamental nessa reviravolta entre a representação subjetiva e a abstração pura. Especialmente no trabalho de Vassili Kandinski.

A obra de teoria da arte que influencia diretamente a tendência à abstração nas obras dos poetas, escritores e, principalmente, pintores desse período, chama-se *Abstração e Empatia*, de William Worringer.

Nessa obra, escrita em 1908, Worringer faz uma distinção primordial entre “*Einfühlung*” (traduzido aqui por empatia) e a abstração. O conceito de “*Einfühlung*” faz parte da teoria de Theodor Lipps, que analisa a arte não através do objeto estético em si, mas do comportamento do sujeito que o contempla. Lipps (segundo Worringer) concebe a arte como a necessidade de uma “projeção sentimental” ou um afã de empatia do sujeito, que *necessita* da vivência estética e encontra a sua

²⁴⁹ “This is the message of abstracionism. Abstracionism ranges human intelligence resolutely against what is “given” by nature and insits on the autonomous and creative power of the mind. It views man as *homo faber* who tames nature and imposes order upon chaos.” SOKEL, *Walter H. The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959. p 110.

satisfação na beleza do orgânico. Worringer parte do mesmo princípio de necessidade do sujeito como ponto de partida da criação artística, porém contrapõe ao *afã de empatia*, o *afã de abstração*. Esse afã de abstração se manifesta como uma “vontade de forma”²⁵⁰.

Segundo Worringer, o afã de abstração é consequência da inquietude interior e mesmo do temor do homem ante os fenômenos do mundo que o circunda – “As formas abstratas, sujeitas a lei (do ritmo e simetria), são, pois, as únicas e supremas em que o homem pode descansar ante o imenso caos do panorama universal” – e, por sua vez, corresponde a uma inclinação transcendental de todas as representações.

Porém, para Worringer, esse afã de abstração não é resultado da reflexão intelectual, mas sim de uma “criação puramente instintiva”²⁵¹.

Aqui entra um ponto fundamental e muito interessante de se ver do nosso ponto de vista (cem anos depois, no Brasil), que é o papel dos povos primitivos no pensamento de Worringer. Já que é exatamente nos “povos em estado de natureza”, que não teriam uma compreensão intelectual dos fenômenos exteriores, que mais é poderoso “o ímpeto com que aspira à suprema beleza abstrata.”²⁵² De modo que, para Worringer, o afã de abstração se encontra mais forte nos povos primitivos (onde ele inclui os povos africanos, os povos nativos da América e o que ele chama de as altas culturas orientais) e, somente depois de percorrer toda a órbita do conhecimento racionalista, como uma “resignação posterior ao saber”, o homem será capaz de se reencontrar com o “sentimento da coisa em si”²⁵³. Aparentemente opostos, o primitivo e o abstrato se encontram, para

²⁵⁰ “Por ‘vontade artística absoluta’ há que entender aquela latente exigência interior que existe por si mesma, completamente independente dos objetos e do modo de criar, e se manifesta como vontade de forma.” WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. (Abstraktion und Einfühlung” R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1908). Buenos Aires: Buenos Aires, 1953. p. 11. (A tradução do espanhol para o português é nossa).

²⁵¹ “Mas estamos autorizados a supor que aqui se trata de uma criação puramente instintiva; que o afã de abstração forjou essa forma de acordo com uma necessidade elementar, sem intervenção do intelecto.” *Idem, Ibidem*, p. 22.

²⁵² *Idem, Ibidem*, p.21.

²⁵³ *Idem, ibidem*. p. 21.

aquém ou além do conhecimento racional, no passado e no futuro da humanidade
254 .

Por fim, diretamente ligado ao nosso foco de atenção, está a necessidade de retirar o objeto estético de todo o contexto, redimindo-o do espaço em torno, para constituir-se como “forma em si”²⁵⁵. Do mesmo modo, ao retirá-lo do seu entorno, “a sucessão temporal dos momentos de percepção e sua integração mediante o processo puramente visual, se converte em um todo para a representação mental.”²⁵⁶

Falamos aqui, portanto, de focar um objeto estético, retirá-lo de toda a referência espacial e do fluxo do tempo para dar-lhe uma outra significação, metafórica ou simbólica ²⁵⁷.

Ora, esse é um mecanismo clássico da arte expressionista (e também do surrealismo) e transforma o que antes era um objeto sensível em uma imagem-metáfora, ou imagem-símbolo:

“Tanto a imagem como o símbolo expressam um mundo interior de significado, e são abstraídos da experiência comum: imagem-metáfora e imagem-símbolo se movem para além da mimese, acumulam altos significados numa reinterpretação do mundo”²⁵⁸

Esse tipo de procedimento artístico, totalmente antinaturalista, que é realizado pela poesia tirando a imagem do seu contexto na frase, e no cinema através do *close*, no teatro é realizado pela luz. Dessa forma, um pé com sapato alto vermelho, separado do resto do corpo pela luz, pode significar muito mais do que *uma* mulher, pode significar a mulher ou até mesmo a própria ideia da sedução.

Essas imagens isoladas do seu contexto, pela luz, funcionam como metáforas imagéticas absolutas e autônomas.

²⁵⁴ No final, em um apêndice à obra Worringer faz um interessante tratado sobre a estreiteza do ponto de vista europeu da história da arte, que classifica tudo à sua imagem e semelhança e portanto vê no irrealismo da arte primitiva uma falta de capacidade técnica para representar a natureza.

²⁵⁵ A supressão da representação espacial era um imperativo do afã de abstração (...) Um objeto que, no entanto, depende do espaço, como objeto sensível, não pode ser percebido em sua individualidade material. Aspirava-se, pois, à forma individual redimida do espaço.” WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. (Abstraktion und Einfühlung” R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1908). Buenos Aires: Buenos Aires, 1953. p. 24.

²⁵⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 36.

²⁵⁷ “Para nossos objetivos atuais, podemos afirmar que a predominância da imagem, com frequentes sugestões simbólicas, constitui uma característica do Expressionismo.” FURNESS, R.S. *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, p. 34.

²⁵⁸ FURNESS, R.S. *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, p. 35.

A encenação expressionista lança mão, como na poesia e na pintura, de uma superposição de imagens, isoladas e nem sempre diretamente relacionadas com a narrativa do texto, cuja composição conforma uma significação complexa, que dá margem a uma recepção aberta:

“A tendência da metáfora tornar-se cada vez mais independente e mais ‘absoluta’ é uma das marcas da poesia moderna. (...) A metáfora (ou imagem) se torna expressiva mais do que imitativa, existindo como figura de linguagem poderosa, autônoma, que irradia inúmeros significados evocativos.”²⁵⁹

A assunção das metáforas imagéticas do papel para o palco transforma radicalmente a função da iluminação no teatro expressionista e, inclusive, vai para além dele. Isso porque no teatro expressionista (e em quase todo o teatro a partir dele) o texto falado é apenas um dos planos da linguagem cênica e nem sempre o mais importante. O aspecto visual tem extrema importância e às vezes chega a sobrepujar ou confrontar o texto. Essa também é uma consequência tanto das imagens inconscientes e da lógica simbólica dos sonhos quanto da *tendência à abstração*, na medida em que o uso da imagem tem por objetivo o acesso ao sensorial, através da visão, não à representação da natureza ou às contingências da narrativa, mas ao sentido profundo do objeto estético, o seu *abstractum*.

Do mesmo modo, para Worringer, esse é também o sentido do *afã de abstração* dos povos primitivos (e também os do futuro, para além do materialismo), que os leva a arrancar a coisa individual do mundo exterior para “libertá-la de toda a contingência e arbitrariedade e elevá-la ao âmbito do necessário”:

“A tendência original da vontade artística inerente aos povos da antiguidade foi, pois, destilar dos momentos vagos da percepção, que propriamente conferem às coisas do mundo exterior sua relatividade, um abstractum do objeto que, para a representação mental constituísse um todo e pudesse dar ao espectador a tranqüilizadora consciência de gozar o objeto na inalterável necessidade de sua individualidade material fechada”²⁶⁰.

A imagem abstrata, autônoma, é a ponte para o gozo estético, em sua mais alta potência.

²⁵⁹ Furness, R.S. O Expressionismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, pag.32.

²⁶⁰ WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. (“Abstraktion und Einfühlung” R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1908). Buenos Aires: Buenos Aires, 1953. p. 36.

No fim da primeira parte, teórica²⁶¹, Worringer conclui, contrapondo a Abstração à Empatia, em relação ao que considera como a última e mais profunda essência de todo o gozo estético: “alhear-se do EU”. É lógico que, neste sentido, a abstração leva enorme vantagem.

Worringer faz a conexão, no âmbito da história da arte, entre a necessidade interior (a *vontade de forma*, transformada em *afã de abstração*), a “forma em si” e a transcendência. A relação entre a necessidade interior, a forma e o espírito, por sua vez, também está no cerne do procedimento artístico, exposto por Kandínski em *Do Espiritual na Arte*²⁶².

Abstração e Empatia teve grande influência sobre os artistas que formaram o Expressinismo *Geist*, particularmente sobre Kandínski, o grupo de pintores da *Der Blaue Reiter* e todo o círculo de artistas que se reúnem em torno da revista *Der Sturm*, de Herwarth Walden.

“Apenas o jornal *Der Sturm* e o círculo associado ao seu editor, Herwarth Walden, conscientemente promoveram um abstracionismo puro, livre de elementos éticos, políticos ou religiosos.”²⁶³

Em 1912, Walden inaugurou uma galeria de arte com o mesmo nome da revista – com uma exposição individual de Kokoschka e uma coletiva dos pintores de *Der Blaue Reiter* – e, em 1917, a galeria *Sturm-Bühne*.

A *Sturm-Bühne* é um espaço para leituras, performances e experiências teatrais, dirigido por Lothar Schreyer, onde são apresentadas, para um grupo de convidados, as *Bühnenkunstwerke* (*Obras de arte do Palco*).

A tendência à abstração e a busca pela *pura forma*, leva a pesquisa formal ao entrelaçamento entre signos sonoros e visuais. A poesia, a música e também as

²⁶¹ *Abstração e Empatia* é dividida em duas partes e um apêndice. Na primeira parte, teórica, W. Worringer parte do conceito de “afã de Empatia” de Lipps, para constituir o conceito de “afã de Abstração”. Na segunda parte, que ele chama prática, analisa a ornamentação e o estilo, do ponto de vista desses dois conceitos e no fim dá alguns exemplos da arquitetura e das artes plásticas do ponto de vista da abstração e da empatia, até chegar ao gótico, que considera o ponto alto da abstração e do sentido da transcendência.

²⁶² KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990. As fontes se dividem se Kandínski leu *Abstração e Empatia* antes ou depois de ter escrito *Do Espiritual na Arte*, mas independente disso, o fato é que existe uma conexão entre as bases filosóficas das duas obras, que por sua vez estavam profundamente ligadas à todo Idealismo Alemão.

²⁶³ “Only the periodical *Der Sturm* and the circle associated with its editor Herwarth Walden consciously promoted a pure abstracionism, free of ethical and political ou religious elements.” SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959. p. 111

artes plásticas almejam o palco e o contato direto com a plateia. Essas experiências, por sua vez, levam ao paroxismo da utilização das imagens-metáforas e dos símbolos em cena, a ponto de a linguagem se evanescer nas formas, em busca do máximo de síntese. A sinestesia e as correspondências entre as linguagens artísticas, que eram características importantes dos textos simbolistas, ganham sua face expressionista, mais violenta e radical. Os pintores se arriscam no campo do teatro. As composições abstratas em cor saem das telas para os palcos e as luzes passam a ser metáforas ou até mesmo personagens.

Duas pesquisas, nesse sentido, são exatamente de dois pintores: Oskar Kokoschka e Vassili Kandinski. No mesmo caminho, também vai a obra de August Stramm, como, por exemplo, *Sancta Suzanna*, encenada por Lothar Schreyer.

OSKAR KOKOSCHKA

*Só louco! Só Poeta!
Dizendo só coisas multicores,
Falando multicolor por máscaras de louco,
trepando sobre pontes mentirosas de palavras,
Sobre arco-íris de mentiras,
Entre falsos céus,
Vagando, rastejando -
Só louco! Só Poeta!
Friedrich Nietzsche*

Kokoschka, pintor vienense, escreveu sua primeira peça *Assassino, Esperança das Mulheres (Mörder, Hoffnung der Frauen)* em 1907 e fez uma apresentação experimental em 1909, em Viena, ao ar livre no “teatro do jardim”, perto do espaço de exposições de Viena, o *Kunstschau Garden*. Com apenas um ensaio e uma produção amadora, essa experiência pode ser considerada a primeira *performance* expressionista²⁶⁴.

²⁶⁴ “Em 1909, o drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassinos, esperança das mulheres) (...) foi encenado no Teatro do Jardim por estudantes da Escola Artesanal de Viena, em Praga, no âmbito de uma Mostra de Arte.” KORFMANN, M. “*Da aurora à meia-noite* e a questão da intermedialidade no expressionismo”. In: *Pandaemonium*. São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 66.

Apesar de breve, a experiência rendeu uma reação violenta da plateia, que começou com risadas e acabou com uma briga, assim como um escândalo na imprensa de Viena, no dia seguinte.

Figura 18 - *Assassino, Esperança das Mulheres*, de O. Kokoshka. Cenário e Direção: O. Kokoshka. *Kunstschau Garden*, Viena, 1909.

David Kuhns considera que a experiência antecipa tanto a “intensidade emocional”, quanto o “evocativo abstracionismo” das duas principais linhas de interpretação expressionista²⁶⁵. De fato, o aspecto simbólico do texto, as falas curtas e entrecortadas, o privilégio do aspecto visual sobre o texto, a síntese do sentido do texto em metáforas-simbólicas, lembram o procedimento criativo do abstracionismo. Mas todas as demais características, incluindo a violência, a intensidade das imagens e dos movimentos, os gritos e choros e mesmo um certo objetivo primitivista, antecipam o expressionismo *Schrei*.

A peça é curta e a ação representada também é breve, as rubricas cheias de movimentos tensos e gritos, esclarecem mais sobre a ação do que o próprio texto, que é intenso, entrecortado e elíptico. O texto todo parece ser uma grande metáfora do ato sexual, que por sua vez simboliza a eterna batalha entre os sexos. As personagens são: o Homem (“em armadura azul, rosto branco”), a Mulher (“roupas vermelhas, cabelo loiro solto, alta”), um coro de homens (“selvagens na aparência, lenços cinza e vermelho, roupas branca-preta-marrom”), e um coro de mulheres. Os coros carregam tochas. Num certo momento, também aparecem três homens mascarados, que apenas observam de dentro da torre. O espaço da ação é descrito assim: “Céu da noite, Torre com grandes grades vermelhas como portas, tochas a única luz; chão negro, ascendendo para a torre de forma que todas as figuras aparecem em relevo.”²⁶⁶.

²⁶⁵ KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 80 e 81.

²⁶⁶ “in blue armor, White face (...) red clothes, loose yellow hair, tall (...)savage in appearance, Gray and red kerchiefs, White-black-and-brown clothes (...)Night Sky, Tower with large red iron grille as door, torches the only light; black ground, rising to the tower in such a way that all the figures appear in relief” KOKOSCHKA, Oskar. *Murderer The Womens's Hope*. (translated by Michael Hamburger) in SOKEL, Walter (edited and introduction). *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelud to the Absurd*. USA: Anchor Books, 1963. p.17 .

Quando acabamos de ler a peça, temos a impressão de ter presenciado (na imaginação) um rito sexual primevo (visto de um ponto de vista terrível, como um pesadelo), em que: a mulher se confunde com a tentação animal (seus movimentos são descritos pela rubrica como os de uma pantera, depois como os de um macaco); o homem, com a força bruta de um guerreiro (que apavora e ao mesmo tempo captura); a sedução, com a violência (ela o fere com uma faca e depois é marcada à ferro); o ato sexual, com uma luta; e o gozo, com a própria morte. Depois de possuir e matar a mulher, o Homem, como uma besta ou um demônio, mata a todos como mosquitos.

Há muitos momentos de escuridão – que não são passagens de tempo ou de espaço, mas pausas no escuro, que só aumentam a tensão – e a impressão que temos, a partir das rubricas, é de que tudo se passa quase no breu, como se toda a ação pudesse ser apenas uma visão ou um sonho.

Todas as citações de luz e sombra, tanto no texto falado quanto nas rubricas, são metáforas, mais do que indicações cênicas. Nesse sentido se parecem com as indicações luminosas do próprio simbolismo, que sempre soam como símbolos do sentido profundo do texto ou das personagens, com a diferença que, enquanto as primeiras são espirituais, estas são físicas. Assim, normalmente, as metáforas de luz do texto são vitais, talvez uma metáfora da própria vida. A primeira fala da mulher é “com o meu sopro eu giro o disco amarelo do sol”²⁶⁷ e a primeira fala do homem, depois que eles se encontram em frente ao portão é “Sou real? O que as sombras disseram?”. Quando o homem, ferido pela mulher, é colocado dentro da torre, todos saem de cena e a porta é trancada, deixando a mulher só, do lado de fora, tudo fica no escuro e sobra apenas “Uma tocha, quieta, luz azul acima em uma gaiola”²⁶⁸, ela tenta entrar, desesperada, e o coro de homens e mulheres aparece, através das sombras. Quando o homem, ferido pela mulher, é colocado dentro da torre, todos saem de cena e a porta é trancada, deixando a mulher só, do lado de fora, tudo fica no escuro e sobra apenas

²⁶⁷ “with my breath I fan the yellow disc of the sun” *Idem, Ibidem*, p. 18

²⁶⁸ “Am I real? What did the shadows say? (...) a torch, quiet, blue light above in the cage” KOKOSCHKA, Oskar. *Murderer The Womens's Hope*. in SOKEL, Walter. *Anthology of German Expressionist Drama: A Prelud to the Absurd*. USA: Anchor Books, 1963. p.20.

“divertindo-se nas sombras, confusos”²⁶⁹ como numa dança sexual sem corpos e, por fim, no momento de gozo e morte, ela cai e “arranca a tocha das mãos do líder em ascensão. A tocha se apaga e cobre tudo em uma chuva de faíscas”²⁷⁰

As cores aparecem mais ligadas às imagens verbais e aos figurinos do que à luz. Talvez o que reste mais impressionante desta montagem seja justamente as roupas do coro, inspiradas em imagens que Kokoschka viu no museu etnológico local. Segundo descrição do próprio autor:

“... povos primitivos, presumivelmente em reação ao seu medo da morte, decoravam os crânios dos mortos com traços faciais, brincando com expressões, as linhas do riso e da raiva, restaurando neles a aparência da vida. De modo semelhante eu decorei os braços dos atores com linhas de nervos, músculos e tendões, da mesma forma que eles podem ser vistos em meus desenhos antigos”²⁷¹

No caso dos figurinos de *Assassino, Esperança das Mulheres*, ao contrário do modelo das máscaras mortuárias, os vivos é que encarnam os mortos. É como se os corpos desvestissem a pele, para ver exposta em vida toda a sua *interioridade física*. Kokoschka desveste para revelar, fazendo desse figurino do coro de homens e mulheres uma abstração do próprio corpo humano, uma espécie de síntese física da humanidade.

Figura 19 - Desenho de Oscar Kokoschka para a publicação de *Assassino, Esperança das Mulheres* na revista *Der Sturm* (1910).

O texto, os desenhos e os posteres feitos por Oskar Kokoschka para a primeira montagem foram publicados na revista *Der Sturm* em 1910. Novas montagens expressionistas foram realizadas – junto com outros pequenos textos como *Jó (Hiob)* e *A Sarça Ardente (Der brennende Dornbush)* – de 1917 a 1920, em Dresden, Frankfurt e Berlim. Kokoschka sempre esteve à frente destes espetáculos, como

²⁶⁹ “enjoying themselves in the shadows, confused”. *Idem, Ibidem*, pag. 20.

²⁷⁰ “tears away the torch from the hands of the rising leader. The torch goes out and covers everything in a shower of sparks”. *Idem, Ibidem*, pag. 21.

²⁷¹ “How primitive peoples, presumably as a reaction to their fear of death, had decorated the skulls of the dead with facial features, with the play of expressions, the lines of laughter and anger, restoring to them the appearance of life. In a similar way I decorated the actors’ arms and legs with nerves lines, muscles, and tendons, just as they can be seen in my old drawings” Kokoschka, O. My life *apud* KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997. p. 82.

diretor ou cenógrafo. Porém não encontramos outras indicações sobre estas encenações e luzes.

VASSILI KANDINSKI

*“projetar a luz nas profundezas do coração humano,
eis a vocação do artista.”
Schumman*

Kandinski escreveu *O Som Amarelo (Der Gelbe Klang)* em 1909, junto com outras composições cênicas (pequenas peças abstratas para música e imagem): *O Som Verde* (1909), *Preto e Branco* (1909) e *Violeta* (1911). Escolheu publicar *O Som Amarelo*²⁷² no *Der Blaue Reiter Almanach*²⁷³, em 1912, tendo por introdução um pequeno texto teórico chamado “*Composição Cênica*”²⁷⁴.

Ao contrário dos textos de Kokoschka, que podem ser considerados como precursores do próprio expressionismo, as composições cênicas de Kandinski estão mais próximas das futuras *performances* teatrais da Bauhaus. Sua linguagem é formalista e extremamente plástica.

As “*Composições Cênicas*” se propõem a ser, não “textos de teatro” propriamente ditos, mas exemplos de uma nova forma cênica abstrata, a partir da composição entre som, movimento e cor.

No seu manifesto teórico “*Composição Cênica*”, Kandinski apresenta sua ideia de teatro abstrato, onde responde à *Gesamtkunstwerk* wagneriana, propondo uma nova síntese entre as artes, ou seja, um outro conceito de “**Arte Total**”²⁷⁵, baseado no princípio da *necessidade interior* e de conexões espirituais internas entre cor, movimento e música.

²⁷² KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound* (1909) in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. Pags 173 a 179.

²⁷³ Essa publicação, realizada por Kandinski e Franz Marc e que deu nome ao grupo, seria a primeira de várias. Porém, devido às dificuldades financeiras e à guerra, tornou-se única.

²⁷⁴ KANDINSKY, Wassily. *On Stage Composition*. (1912) in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001.

²⁷⁵ Kandinski não usa a mesma expressão que Wagner, mas a tradução em inglês que tivemos acesso é “Total Work of Art”. Não encontramos a expressão que ele usa em Alemão. Para não confundir com a *Obra de Arte Total* de Wagner, a comentadora usa *Gesamtkunstwerk* e *Total Work of Art*. Exatamente com o mesmo objetivo, traduziremos o “Total Work of Art” de Kandinski, para o português, como “Arte Total”.

Para isso, Kandinski propõe primeiro um pequeno resumo crítico das três formas de arte do palco, criadas como resultado direto da especialização²⁷⁶:

(1) Drama: é normalmente composto principalmente por acontecimentos externos, ligados pela unidade de ação. Encontra-se, portanto, alheado da vida espiritual do homem.

(2) Ópera: drama ao qual é acrescida a música, como principal elemento. Aqui Kandinski faz uma primeira crítica à ópera, onde tanto o movimento quanto a música servem para ilustrar o texto, criando uma arte reiterativa. Depois, faz suas críticas específicas à *Gesamtkunstwerk* wagneriana, na medida em que, apesar de propor uma nova relação entre as artes, a ligação entre elas permanece exterior. Isso porque: (i) a subordinação do movimento ao tempo da música é exterior e o *som interior* do movimento não participa da peça; (ii) a música continua ilustrando o sentido do texto e “estas formas são meras reproduções mecânicas (não a colaboração interna) do intencional progresso da ação.”²⁷⁷.

(iii) Wagner usa palavras para narrar e expressar seus pensamentos e, no entanto, as ações externas permanecem intocadas e exteriores; (iv) as cenografias permanecem antigas e ilustrativas e ele negligencia o terceiro elemento, a cor. Concluindo: “Ação externa, a conexão externa entre as suas partes individuais e os dois meios usados (drama e música), é a forma da ópera hoje.”²⁷⁸.

(3) Ballet: em geral, tudo permanece ingênuo e a conexão entre drama, música e dança permanece exterior.

Para depois, concluir que a simples soma entre as artes leva a um tipo de combinação ou percurso paralelo, em que uma arte acaba apenas por enfatizar a outra, o que diminui ou cessa a *necessidade interior* de cada uma delas.

²⁷⁶ “Through the primary consequences of materialism, i. e., through specialization, and bund up with it, the further external development of the individual [constituent] parts, there arose and became three classes of stage works, wich were separated from one another by wigh walls” Kandinsky.W. *Ibidem*. p. 182.

²⁷⁷ “these forms are merely the mechanical reproduction (not inner collaboration) of the purposive progress of the action” KANDINSKY, Wassily. *On Stage Composition*. in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001p.183

²⁷⁸ “External action, the external connection between its individual parts and the two means employed (drama and music) is the form of opera today” *Idem, Ibidem*, p.184.

Assim, ele destrincha do drama, as palavras (que depois deixam de ser citadas como um dos elementos fundamentais, embora estejam presentes na composição cênica); da ópera, a música (e seu movimento interior); do ballet, o movimento (“som corpóreo espiritual e seus movimentos, expressados por pessoas e objetos”²⁷⁹) e acrescenta a cor [tons de cores e seus movimentos (um recurso especial do palco)”²⁸⁰], tratada como elemento independente e significativa, com igual importância dos demais.

Kandinski elimina aqui qualquer ação exterior integradora, como a unidade de ação ou a causalidade, deixando que cada arte possa permanecer autônoma e essencial: “Toda arte tem sua própria linguagem, i.e., os meios que ela própria possui (...) som, cor, palavras!”²⁸¹.

Os meios ou elementos essenciais (música, movimento e cor) passam a ser autossuficientes, com papéis iguais e individuais e, do ponto de vista externo, caminhos independentes.

As múltiplas combinações entre os elementos encontra-se entre dois pólos: colaboração e oposição.

Cada elemento é subordinado apenas à sua necessidade interior.

Esse *Princípio da necessidade interior*, conceito básico em toda teoria e prática de Kandinski, é exposto em *Do Espiritual na Arte* e tem uma relação intrínseca tanto com a criação quanto com a recepção:

“Com maior razão não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela (a alma) uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que com a ajuda desta ou daquela tecla, obtem da alma a vibração certa. É evidente portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde.

²⁷⁹ “bodily spiritual sound and its movement, expressed by people and objects” *Idem, Ibidem*. Pag. 185.

²⁸⁰ “color-tones and their movement (a special resource of the stage” *Idem, Ibidem*. Pag. 185.

²⁸¹ Every art has its own language, i.e., those means which alone possesses (...) Sound, color, Words!” KANDINSKY, Wassily. *On Stage Composition*. in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.180.

Chamaremos essa base de *Princípio da Necessidade Interior*²⁸²

Essa mesma relação sutil, quase musical entre a necessidade interior, a forma e a vibração dos corpos, está na base do pequeno e complexo texto *Composição Cênica*:

“Esta atividade indefinível e ainda assim definitiva da alma (vibração) é o propósito dos meios artísticos individuais. Um certo complexo de vibrações – o objetivo da obra de arte (...) O meio correto que o artista descobre é uma forma material desta vibração de sua alma com a qual ele é forçado a dar expressão. Se este meio estiver correto, ele causará uma vibração virtual idêntica na alma de quem estiver recebendo.”²⁸³.

A música, a mais pura e abstrata das artes²⁸⁴, parece ser a maior inspiração de Kandinski nesse novo procedimento de *composição entre as artes*. De modo que a noção de *vibração* – e a conseqüente composição entre distintas vibrações, como na música – rege também essa nova síntese, ou seja, uma composição harmônica ou dissonante entre as vibrações da cor, do movimento e da música. Como na música, os diferentes instrumentos seguem caminhos independentes, às vezes se aproximam, se perseguem em fuga, se distanciam, se contrapõem.

Se cada elemento possui e comunica uma vibração própria, em conjunto, compõem uma espécie de *orquestração das vibrações* que, por sua vez, também faz vibrar a alma da plateia.

Como na música, a luz possui uma qualidade ontológica especial: tem uma existência perceptível e, ao mesmo tempo, é totalmente abstrata. Ela é visível e torna os objetos visíveis, mas não pode ser tocada. Ela é, ao mesmo tempo, matéria e energia.

²⁸² KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo:Ed. Martins Fontes, 1990. p. 66.

²⁸³ “This indefinable and yet definite activity of the soul (vibration) is the aim of the individual artistic means. A certain complex of vibrations – the goal of a work of art (...) The correct means that the artist discovers is a material form of that vibration of his soul to which he is forced to give expression. If this means is correct it causes a virtually identical vibration in the receiving soul.”KANDINSKY, Wassily. *On Stage Composition*. in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.180.

²⁸⁴ Sokel no capítulo “Música e Existência” afirma: “A estética schopenhaueriana é a culminação lógica de Kant. Música, em sua forma mais pura, é nada mais que a idéia estética. Sua forma é seu conteúdo, e seu conteúdo é inseparável de sua formulação.” “Schopenhauer’s aesthetics is the logical culmination of Kant’s. Music in his purest form, is nothing but aesthetic Idea. Its form is its content and its content is inseparable from its formulation.” SOKEL, Walter H. *The Writer in Extremis*. Stanford University Press, 1959. p 25.

Assim sendo, se existe materialmente uma vibração – e ela existe, é a energia da matéria em fluxo, ou seja, movimento –, está nos sons, que fazem vibrar os tímpanos, e na luz, que faz vibrar as células da retina. Depois, essa mesma vibração pode vibrar a alma da plateia, assim como pode ser transformada em impulsos elétricos e decodificada pelo seu cérebro.

De qualquer forma, é a vibração da luz²⁸⁵ captada pelos olhos da plateia que causa as sensações de cor, forma e movimento. A conclusão do ponto de vista físico é que “cor é luz e luz é cor”²⁸⁶.

E Kandinski, como pintor que estudou a fundo várias teorias das cores, principalmente a de Goethe, para só depois criar a sua própria, sabe muito bem disso. A ponto de reinventar a roda das cores.

A sua Teoria das Cores desenvolvida em detalhes na segunda parte do livro *Do Espiritual na Arte*, não se preocupa com as propriedades da radiação em si, como era a preocupação de Newton, mas dedica-se profundamente à percepção das cores, assim como a de Goethe. Assim, Kandinski analisa cada cor em si, seu movimento interno, a sua relação com as outras cores (incluindo a transformação das cores segundo a proximidade com outras cores, fenômeno chamado de contraste simultâneo), com as formas, com os sons e com os objetos, sempre em relação à percepção de quem vê. Todas essas relações com a cor partem de uma estreita correspondência entre as diferentes artes (como nos poetas simbolistas) e, inclusive, com uma sinestesia implícita na própria ideia de percepção.

“Kandinski, enfatizou também uma mistura dos sentidos e das formas de arte, um misticismo visual à maneira de Rudolf Steiner e uma sinestesia que lembra Rimbaud e Scriabin”²⁸⁷

No seu método de análise a sensação é soberana, de modo que não é necessário explicar lógica ou cientificamente nenhuma de suas afirmações, bastando a observação e a sensibilidade. As cores têm um valor *per si*, possuem um som interior e até mesmo uma dramaticidade própria. De modo que sua relação em

²⁸⁵ Também conhecida na teoria ondulatória, que nesse momento explica a teoria das cores, por frequência de onda.

²⁸⁶ KELLER, Max. *Light Fantastic. The Art and Design of Stage Lighting. Munchen*: Prestel Verlag 2006. p. 75

²⁸⁷ FURNES, R.S. *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, pag.30.

um quadro, como na vida ou no palco, tem, na ideia de composição, uma teatralidade implícita.

O futuro no horizonte das artes, para Kandinski, está com certeza no cruzamento entre elas, numa nova arte monumental que ele chama de *composição cênica*. O guia do artista nesse caminho novo é sempre o *Princípio da Necessidade Interior* que, embora subjetivo, no todo de sua obra parece ser bem concreto:

“Essa dança do futuro, assim elevada à altura da música e da pintura de hoje, concorrerá, como o terceiro elemento para a *composição cênica*, a primeira realização da arte monumental. A *composição cênica* será, portanto, formada pelos três elementos seguintes: 1º – o movimento musical; 2º – o movimento pictórico; 3º o movimento dançado, convertido em arte. (...) A visão radiosa do teatro do futuro surgirá em seu espírito. Nos caminhos do novo reino que se cruzam sem fim através de sombrias florestas ainda virgens, que transpõem abismos vertiginosos abertos entre os altos cimos e que se confundem numa rede inextricável diante daquele que ousa arriscar-se a percorrê-los, é sempre no mesmo guia infalível que se deverá confiar: o *Princípio da Necessidade Interior*.”²⁸⁸

As suas *composições cênicas* são pequenas experiências para a construção desse teatro do futuro. Nelas, as principais personagens são as cores. Tanto nos figurinos e objetos, quanto, principalmente, na luz.

ESTUDO DE CASO DE O SOM AMARELO²⁸⁹

Uma Composição Cênica, de Vassíli Kandínski

Na composição de *O Som Amarelo*, Kandínski trabalha na verdade com quatro²⁹⁰ elementos em paralelo: cor, movimento, música, sons e, também, palavras. Cada elemento tem o seu próprio roteiro, em uma colagem em que a justaposição é livre e, às vezes, temos a impressão de acaso, antecipando as teorias dadaístas. Porém, uma análise mais aprofundada da obra nos revela uma composição complexa e consciente.

²⁸⁸ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo:Ed. Martins Fontes, 1990. p. 109.

²⁸⁹ KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound – A Stage Composition in* CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p 173 a 179.

²⁹⁰ Embora no texto “Composição Cênica”, ele fale de três elementos, a palavra também aparece, como mais um elemento, nunca o primordial.

No entanto, ao contrário do que diz o seu texto teórico, a cor tem clara primazia em relação aos demais elementos. Isso porque no todo da obra é a cor que desencadeia as ações e, mesmo que não haja nenhuma relação lógica entre elas, a peça parece ser antes de tudo uma grande composição em cor, acompanhada dos demais elementos.

De modo que na partitura complexa de *O Som Amarelo*, a cor toma o lugar das personagens e é a *ação das cores* que comanda o fluxo dos movimentos.

A cor tem, assim, o mesmo lugar nessa nova “*Arte Total*” que tem a música nas obras de Wagner.

É muito difícil resumir a obra, já que ela não tem um enredo e é puro fluxo de movimento, em composição. Então, no começo (na introdução e na primeira cena), partimos das rubricas de luz, e fomos descrevendo os demais elementos na medida em que se relacionam com a luz. Como, no fim, percebemos que todos os elementos se relacionam basicamente com a luz, que impulsiona grande parte das ações, tentamos fazer uma descrição bem mais geral nas demais cenas. De qualquer forma, a obra é realmente muito interessante e dá asas à imaginação.

Introdução: “Alguns acordes indeterminados vindos da orquestra. Cortina. Sobre o palco, crepúsculo azul escuro, o qual a princípio tem um matiz pálido e depois torna-se um azul escuro mais intenso. Depois de um período, uma pequena luz torna-se visível no centro, aumentando em luminosidade enquanto a cor se torna mais profunda. Após um tempo, música vinda da orquestra. Pausa (...)”²⁹¹. Depois, o coro dividido em duas vozes canta imagens como “Sonhos duros de pedra... e pedras falantes”²⁹² que terminam com um refrão comum, indicando o que nos pareceu representar o conflito (ou melhor, contraste) principal da obra: “Luz escura no...dia...mais

²⁹¹ “Some indeterminate chords from the orchestra. Curtain. Over the stage, dark bluetwilight, which at first has a pale tinge and later becomes a more intense dark-blue. After a time, a small light becomes visible in the Center, increasing in brightness as the color becomes deeper. After a time music from the orchestra. Pause.” KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound – A Stage Composition in* CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p 174.

²⁹² “Stone-hard dreams... e speaking rocks”, As reticências no meio das falas ou cantos significam pausas, como indicado na rubrica. *Idem, Ibidem*. p. 173.

ensolarado / sombras brilhantes na mais escura noite!”²⁹³. No fim da introdução “a luz desaparece” e a rubrica indica também o ritmo da luz: “Escurece repentinamente.”²⁹⁴.

Na cena um não há falas, nem música cantada, apenas rubricas de ação. Inicia com a descrição do cenário das primeiras cenas: “Um longo caminho de volta, uma vasta colina verde. Por trás da colina uma suave, opaco, azul, com um tom bastante escuro.”²⁹⁵. O primeiro movimento é apenas de luz e som e começa com um coro que produz um “um som amadeirado e mecânico. Ao mesmo tempo, o fundo torna-se azul escuro (junto com a música) e pressupõe vastas extremidades escuras (como uma pintura) (...) então escuridão”²⁹⁶.

O sentido desse primeiro movimento parece ser apresentar o espaço e, ao mesmo tempo, o que é indicado claramente pelos parênteses das rubricas, as relações entre as diferentes artes.

O segundo movimento da cena começa com luz, som e a entrada de cinco Gigantes Amarelos, que se movimentam devagar e de forma abstrata. Eles sempre se movimentam juntos, como um coro, e de maneira simples. O grande contraste da cena acontece quando os Gigantes Amarelos param na frente das ribaltas e “Rapidamente, criaturas indistintas, que fazem lembrar, de alguma forma, pássaros, voam da esquerda para a direita, com cabeças grandes, carregando uma semelhança distante a de humanas. Este voo é refletido na música.”²⁹⁷. Então, o cenário ganha movimento (interior e autônomo) e as cores mudam *per si*: “A colina ao fundo lentamente se torna mais e mais clara, finalmente branca. O céu torna-se completamente negro (...) O proscênio se torna

²⁹³ “Murky light on the...sunniest...day / Brilliant shadows in darkest night!” *Idem, Ibidem*. p. 174.

²⁹⁴ “It grows sundelly dark.” *Idem, Ibidem*. p. 174.

²⁹⁵ “A long way back, a broad Green Hill. Behind the Hill a smooth, matt, blue, fairly dark-toned curtain.” KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound – A Stage Composition* in CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.174.

²⁹⁶ “wooden and mechanical sound. At the sime time, the background becomes dark blue (in the time with the music) and assumes broad black edges (like a Picture) (...)Then Darkness.” *Idem ibidem* p.174.

²⁹⁷ “Quickly, red, indistinct creatures, somewhat reminiscent of birds, fly from left to right, with big heads, bearing a distant resemblance to human ones. This flight is reflected in the music.” *Idem ibidem* p.174.

azul e um pouco mais opaco”²⁹⁸, até uma densa fumaça azul tornar todo o palco invisível.

Nas demais cenas, a movimentação, independente das cores da luz e do cenário (que para mudar de cor dessa forma depende também da luz), continua como principal ação em todos os inícios e fins das cenas, de modo que deixarei de descrevê-los em detalhes, porque são movimentos longos de transição de cores, acompanhados pelo som. No meio das cenas, personagens cada vez mais fantásticas ou absurdas aparecem: na cena dois, uma Grande Flor Amarela, um imenso Pepino e Pessoas que têm por principal característica portar cores em seus figurinos, faces e cabelos: “Uma inteiramente azul, uma segunda vermelha, uma terceira verde, etc; apenas amarelo está faltando”²⁹⁹.

Na cena 3, o cenário muda e surgem duas grandes rochas marrons; retornam os Gigantes Amarelos que ficam parados, enquanto raios coloridos agem como se fossem personagens: “Em uma rápida sucessão, raios intensamente coloridos incidem de todos os lados (azul, vermelho, violeta e verde alternam-se diversas vezes). Então todos estes raios se encontram no centro, tornando-se entremeados. Tudo permanece estático.”³⁰⁰. Na sequência, todo o espaço se transforma em uma espécie de grande tela para o movimento de intensificação da cor; tendo a luz por matéria, o contraste entre a luz e o som parece ser a grande experiência deste trecho: “Por um momento, há escuridão. Então uma luz amarela tediosa inunda o palco, e gradualmente torna-se mais intensa, até que todo o palco está amarelo limão vivo. Enquanto a luz é intensificada, a música se torna mais profunda e sombria. Durante estes dois

²⁹⁸ “the Hill behind grows slowly and becomes brighter and brighter, finally White. The Sky becomes completely Black (...) The apron stage turns blue and becomes ever more opaque” *Idem ibidem*. p.174 -175

²⁹⁹ “one entirely blue, a second red, a third green, etc; only yellow is missing” KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound – A Stage Composition in* CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology*. New Haven: Yale University Press, 2001. p.175.

³⁰⁰ “In quick succession, brightly colored rays fall from all sides (blue, red, violet, and green alternate several times). Then all these rays meet in the Center, becoming intermingled. Everything remains motionless.” *Idem, Ibidem*. p. 176.

movimentos, nada além de luz deve ser visto no palco: nenhum objeto.”³⁰¹

Na cena quatro, o cenário é um pequeno edifício, como uma capela, sem portas nem janelas, e os personagens são uma pequena criança vestida de branco e um homem gordo vestido de preto. Na quinta e última cena, retornam as rochas e os gigantes, que repetem várias vezes as mesmas ações, com pequenos *black-outs* entre as repetições, num procedimento característico do minimalismo musical ou de alguns espetáculos de Bob Wilson ou Gerald Thomas. As pessoas coloridas voltam – só que agora acompanhadas também de coros de pessoas brancas, pretas e cinzas – e se movimentam como marionetes, e seus movimentos em pequenos coros alternados no tempo são totalmente descritos por Kandinski em uma longa dança também abstrata. De repente, focos a pino de diversas cores e intensidades contracenam com os coros, num jogo de mudança de cor através da relação entre a cor-pigmento e a cor-luz; um lugar de destaque é dado a uma única pessoa inteiramente branca e parada com um foco de luz amarela sobre ela. Uma luz vermelha atravessa as rochas que começam a tremer, e o mesmo acontece com os Gigantes Amarelos. Várias luzes atravessam o palco e se sobrepõem, os coros começam a correr, a pular, cair e os movimentos aumentam de ritmo até o paroxismo, no que Kandinski chama de confusão no movimento, na orquestra e nas luzes, até uma repentina escuridão. Sobram apenas os Gigantes Amarelos e, por fim, “Os gigantes parecem sair como uma lâmpada; i.e., a luz cintila algumas vezes antes de se seguir a escuridão total”³⁰².

Na poética de Kandinski as formas são substantivo; as cores, verbo.

A luz, matéria básica das cores que se transformam livremente pelo espaço, age autônoma em *O Som Amarelo*; mas em geral é ela que impulsiona o movimento dos demais elementos, como na cena em que a luz vermelha faz as rochas

³⁰¹ “For a moment , there is blackness. Then a dull yellow light floods the stage, which gradually becomes more intense, until the whole stage is bright lemon yellow. As the light is intensified, the music grows deeper and darker. During these two movements, nothing but light is to be seen on the stage: no objects.” *Idem, Ibidem.* p. 176-177.

³⁰² “the Giants seem to go out like a lamp; i.e, the light glimmers several times before total darkness ensues” KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound – A Stage Composition in* CARDULO, and KNOPF, Robert. *Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology.* New Haven: Yale University Press, 2001. p.179

tremem ou quando os focos contracenam com os movimentos dos corpos das pessoas coloridas.

Se o palco fosse a tela do pintor, a luz seria o próprio movimento das cores, só que ocupando os espaços no fluxo do tempo.

Logo no início da primeira cena, quando o azul do fundo se transforma, criando margens pretas em todo o espaço “como um quadro”³⁰³, a rubrica denota explicitamente o caráter da obra como um todo: uma grande pintura em terceira dimensão, em movimento contínuo.

Na descrição resumida da obra, podemos perceber a dificuldade da execução no palco das formas e cores que Kandinski inventa, já que toda a abstração proposta por ele tem a mesma liberdade de criação de um pintor na frente da sua tela. Essa espécie de abstração é particularmente difícil de ser realizada no teatro – principalmente as transformações ao vivo de imagem e cor –, que depende da concretude das pessoas e objetos em cena.

A resolução técnica de *O Som Amarelo* é difícilíssima, mesmo hoje, e parecia ser impossível no momento em que foi concebida. Não nos parece, no entanto, que Kandinski estivesse realmente preocupado, como de fato estava Kokoschka, em colocar as suas composições cênicas no palco. Ele tinha por objetivo fundamental fecundar uma nova ideia de teatro total – que tinha por base o cruzamento de linguagens, a abstração e uma relação interior entre forma e espírito –, que terá na Bauhaus o seu desenvolvimento.

Lendo a composição cênica, também nos pareceu direta a influência desse texto e de seus conceitos no trabalho de Alwin Nikolais.

A primeira montagem de *O Som Amarelo* data de 1977, no *Workshop Theatre* da Leeds University (Inglaterra), e usava a projeção de desenho animado, para as transições mais complicadas do cenário.

Do ponto de vista técnico, a principal característica da iluminação de *O Som Amarelo* é o movimento e a transformação contínua das cores da luz, como se constituíssem um imenso fluxo de cores em mutação. Impossível ler esse texto e

³⁰³ (Like a picture) *Idem, Ibidem*, p.174.

não começar a imaginar as resoluções técnicas para cada efeito, já que a obra é um verdadeiro quebra-cabeças para iluminadores e cenógrafos. Os movimentos das luzes pelo palco são muito simples de serem realizados com pessoas, sendo feito de cima, movendo as luzes, ou com as atuais tecnologias de *moving-lights*. Para a transformação contínua das cores do fundo e do espaço como um todo, a resolução técnica mais simples hoje seria através dos refletores ou ribaltas de LED's, que mudam de cor de acordo com a sua frequência de onda e com uma programação prévia da relação entre as três cores primárias da luz (RGB - *Red, Green, Blue*) que, por sua vez, formam todas as cores da paleta do iluminador. As ribaltas de fluorescentes RGB, computadorizadas, que Bob Wilson usa para os seus ciclорamas, também funcionariam muito bem para os fundos. Outra possibilidade, muito usada por Max Keller, mas ainda bem longe das condições técnicas normais no Brasil, seriam imensos refletores com lâmpadas HMI de alta potência, com *change-colors*, rebatidos em superfícies brancas e utilizados em conjunto, para mudar as cores do espaço todo. Mas as grandes transformações de imagem e cor em cena, como o monte que cresce e se torna branco, dependem ainda da projeção de imagens. Já a revoada das pequenas criaturas fantásticas vermelhas (como pássaros, com grandes cabeças), necessitaria da projeção holográfica, ou da pura imaginação da plateia. Provavelmente, no decorrer do século XXI, a luz e as projeções tornar-se-ão tão livres e simples como os pincéis dos pintores na invenção das imagens e suas transformações surpreendentes. Por outro lado, os grandes efeitos especiais do cinema sempre nos chamam atenção para as simples possibilidades da teatralidade, que também sabem fazer vibrar as cordas da imaginação da plateia.

Mas a potencialidade da composição em cores para o teatro, a dança, as artes plásticas, as performances, as instalações, a vídeo arte, a computação gráfica, o cinema abstrato e toda uma imensa gama de artes da imagem, tem em Kandinski um modelo e uma inspiração. Tanto na prática das suas complexas *composições cênicas abstratas*, quanto através de uma importante base teórica.

Do ponto de vista teórico, para a linguagem específica da iluminação, Kandinski é um dos grandes mestres, junto com Goethe, Appia e Craig. As relações entre cores, sons e objetos desenvolvidas em *Do Espiritual na Arte*, têm uma

aplicação prática tão essencial para a arte da luz, quanto tem Stanislávski para a arte do ator. Ou seja, precisa ser estudado a fundo.

Já a experiência da *orquestração* autônoma dos vários elementos da cena, em *O Som Amarelo*, que tem por resultado uma comunicação extremamente aberta e subjetiva com a plateia, levará diretamente ao teatro das imagens desenvolvido na BAUHAUS.

Além das experiências teatrais já analisadas, durante a sua estada na Bauhaus, Kandínski escreve, em 1923, um outro texto teórico sobre suas concepções teatrais, chamado “*Da Síntese Cênica Abstrata*”, onde retoma e desenvolve os mesmos temas e conceitos de “Composições Cênicas”.

Em 1928, Kandinski tem a chance de experimentar algumas delas na montagem de “*Os Quadros de uma Exposição*”, de Moussorgsky no *Friedrich-Theater* de Dessau, onde realiza a encenação e toda a concepção visual: cenários, figurinos, objetos, luz. Nas duas únicas cenas onde aparecem dançarinos, eles representam como marionetes. São dezesseis “quadros” onde os elementos cênicos plásticos em movimento, junto com a música, realizam todo o percurso da obra:

“O conjunto abstrato corresponde ao estágio de evolução pictural que atingiu então o pintor; o universo cênico anima-se com as formas que a escuta da música evocou em sua imaginação. As formas móveis jogam com as cores e a luz, e cada quadro compõe-se e decompõe-se em profunda harmonia com o fluido musical.”³⁰⁴

Enquanto o expressionismo *Geist*, principalmente a partir do cruzamento de linguagem com as artes plásticas, tende cada vez mais para a dissolução do texto, a abstração pura e a independência da imagem em relação ao discurso, visando uma comunicação cada vez mais aberta e sensorial com a plateia, o expressionismo *Schrei* tende cada vez mais para o ativismo político, o que leva à necessidade cada vez maior de objetivar a comunicação com a plateia.

³⁰⁴ “L’ensemble abstrait correspond au stade d’évolution picturale qu’a alors atteint le peintre; l’univers scénique s’anime des formes que l’écoute de la musique a évoquées en son imagination. Les formes mobiles jouent avec les couleurs et la lumière, et chaque tableau se compose et décompose en profonde harmonie avec le fluide musical.” BABLET, Denis. *Les Révolutions Scéniques du Vingtième Siècle*. Paris: Soc.Int. d’Art Xxe siècle, 1975. p. 181.

Com isso, surge uma espécie de terceira via dentro do teatro expressionista, que busca uma síntese entre os elementos das duas primeiras tendências, visando uma certa objetividade da subjetividade, o que de fato é uma contradição, ou pelo menos uma inversão em relação ao ponto de partida, ou seja, a “deformação subjetiva do objetivo”³⁰⁵.

O chamado “expressionismo tardio” tenta objetivar a comunicação de uma ideia central à plateia, reforçando o *grundmotiv* a partir de um ponto de vista unificador; a visão do encenador.

Os encenadores que começam a empreender esse novo caminho, a partir de 1919, são (entre outros possíveis) Karlheinz Martin, Jürgen Fehling e, principalmente, Leopold Jessner³⁰⁶.

LEOPOLD JESSNER OU A SÍNTESE E A SUPERAÇÃO

Jessner é sem dúvida um encenador expressionista, considerado por muitos como o mais emblemático deles, no entanto, também é fato que seu trabalho traz em seu bojo a própria superação do expressionismo, rumo à Nova Objetividade. Não apenas pela síntese proposta por ele entre os elementos abstratos e a atuação extática do protagonista, mas, também, pela forma objetiva e sintética com que o próprio expressionismo é não mais vivido, nem sequer representado, mas exposto à plateia.

Diferentemente dos demais diretores do expressionismo, Jessner não costuma montar textos dos seus contemporâneos, mas constrói versões expressionistas dos grandes clássicos. Dessa forma, ele se apropria de textos que já

³⁰⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 125.

³⁰⁶ Não cito aqui Erwin Piscator e Bertolt Brecht porque eles nunca foram realmente expressionistas, ao contrário, construíram seus caminhos tendo o expressionismo como antítese, o que não deixa de ser uma grande influência. Além, é claro, de algumas características de linguagem específicas que tomam do expressionismo e de que tratarei mais tarde, em tópicos específicos sobre os dois encenadores.

possuem uma herança cultural intrínseca e, a partir de um mito conhecido, reflete sobre o seu próprio tempo:

“...no que diz respeito às obras ditas imortais, se houver eficácia eterna e intemporal, isso provém justamente de que essas obras são capazes de dar a cada época aquilo que lhe cabe”³⁰⁷

Assim, no período em que esteve à frente do *Staaliches Schauspielhaus*, (o teatro estatal de Berlim, onde foi intendente de 1919 a 1930), Jessner montou versões contemporâneas de grandes textos como *Willhelm Tell* (1919 e 1923), *Don Carlos* (1922) e *Wallenstein* (1924), de Friedrich Schiller; *Der Marquis von Keith*, de Wedekind (1920); *Napoleón*, de Grabbe (1922); e *Richard III* (1920), *Macbeth* (1922), *Othelo* (1921) e *Hamlet* (1926), de Shakespeare.

Não que ele simplesmente colocasse o texto do passado diretamente em seu próprio tempo, como é comum hoje em dia. Ao contrário, Jessner partia do núcleo mítico e atemporal da peça, daquilo que ele concebia como a essência do texto – como, por exemplo, em *Willhelm Tell* o “Grito de Liberdade” – e recriava essa ideia à luz do seu tempo, ou melhor, do “espírito da época” (*Zeitgeist*).

O principal objetivo do ofício do encenador – afirmado por Jessner tanto na teoria quanto na prática – é o de basear toda a criação do espetáculo em torno de uma única ideia central – “não a história, mas a ideia por trás da história”³⁰⁸ – que é reforçada pelo diretor através de uma concentração de todos os elementos cênicos:

“Nós domamos o impressionismo exterior, diz Jessner, nós o substituímos pelo acontecimento expressivo que se deve apresentar de maneira atual por meio de indicações concentradas”. Dessa forma, cabe ao encenador: “decompor a obra que monta em seus diversos elementos, e é conferindo uma nova ordem a esses elementos constitutivos que ele criará a obra cênica.

³⁰⁷ “...en ce qui concerne lês œuvres dites immortelles, s’il y a efficacité éternelle et intemporelle, cela provient justement de ce que ces œuvres sont capables de donner à chaque époque ce qui lui revient” JESSNER, L. Das Theater. Ein Vortrag, p.70 *apud* VORMUS, Helga. Guillaume Tell dans la Mise en scène de Leopold Jessner in Lês Voies de la Creation Theatrale.. Paris : CNRS, 1984. p.391.

³⁰⁸ JESSNER, L. Notes to his unpublished “Theaterbuch” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p.. 89.

Tal é sua liberdade: longe de se exercitar em detrimento do poeta, exercita-se em seu proveito”³⁰⁹

Essa mesma concepção exposta por Gordon Craig³¹⁰ – de decompor o conflito fundamental da obra dramática em uma síntese formal e recompor os vários elementos da cena, a partir dessa ideia central – é levada por Jessner ao paroxismo. Porém, no lugar da “síntese e sugestão” simbolista, o encenador propõe uma síntese emblemática. Para isso ele reforça o símbolo através de uma reiteração dos elementos da escrita cênica.

Através desse procedimento, Jessner transforma, por dentro, uma característica fundamental do Expressionismo: a utilização expressiva das imagens visuais.

Porém, ao invés de multiplicar imagens isoladas – que, como vimos aqui, quando retiradas do seu contexto e abstraídas da experiência comum transformam-se em “imagens metáforas” ou “imagens simbólicas”, que, por sua qualidade poética, incluem a projeção da subjetividade da plateia em sua significação –, Jessner reforça sempre a mesma imagem, através de vários elementos teatrais distintos, transformando-a, assim, em uma alegoria.

David Kuhns explica em detalhes esse procedimento:

“O abstracionismo do teatro expressionista tardio em Berlim utilizou esse método alegórico de reforçar uma ideia predominante através coordenação enfática de todos os elementos da produção. No *Ricardo III* de Jessner, por exemplo, os figurinos vermelhos e as luzes vermelhas tinham a conotação de sangue para, em combinação com outros elementos da produção reforçar a ideia do assassinato político. Tãmanha era a predominância da cor vermelha nesta produção que podia ser observada como seu macro emblema”³¹¹

³⁰⁹ “Nous domptons, dit Jessner, l'impressionnisme extérieur, nous le remplaçons par l'événement expressif qu'on doit présenter de manière actuelle au moyen d'indications concentées”³⁰⁹ (...) “decomposer l'œuvre qu'il monte en ses divers éléments et c'est en conférant une nouvelle ordonnance à ces éléments constitutifs qu'il créera l'œuvre scénique. Telle est sa liberté: loin de s'exercer au détriment du poète, elle s'exerce à son profit”³⁰⁹
Jessner, L. ‘Der Regisseur’ apud Bablet, D. “L'Expressionnisme à la Scène” L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. p. 197.

³¹⁰ CRAIG, E. Gordon. “Os Artistas do Teatro do Futuro”. In: *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963, P. 55.

³¹¹ “The abstracionism of the late Expressionist theatre in Berlim utilized this allegorical method of reinforcing a predominant Idea thought the emphatic coordination of all production elements. In Jessner's *Richard III*, for example, the red costumes and the red lighting were denotative images of the blood which cooperated with other production elements to reinforce the Idea of political assassination. Such was the predominance of the color red

Dessa forma, Jessner usava a força expressiva das cores, como símbolos, mas de forma reiterativa, tanto no cenário, quanto no figurino e na luz. Embora pareça redundante, quando se usa uma mesma cor-luz projetada sobre a cor-pigmento, o resultado é uma espécie de cor-gritante. Assim, a forte saturação da cor tem, nesse caso, um efeito de concentração simbólica e atinge ao mesmo tempo a sensação, a emoção e a razão.

No lugar dos fortes contrastes entre cores complementares (como propostos, por exemplo, por Kandinski ou Gordon Craig), teremos aqui a força do vermelho sobre o vermelho, o branco sobre o branco ou o preto sobre o preto – em que cada cor representa uma força da trama:

“Quando Ricardo subia lentamente os degraus para a cena da coroação, quase todo o palco era vermelho, incluindo os figurinos e o céu que se abria no último patamar. (...) O simbolismo ganhava eficácia óbvia quando Gloucester interpretava o monólogo que abria a peça vestido de negro sobre um fundo negro, em clara oposição à cena final em que Richmond dizia as suas falas todo de branco recortado sobre um fundo de telas brancas.”³¹²

Da mesma forma, no momento da morte de Ricardo ele também é banhado por uma luz vermelha. Nesse caso, o contraste não é simultâneo, como, por exemplo, no *Hamlet* de Gordon Craig, em que o príncipe estava sempre de preto em contraste com o dourado de toda a corte da Dinamarca, mas no tempo. As cores representam alegoricamente o percurso simbólico da própria peça: do negro prenúncio de tragédia ao reinado sangrento de Ricardo, que dará lugar à esperança de tempos de paz.

A característica mais emblemática dos espetáculos de Jessner são as cenografias monumentais, com formas geométricas, principalmente as escadas.

No lugar de uma sequência de imagens cênicas, Jessner procura um espaço cênico que reúna uma imagem expressiva capaz de conter a sua visão

in this production that is could be viewed as its macro-emblem.” KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre*. United Kingdom: Cambridge, 1997.p. 173-174.

³¹² FERNANDES, Silvia. “A Encenação Teatral no Expressionismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 270.

fundamental da obra e possa dar conta de toda a organização funcional da peça. Pirchan, cenógrafo de todos os seus espetáculos desse período, desenha espaços essenciais, porém grandiosos, com vários patamares e lances de escada, possibilitando diferentes planos de atuação.

Assim, o cenário de *Guilherme Tell*, por exemplo, era composto de uma grande escadaria central com duas escadas laterais, com dois lances em ângulo cada uma, que por sua vez dão acessos a dois praticáveis, de ambos os lados, com duas saídas por baixo. De modo que a ação pode passar de um lugar para outro de forma rápida e simples, com a inclusão de alguns elementos de cena: uma porta que indicava a casa de Guilherme Tell, uma parede com uma janela gótica, o interior de um castelo e assim por diante. No fundo, ao invés da famosa paisagem das montanhas suíças, descrita com uma infinidade de detalhes por Schiller, duas formas triangulares negras na frente do ciclorama, indicando as montanhas, numa espécie de cubismo, vistas através de uma fresta trapezoidal entre duas cortinas.

A única indicação da paisagem de Schiller que Jessner mantém é o céu estrelado. Este brilha durante toda a peça acima da batalha dos homens.

Figura 20 e 21 - *Guillaume Tell*, de Schiller. Desenho e Maquete, respectivamente. Cenografia: Emil Pirchan. Direção: Leopold Jessner. 1919.

No cenário de *Der Marquis von Keith*, “Jessner e Pirchan dividiram o palco em dois planos, o de cima, o domínio do Marquês, branco e brilhante, o de baixo, preto, aonde o povo comum sobrevive.”³¹³ Como o plano de baixo era escuro, o plano de cima parecia estar suspenso. A cena final era uma perseguição, intensificada por sombras gigantes projetadas sobre os muros do fundo, criadas por refletores vindos do chão.

Para *Ricardo III*, Pirchan e Jessner criaram um espaço que une os dois anteriores. Na primeira parte da peça um cenário com dois andares. Abaixo, uma muralha “cinza-esverdeada” com um arco no centro. Acima da muralha, um segundo

³¹³ PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. p. 90.

andar. Atrás, uma outra muralha mais alta. Por cima dela, uma faixa retangular vermelha. Não entendi, pelas descrições, se essa faixa superior muda de cor, funcionando como um ciclorama e tornando-se vermelho na cena da coroação, ou se era permanentemente vermelha.

Figura 22 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920.

Na segunda parte do espetáculo, a grande escadaria vermelha vai quase da boca de cena até o segundo andar, com três patamares.

Figura 23 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Fotografia da maquete. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920.

Com uma influência direta dos cenários arquitetônicos de Adolphe Appia e Gordon Craig, as *Jessnertreppen*, como ficaram conhecidas na Alemanha as suas grandes escadarias, procuravam encarnar a ideia central da peça em uma forma-síntese:

“As ideias pedem a mais simples e efetiva forma de expressão. No teatro, onde todas as possibilidades artísticas e técnicas se encontram no objetivo comum de criar o efeito mais forte, o esforço em direção a uma nova forma está na sua intensidade máxima... Hoje, o teatro está tentando se livrar da autocracia do detalhe (...) buscando o efeito mais forte na simplicidade da forma.”³¹⁴

Segundo seus comentadores, o que diferenciava a *Jessnertreppen* não era, claro, a originalidade da forma, mas o modo como a escada era usada:

“A inovação de Jessner foi usa-la como um método concreto de alegorizar a apresentação de um personagem”³¹⁵

Assim, em *Ricardo III*, por exemplo, a grande escadaria vermelha representa a própria escalada sangrenta de Ricardo ao poder, assim como a sua queda final.

³¹⁴ “Ideas demand the simplest, most intermediately effective form of expression. In the theatre, where all artistic and technical possibilities meet in the common aim of creating the strongest effect, the striving towards a new form is at its most intense... Today the theatre is trying to free itself from the autocracy of detail (...) by seeking the strongest effect in simplicity of form JESSNER, L. “Geschichte der Regie”, citado por PATTERSON, Michael, *Op. cit.*, p. 88.

³¹⁵ “Jessner innovation was to use it as a concrete method of allegorizing character presentation.” KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre. Op. cit.*, p. 194.

Figura 24 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Desenho para a cena da Coroação do Rei. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920.

De modo que a altura e simetria da escada possibilitavam desenhar geometricamente no espaço, através do posicionamento dos atores, as relações entre as personagens e as principais forças da peça, não apenas no plano horizontal, mas também, principalmente, no eixo vertical:

“Esta é certamente a ideia platônica por trás dos passos de Jessner: esta elevação da área do palco da horizontal para vertical”³¹⁶

Para iluminar esses imensos espaços geométricos, Jessner utiliza uma luz que, de uma maneira geral, privilegia a arquitetura em relação às personagens. Para isso, evitava usar as luzes gerais de frente, que tendem a deixar o espaço plano, ou mesmo que preenchem o espaço por igual. Ao contrário, usava intensa luz direcional, ou seja, baterias de refletores que iluminam o espaço de um mesmo ângulo em uma cena, outra bateria de refletores de outro ângulo em outra cena e assim por diante. Com a mudança do ângulo de incidência, o mesmo espaço tridimensional ganha vários desenhos e diferentes linhas de força.

Isso significa também uma grande mudança em relação à luz focada e escura que caracterizava os primeiros *Ich-drama* e que colocava o protagonista em primeiro plano, como única realidade sobre a cena.

Aqui vemos os protagonistas em *relação* significativa com o espaço.

“Essa qualidade arquitetônica da luz significava para Jessner e Pirchan o abandono dos focos individuais cortando a escuridão. Esta fonte de luz constante, que criando o ambiente, em vez de se concentrar no ator foi particularmente bem acolhida por Jacobsohn Siegrified em sua crítica de Wilhem Tell: ‘finalmente uma luz constante, ao invés daqueles focos errantes’”.³¹⁷

³¹⁶ “This is surely the Platonic Idea behind Jessner’s steps: this elevation of stage area from horizontal to vertical.” POLGAR, A. “Shakespeare, Jessner und Kortner” in: *Die Weltbühne apud PATTERSON, Michael. The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p. 94.

³¹⁷ “This architectonic quality of light meant for Jessner and Pirchan the abandonment of individual spotlights cutting through the darkness. This steady light source which created the setting rather than concentrating on the individual actor was particularly welcomed by Siegrified Jacobsohn in his review of Wilhem Tell: ‘at last

O espaço cenográfico como um todo, assim como a sua ocupação, buscava sintetizar de forma alegórica os conflitos fundamentais da peça (assim como propõe Craig), de modo que o lugar que ocupam os atores nas escadas, os movimentos de ascensão ou queda, os contrastes de cores entre figurinos, luz e cenografia, os ângulos dos fochos dos refletores e as sombras projetadas sobre o espaço, metaforizam as principais linhas de força entre as personagens. Um exemplo dessa relação, dessa vez tipicamente expressionista, é a sombra de Ricardo sobre o cenário, na cena em que Gloucester (futuro Rei Ricardo) seduz Lady Anne, descrita e analisada por Silvia Fernandes:

“A cena mergulhada na penumbra era iluminada repentinamente pelo foco de um refletor colocado na caixa do ponto, que projetava com violência a sombra gigantesca de Ricardo na parede do fundo. A sugestão da torre de Londres era um claro signo do terror que se espalhava na Inglaterra. Ao aumentar desmesuradamente a imagem de Ricardo, o encenador sublinhava o autoritarismo e permitia que a iluminação agisse como fator dramático de esclarecimento das tensões espirituais do drama shakespeariano e, por analogia, da Alemanha sua contemporânea.”³¹⁸

Essa geometrização do espaço, da luz, da composição geral dos atores, dos grandes movimentos de grupo (como as batalhas) e também dos movimentos individuais, buscavam sempre colocar em relevo a ideia da peça ao invés do desenvolvimento da história.

A tentativa de sempre esculpir na forma a ideia, levou a um procedimento de atuação chamado por Jessner de “estátuas transcendentais”. Segundo as descrições de Fritz Kortner (ator que protagonizou muitos de seus espetáculos, incluindo *Ricardo III*), todos os movimentos – os corpos e gestos coreografados, os textos às vezes quase cantados e o ritmo do espetáculo, tanto nesses momentos de “estátua”, quanto nos momentos de frenesi ou de extrema lentidão – eram detalhadamente marcados pelo diretor, de modo que todos os elementos do espetáculo estivessem em consonância, em busca da forma precisa da ideia.

constat light, instead of those wandering spots’.” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.p.89.

³¹⁸ FERNANDES, Silvia. “Encenação Teatral no Expressionismo” In: GUINSBURG, Jacó (org.).*O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002 .p 270.

“a concretização de uma tal direção é pureza; rigor; o afiar cada linha dramática...; transparência; disponibilidade; economia de tempo e recursos. (...) Tudo era muito bonito e fascinante, mas também muito frio e abstrato”³¹⁹

Todas essas descrições dão uma ideia de um rigoroso formalismo, bem distinto do grito primevo de revolta, da força extática da expressão da interioridade sobre a objetividade e das imagens disformes e caóticas das primeiras manifestações do expressionismo.

O impacto dos espetáculos de Jessner se deve exatamente à comunicação, através de novas formas, de uma componente política precisa e retumbante, diretamente voltada para o seu contexto histórico.

Segundo Helga Vormus, a partir de 1924 Jessner começa a usar o conceito de “elementos épicos” em seus espetáculos e a crítica de *Édipo*, em 1926, ressalta principalmente a sua “objetividade”. A partir de 1928:

“Jessner procura novas possibilidades de expressão mais objetiva, ele hesita entre o teatro ideológico e o teatro formal.”³²⁰.

Apesar da enorme diferença entre os dois diretores, principalmente em relação aos aspectos simbólicos, é conhecido o gosto de Bertolt Brecht pelos espetáculos de Jessner, que era assíduo frequentador do Staatliches Schauspielhaus.

O espírito dos tempos, no entanto, atropelou a todos. Em 1930 Jessner é demitido do seu cargo de intendente do Staatliches Schauspielhaus exatamente pela contundência de seu “grito de liberdade” e, também, por ser judeu. Em 1933 é obrigado a partir para o exílio, junto com Piscator e Bertolt Brecht.

³¹⁹ “the achievement of such directing is purity; rigor; sharpening of every dramatic line...; transparency; sparseness; economy of time and means. (...) Everything was very beautiful and fascinating but also very cold and abstract.” POLGAR, A. “Shakespeare, Jessner und Kortner”, in: *Die Weltbühne apud KUHNS, David. Op. cit., German Expressionist Theatre. United Kingdom: Cambridge, 1997. p.202.*

³²⁰ “Jessner cherche de nouvelles possibilites d’expression plus objective, Il hésite entre le théâtre ideologique et le théâtre formel.” VORMUS, Helga. “Guillaume Tell de Friedrich Schiller, dans la mise en scène de Leopold Jessner”. In: BABLET, Denis. (org.) *Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène années 20 et 30.* Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.p. 411.

PARTE II

OUTRAS POÉTICAS DA LUZ

CAPÍTULO 3

A LUZ NO TEATRO ÉPICO DE ERWIN PISCATOR

3.1 EM BUSCA DE UM TEATRO POLÍTICO

OS MEIOS PARA UM FIM

“Eu também já tinha uma clara ideia de até que ponto a arte era apenas um meio para um fim. Um meio político. Um meio propagandístico. Um meio educativo.”³²¹

“Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar, não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico, e sim à elevação do cênico ao histórico.”³²²

Erwin Piscator, 1929

É sempre difícil, passadas décadas ou mesmo vidas, conhecer as intenções que levaram à construção de uma peça, uma obra ou uma linguagem. Normalmente nos restam vestígios esparsos do resultado, mesmo assim obnubilados ou exagerados pelas sensações e emoções da plateia e de críticos contemporâneos, que viram o trabalho em seu próprio contexto. Assim muitos dos mitos teatrais, passam de geração à geração através da narrativa oral e escrita, transformados pelo tempo e pelos muitos contextos imbricados na própria história do teatro. Pelo menos essa foi a sensação que tivemos durante o trabalho quase arqueológico realizado a cada uma das obras até aqui analisadas.

No entanto, no caso de Erwin Piscator, é muito diferente. Porque as suas intenções vêm antes da ação e todo o seu teatro é explicitamente uma ação de divulgação, propagação e educação políticas, de modo que a arte transforma-se em “um meio para um fim”, que tem por objetivo final a transformação da

³²¹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 39.

³²² *Idem, Ibidem*, p. 157.

realidade, por meio da revolução comunista e do seu desenvolvimento histórico. Esse pressuposto é fundamental para qualquer olhar em direção à sua obra teatral.

Também, porque a sua preocupação com a documentação da realidade, que é central em seu trabalho, fez com que ainda no auge de sua produção teatral e apenas dez anos após o início de sua carreira como diretor teatral, ele mesmo resolvesse documentar seu trabalho, incluindo as intenções políticas de cada peça; o seu contexto, um pouco das circunstâncias da criação; algo das formas finais dos espetáculos, pelo menos do que lhe pareceu notável; uma parte considerável da recepção crítica e a evolução teórica de seu trabalho, em um único documento: *O Teatro Político*, um livro escrito entre 1929 e 1930.

Em seu prefácio, explicita a função desse livro, no todo de sua obra:

“É justamente o teatro, a mais fugaz de todas as artes, a que não deixa senão uma ou duas insuficientes fotografias e uma vaga lembrança, que, mais do que qualquer outra, se destina a ser fixada pela palavra, quando reinvidica um significado histórico e uma ulterior evolução. É por isso que merecem ser fixados, não somente a apresentação histórica de todos os fatores e eventos, senão também os conhecimentos teóricos daí decorrentes”³²³

Depois, em 1963, três anos antes da sua morte, ele fez uma revisão e incluiu observações que o distanciamento lhe permitiu.

Assim, nesse caso específico, podemos seguir o próprio autor do livro, imbricando às ações as suas intenções, no desenvolvimento de sua obra teatral.

Neste trabalho, focaremos a análise da obra teatral de Erwin Piscator na relação específica entre técnica, estética e ideologia proposta por ele, já que ele tinha plena consciência da importância dos meios técnicos para a comunicação de suas ideias políticas, tanto na construção de cada espetáculo, quanto na constituição de uma linguagem, que ele chamou genericamente de “Teatro Político” .

É importante ainda notar mais alguns pressupostos defendidos por Piscator no início do seu livro “*O Teatro Político*” e que levaram diretamente ao desenvolvimento dessa relação intrínseca entre técnica, estética e ideologia em seus espetáculos.

³²³ PISCATOR, Erwin. “*Prefácio*” in *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 39.

Em primeiro lugar, a relevância dada à realidade no teatro de Piscator:

“A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade e elevar a discrepância social a elemento de acusação, da subversão e da nova ordem.”³²⁴

O que, por sua vez, o distancia imediatamente dos temas e formas do teatro expressionista, de quem foi contemporâneo e grande crítico³²⁵.

Em segundo, a tentativa, de várias formas e por diversos meios, de realizar um teatro especialmente voltado para a classe operária - tanto no *teatro leigo proletário*, executado de forma amadora pelos próprios operários, ao qual ele se engajou no início de sua carreira, quanto no *teatro profissional revolucionário*, como ele chamou o seu próprio trabalho - com o objetivo didático de desenvolver uma consciência política, *pari passu* com o seu contexto histórico.

Com este objetivo, Piscator buscou uma intervenção direta da realidade cotidiana no teatro e do teatro na realidade cotidiana:

“Diante do Jornal, o teatro continuava atrasado, não era suficientemente atual, não intervinha de maneira suficientemente direta, era sempre uma forma de arte excessivamente rígida, predeterminada e limitada no efeito. O que eu tinha em mente naquele tempo era uma ligação muito mais íntima com o jornalismo, com a atualidade do dia”³²⁶

Isso, por sua vez, o levou a desenvolver um teatro voltado para a atualidade, porém a partir da consciência do processo histórico contido na própria ideia de atualidade.

De modo que seu Teatro Político - fundado sobre o materialismo histórico, com vistas para a consciência e a ação revolucionárias - propõe relações cada vez mais enredadas entre a ficção representada em cena e o seu contexto histórico - econômico, político e social.:

³²⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 156.

³²⁵ “E outra invasão de sentimentos nos vinha da parte dos dramaturgos do super-homem. Também aquela arte dramática era, evidentemente, uma “revolução”, mas uma revolução do individualismo. O homem, o indivíduo, levanta-se contra a fatalidade. (...) Essa arte dramática é lírica, quer dizer, não é dramática. São obras líricas dramatizadas. Na miséria da guerra, que foi na realidade uma guerra da máquina contra o homem, procurou-se, pela negação, pesquisar a “alma” do homem. Logo, no fundo, aquela arte dramática era uma arte reacionária, uma reação à guerra, mas contra o seu coletivismo, em prol do conceito redescoberto do “eu” e dos elementos culturais da época anterior à guerra.” PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 38.

³²⁶ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 52.

“Quais são as forças fatídicas da nossa época? (...)A economia e a política são o nosso destino, e como resultado de ambas a sociedade, o social. E é somente quando reconhecemos esses três fatores, por consentimento, pela luta contra eles, que estabelecemos ligação entre a nossa vida e o ‘histórico’ do século vinte. Logo, **quando apresento a elevação das cenas particulares ao histórico como ideia fundamental de toda a ação cênica**, não se pode entender outra coisa senão a elevação ao político, ao econômico e ao social. É por eles que unimos o palco à nossa vida”³²⁷

De forma que Erwin Piscator, com o objetivo explícito de “elevar o particular ao histórico”, passa a justapor documentos históricos (discursos, conclamações, dados estatísticos, recortes de jornal, fotografias de personalidades políticas, filmes históricos, mapas, calendários) ao texto da peça ou roteiro dramaturgico; inventando o que ele chamou de teatro documentário.

A técnica será um meio, muitas vezes reinventado, para este fim.

TEATRO DOCUMENTÁRIO - O INÍCIO DE UM TEATRO ÉPICO

Nos primeiros dez anos de trabalho, de uma vida inteira dedicada ao teatro, Piscator desenvolveu, em busca de seus objetivos políticos, uma linguagem revolucionária.

Tentaremos pinçar desta trajetória alguns pontos fundamentais para a invenção do *teatro-documentário*, onde, através de múltiplas projeções da realidade justapostas à cena, com o objetivo explícito de criar um contraponto entre o contexto histórico e o texto; Piscator criou uma forma específica de teatro épico que, diferentemente do trabalho de Bertolt Brecht, tem a técnica por base e não a dramaturgia:

“O significado da Técnica.

Do que se disse até agora, resultou claramente que para mim a técnica nunca foi um objetivo em si mesma. Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar, não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico, e sim a elevação do cênico ao histórico.

Essa elevação, inseparavelmente unida à aplicação da dialética marxista no teatro, não foi realizada pela

³²⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.157. (O grifo é nosso)

dramaturgis. Os seus meios técnicos tinham-se desenvolvido, para compensar a falta da produção dramática.”³²⁸

O nosso objetivo será mostrar, a seguir, espetáculo a espetáculo, de que maneira a busca da “elevação do cênico ao histórico” levou aos desenvolvimentos técnicos no Teatro Político de Piscator.

OS INÍCIOS...

Na primavera de 1915 Piscator inicia sua participação efetiva na guerra como soldado raso. Depois de dois anos na guerra de trincheiras é enviado para a retaguarda, para “exercer a sua profissão” no clamor das batalhas, ou seja, para participar como ator do recém criado Teatro da Frente de Guerra, onde ficou até o fim da Primeira Guerra Mundial.

Na volta da Guerra, foi para Berlim, onde se filiou à *Liga de Espartaco*, grupo que em breve separar-se-ia do USPD (ou Socialistas Independentes) para formar o que seria o futuro Partido Comunista Alemão (KPD).

A partir de então, começou a busca incansável de Piscator para colocar a arte à serviço da política:

“Um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias. (...) Maximiliano Harden escreveu uma vez que eu ia buscar os meus efeitos em campos outros que não o da arte. O político Harden queria dizer: no campo da política. Esta era a vantagem e a desvantagem do meu programa. As seguintes fases mostrarão como tentei realizá-lo:

1919/1920 *Tribunal*, Königsberg.

1920/1921 Teatro Proletário (*Proletarisches Theater*), Berlim (salas de conferencia).

1923/1924 Teatro Central (*Central-Theater*), Berlim.

1924/1927 Cena Popular (*Volksbühne*), Berlim.

³²⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* Pag. 157.

1927/1929 Teatro de Piscator (*Piscator-Bühne*), Berlim.
1929/1930 Teatro de Piscator (*Piscator-Bühne*), Berlim,
reabertura.”

No final de 1919, Piscator vai para Königsberg onde funda um teatro chamado “**Tribunal**”, em uma sala improvisada pertencente à municipalidade, no qual dirige seu primeiro espetáculo, com dois textos: *A Morte e o Diabo* (*Tod und Teufel*), de Wedekind e *Varieté* de Heinrich Mann. A empresa dura apenas uma temporada e quatro espetáculos. Nada a notar além da primeira experiência como diretor e produtor de teatro de Piscator.

O *DIA DA RÚSSIA* (*Russian Tag*)
Proletarisches Theater, 1920

De volta a Berlim participa da criação do “**Teatro Proletário**”, idealizado por uma série de organizações políticas e partidos de esquerda, com o objetivo de tornar-se “palco propagandístico dos trabalhadores revolucionários da Grande Berlim.”³²⁹ Apesar de um programa projetado, com uma série de peças com forte inclinação política, incluindo algumas expressionistas, poucas chegaram a ser postas à público. Segundo Piscator, esse não era um teatro *para* o proletariado, mas um teatro *do* proletariado e para tal essas peças não serviam, faltava-lhes atualidade e uma relação direta com a realidade cotidiana. De modo que, partindo de um tema, a atualidade do problema russo, eles mesmo criaram, a partir de um trabalho coletivo, uma peça chamada *Dia da Rússia*. Apesar de não possuímos nenhuma indicação se havia luz cênica nesse espetáculo, que era realizado em salas e locais de assembleia, a cenografia indica um caminho para as posteriores experiências técnicas de Piscator:

“Em *O Dia da Rússia*, o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. A decoração [cenografia] participava do espetáculo, intervinha, tornava-se uma espécie de elemento dramático.”³³⁰

³²⁹ Notícia de imprensa, setembro de 1920 in PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Op. Cit. p. 48.

³³⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Op. Cit. p. 53.

Em quase um ano de atividade o **Teatro Proletário** montou seis espetáculos e fechou, em parte por falta de fundos e, mas principalmente, porque a polícia recusou-se a renovar a licença para a associação.

A tentativa de Piscator de dar continuidade à experiência adquirida com o **Teatro Proletário**, mas já dentro do teatro profissional, levou-o a adquirir, em parceria e a crédito, o **Teatro Central**. Em um ano de atividades ele dirigiu três peças, sem nenhuma informação importante para o nosso tema e, por fim, faliu por falta de fundos.

BANDEIRAS (Farhen)

Volksbühne, 1924

A primeira experiência realmente relevante para o nosso tema (e que não por acaso também transforma Erwin Piscator em um diretor importante no cenário teatral berlinense) aconteceu em 1924, quando Piscator entra pela primeira vez no *Volksbühne* de Berlim, para dirigir a peça “*Bandeiras*”, na qualidade de diretor artístico convidado:

“Convergiam na peça dois conceitos, **documento e arte**, até então não apenas separados, como também resolvidos em favor da última. **Bandeiras** tentou sintetizar os dois conceitos. (...) Profanei a arte. E a primeira vez que o fiz foi no Dia de Todos os Santos, no templo entregue ao povo, na *Volksbühne* de Berlim. Pela primeira vez montei uma peça com grandes meios e, não obstante, com firmes opiniões.”³³¹

Volksbühne – Teatro do Povo ou Cena Popular - eram agremiações de trabalhadores, que se tornavam sócios do *Volksbühne* de sua cidade ou região, mediante o pagamento de uma pequena subscrição anual, recebendo em troca a possibilidade de adquirir entradas para uma certa quantidade de espetáculos de teatro, a preços módicos ou mesmo de graça (para desempregados).

O primeiro *Volksbühne* - *Freie Volksbühne* - foi fundado em Berlim em 1890, como uma tentativa de membros da *Freie Bühne* de levar teatro aos operários, através do sistema de cooperativas populares. No início, eram realizadas

³³¹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 66.

apresentações especiais em clubes fechados; depois os sócios recebiam ingressos mais baratos em casas de espetáculos comerciais. Em 1913 o *Volksbühne* de Berlim tinha cerca de 70.000 sócios pagantes, de modo que pode investir uma alta soma na construção de um teatro próprio e em 1914 inaugurou na *Bülloplatz* (depois chamada de Praça Rosa Luxemburgo, onde está hoje, depois de divisões, idas e voltas, o atual *Volksbühne*), um dos mais modernos e bem equipados teatros da Alemanha: com mil e oitocentos lugares, palco giratório de vinte metros de diâmetro, elevadores de palco (quarteladas com mecanismo de subir e descer) e um imenso ciclorama.

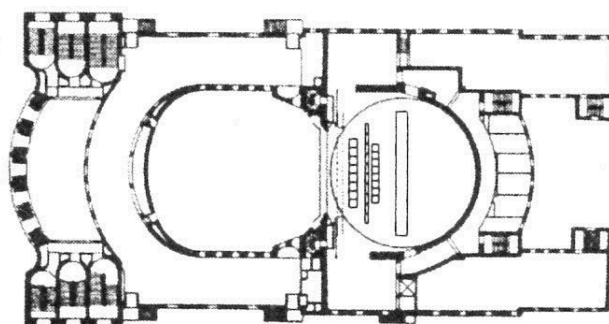


Figura 25 - O *Volksbühne's theatre* em Bülowplatz, Berlim, construído em 1914, onde Piscator realizou suas maiores produções entre 1924 e 1927.

Em 1924, com uma lista de aproximadamente cento e quarenta mil sócios pagantes, o *Volksbühne* de Berlim tinha condições de realizar espetáculos - para um público operário e uma quantidade cada vez maior de sócios da pequena burguesia - com grandes produções e equipamento técnico de última geração.

De modo que a montagem de ***Bandeiras***, com 56 atores em cena, foi uma importante aventura para Piscator. A peça de Alfons Paquet tinha por tema um fato histórico: a luta operária em Chicago, no ano de 1880, pela jornada de trabalho de oito horas. Segundo Piscator era formada por uma série de imagens cênicas com fatos objetivos e tinha por subtítulo: "Drama Épico".

Em 1963, Piscator introduz em seu livro "O Teatro Político" um pequeno e importante parágrafo onde declara que tivera, então "a possibilidade de

desenvolver uma espécie de direção artística, que, anos mais tarde, outros definiram como 'Teatro Épico'."³³²

E resume a expressão "Teatro Épico" da seguinte maneira:

"era sobre a extensão da ação e o esclarecimento do plano de fundo em relação a ação, que é por assim dizer uma continuação da peça para além da estrutura dramática"³³³

De modo que, com o objetivo expresso de "ir além da moldura dramática" da peça, ele se propôs a ampliar as formas de expressão do teatro através da "aplicação de meios cênicos provindos de terrenos até então estranhos ao teatro."³³⁴

Para isto ele instalou duas grandes telas de projeção do lado de fora da boca de cena, de ambos os lados, onde projetou fotografias das personalidades históricas representadas pelos protagonistas do drama, no prólogo da peça. Essas projeções eram realizadas com dois projetores de slides.

No texto da peça existe uma indicação de que nesse prólogo deveria ser levada uma cena de "teatro de marionetes", apresentando as principais personagens, em versos. O que também é um recurso épico, porém em sentido inverso, quer dizer, ao invés de ir para além da moldura dramática, propõe uma pequena moldura teatral, dentro da grande moldura da representação, ou seja, um recurso metateatral que também resulta épico porque revela teatralmente que a história que começa a ser contada é toda ela uma representação. A inversão proposta por Piscator explícita de forma mais objetiva e direta a relação entre realidade histórica e documental – o prólogo escrito e as fotografias de personagens históricos – e a narrativa da cena.

Além da projeção das fotografias no prólogo, as telas eram usadas também para projetar "textos intermediários"³³⁵ entre as diferentes cenas.

³³² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 69.

³³³ PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre.* (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Pag. 75.

³³⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 69.

³³⁵ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 70.

Segundo introdução de Hugh Rorrison a esse capítulo, Piscator chamava essas telas de “lousas, com propósitos de informação e documentação”³³⁶, e esses “textos intermediários” eram compostos desde títulos para as cenas; como de pequenas frases que explicavam as ações fora de cena, por exemplo “A própria polícia jogou as bombas”³³⁷, de pedaços de notícias de jornal, de telegramas e fotos.

Todas as informações documentais ou de explicação, tinham por objetivo trazer o contexto histórico da peça para o primeiro plano, à frente da própria cena, como a localização das telas evidencia.

A principal referência para essas telas, parece terem sido os subtítulos dos filmes mudos. Porém, enquanto os filmes mudos nos devolvem à ação dramática, como se as personagens pudessem falar por si mesmas; as telas do teatro de Piscator, em contraste com os seres vivos que representam os papéis (e mesmo o estilo de interpretação, que segundo o próprio Piscator era o mais realista possível), nos retiram da ação dramática. O efeito épico, de interrupção da ação com o objetivo de refletir sobre o conteúdo da peça, é explícito.

Bandeiras transforma Piscator em um diretor conhecido nos meios profissionais e nos próximos anos (1925/1927) ele será convidado para dirigir mais dez espetáculos no *Volkstheater* de Berlim.

Piscator termina este capítulo do seu “*Teatro Político*” declarando que para além do seu sucesso pessoal, agora ele via com clareza o caminho à sua frente:

“um caminho que deve levar ao drama político e a tão discutida revolução técnica do teatro.”³³⁸

Ainda que um meio para objetivos mais ambiciosos do ponto de vista político, Piscator toma para si um papel fundamental em uma outra revolução, desta vez dentro do teatro, uma revolução técnica que se propõem a criar uma nova linguagem estética.

³³⁶ “blackboards, for purposes of reporting and documentation” RORISSON Hugh. *Introduction to Chapter VI in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit. p. 68.*

³³⁷ “The Police threw the bombs themselves” *Idem, Ibidem. Pag 68.*

³³⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit. p. 77.*

Outras duas experiências, desse mesmo período, foram fundamentais para a constituição de uma linguagem que mescla a projeção de imagens e documentos reais dentro do espetáculo, para justapor ou confrontar contexto histórico e roteiro dramático ou dar outro sentido à dramaturgia. Ambas as experiências eram, antes de tudo, espetáculos-colagem, tendo por fim a propaganda político-partidária ou, como chamou Piscator, “incitamento à política através dos meios cênicos”³³⁹. Estamos falando das produções A **Revista Vermelha** e **Apesar de Tudo!**

REVISTA VERMELHA

(*Revista Clamor Vermelho/Revue Roter Rummel – R.R.R*)

1924

R.R.R. era uma Revista Politico-Proletária com o objetivo imediato de realizar propaganda do Partido Comunista Alemão (KPD) para as eleições do *Reishtag* (Parlamento Alemão), em dezembro de 1924.

A “Revista de Variedades” foi a linguagem escolhida, justamente porque é formada por pequenas cenas dramáticas rápidas, entremeadas por números musicais, piadas e números circenses, permitindo assim maior liberdade de tema, forma e estrutura e, ao mesmo tempo, uma relação mais próxima com a plateia do que o texto fechado: “A Revista proporcionava a possibilidade de uma ‘ação direta’ no teatro.”³⁴⁰ De modo que uma Revista Política podia mesclar a forma do discurso político direto, com a diversão popular.

O texto foi escrito por Felix Gasbarra, um jornalista membro do Partido Comunista, e a música composta por Edmund Meisel (que a partir de então tornaram-se parceiros habituais de Piscator). O tema era a injustiça de classe na Alemanha.

Segundo descrição do próprio Piscator:

“Música. As luzes apagam-se. Silêncio. Dois homens, no público, brigam. A gente se assusta, a disputa continua no corredor do meio, a rampa (ribalta)³⁴¹ ilumina-se e os briguentos,

³³⁹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 71.

³⁴⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 73.

³⁴¹ A palavra *rampe*, em francês, significa rampa e também ribalta. É muito comum encontrá-la traduzida por rampa, quando refere-se à ribalta, como parece ser o caso.

vindo de baixo, aparecem diante do pano. Um cavalheiro de chapéu alto, burguês, com uma concepção sua da vida, convida os dois altercadores a passar a noite com ele. Sobe o pano! (...) Entre as cenas: tela, cinema, números estatísticos, imagens, novas cenas.”³⁴²

Entre as várias cenas curtas o “burguês” e os “proletários” comentam o que viram de acordo com os seus diferentes pontos de vista.

A variedade da Revista permitiu uma experimentação formal livre, sem preocupação com a unidade, muito pelo contrário, a multiplicidade de linguagens garantia a eficácia reiterativa e acumulativa de signos, tão própria da propaganda:

“Logo era necessária a policromia. Era mister confrontar o exemplo com o espectador; o exemplo tinha que levar à pergunta e à resposta, tinha que ser acumulado. (...) E isso mediante a escrupulosa aplicação de todas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, locução”³⁴³

Durante toda a *Revista Vermelha* imagens de fartura da burguesia opulenta são contrapostas com imagens de pobreza e violência contra os trabalhadores.

Piscator utilizou, exatamente como em *Bandeiras*, dois projetores de *slides* do lado de fora do palco para ilustrar ou confrontar as várias cenas rápidas com imagens e documentos reais: fotografias de líderes políticos, notícias de jornal, números e estatísticas sobre a economia e a repressão policial. Fotografias, em formato de *slides*, com imagens impressionantes de violência policial, como, por exemplo, cenas no interior das prisões alemãs e a repressão aos trabalhadores no fim da fracassada revolução bolchevista alemã de 1919, também foram projetadas³⁴⁴. Uma novidade - também depois utilizada por Piscator em seus espetáculos - foi a projeção de desenhos e charges políticas de George Grosz, durante o intervalo.

No final do espetáculo atores representando Lênin, Liebknecht e Rosa Luxemburgo repetiam discursos históricos e todos (palco e plateia, juntos) cantavam a *Internacional*.

³⁴² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 74.

³⁴³ *Idem, Ibidem.* Pag 73.

³⁴⁴ A projeção de um filme estava programada, mas por razões técnicas não foi ainda possível realizar esse desejo de Piscator.

A *Revista Vermelha* estreou no dia 24 de novembro de 1924 e foi apresentada catorze vezes, em diferentes locais de Berlim. O jornal comunista *Bandeira Vermelha* declarou: “Multidão assim acompanhante, e até participante, é coisa que não existe em nenhum outro teatro”³⁴⁵

Segundo Piscator, embora o Partido (KPD) não tenha conseguido transformar a *Revista Vermelha* numa organização permanente, a experiência teve por conseqüência o aparecimento de várias associações proletárias que, sob o mesmo formato da *Revista Vermelha*, realizaram agitação política nos próximos anos na República de Weimar: “*Porta-voz Vermelho*”, “*Blusas Vermelhas*”, “*Foguetes Vermelhos*”, “*Os Rebites*”, “*Patifes*”, etc.

Ao que parece, a *Revista Vermelha* virou um padrão de *Agitprop* na Alemanha dos anos de 1920 ³⁴⁶.

APESAR DE TUDO ! (Trotz Alleden!)
Grosses Schauspielhaus, 1925

A experiência com a *Revista Vermelha* transformou a união entre Erwin Piscator, Felix Gambarra e Edmund Meisel - junto com a fórmula da revista de variedades – em trunfos de propaganda para o KPD. De modo que eles foram convidados para preparar uma grande encenação na *Grosses Schauspielhaus* para a Conferência de Berlim do Partido Comunista, no dia 12 de julho de 1925.

Na verdade o texto de *Trotz Alleden!* é uma parte do que seria uma imensa revista histórica ao ar livre, que deveria abranger “os pontos culminantes revolucionários da história da humanidade, desde a revolta de Espártaco até a Revolução Russa”³⁴⁷ e que estava sendo preparada por Piscator, Gambarra e Meisel para o Centro Cultural dos Trabalhadores, mas que por discussões políticas internas àquele órgão, nunca aconteceu. Então, quando convidados pelo KPD para preparar a encenação na *Grosses Schauspielhaus* em

³⁴⁵ Franklin, Franz. *Bandeira Vermelha*, 8 de dezembro de 1924 in PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 75.

³⁴⁶ “The Red Revue established a standard for agitprop revues against which all subsequent productions were measured.” Rorrison, Hugh. *Introduction to Chapter VII in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op. Cit.* p. 68.

³⁴⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 78.

apenas três semanas, eles resolveram extrair uma parte já esboçada daquela grande revista histórica. Escolheram a parte que contava a história da Revolução Bolchevista Alemã e o enredo compreendia desde a declaração da Primeira Guerra Mundial até o assassinato de Liebknecht e Rosa Luxemburgo, ou seja, de 1914 a 1919. *Trotz Alledem! (Apesar de Tudo!)*, são palavras de ordem retiradas de um importante discurso de Liebknecht, realizado dias antes do seu assassinato.

A grande novidade técnica deste espetáculo estava na projeção de filmes históricos, com imagens em movimento, além dos projetores de *slides* para as fotografias e demais imagens paradas.

O cenário arquitetural era antes de tudo funcional, “dominando o princípio do cenário objetivo, para dar apoio, explicitar e exprimir a ação”³⁴⁸.

Figura 26 - *Apesar de Tudo*, esboço do cenário. Cenografia: John Heartfield.

Piscator descreve a cenografia da seguinte forma:

“uma construção chamada praticável³⁴⁹ em formato de terraço, irregularmente dividida, tendo, num dos lados, um declive liso e no outro uma escada e uma plataforma”³⁵⁰.

Assim, os vários planos do espaço serviam ao mesmo tempo de base para as projeções e para os movimentos coletivos dos atores. Facilitando, também, os momentos mais delicados de toda a encenação e cujo efeito era até então desconhecido: a fusão entre as projeções e o movimento dos atores. Embora no ensaio essas passagens tenham se mostrado particularmente confusas, na hora do espetáculo parece que foram os pontos altos da encenação:

“O momento de surpresa proporcionado pela troca de filme e cena teatral foi muito eficaz. Mais forte ainda, todavia, a tensão dramática que filme e cena teatral tiravam um do outro. Em mútua ação, os dois cresceram de tal modo que em certos contrastes se chegou a um ‘furioso’, como só raramente eu experimentara no teatro”³⁵¹.

³⁴⁸ *Idem Ibidem*. Pag 82.

³⁴⁹ Na versão em inglês essa palavra está no original: “Praktikabel”.

³⁵⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Op. Cit. p. 82.

³⁵¹ *Idem Ibidem*. Pag 84.

Descontando o fato de que essas descrições entusiasmadas são do próprio autor da obra, todos os pedaços de críticas encontrados, tanto a favor como contra o trabalho³⁵², são unânimes em conclamar ou admitir o forte impacto na multidão, da projeção dos filmes durante a encenação.

Segundo Piscator, embora a “união de duas formas artísticas aparentemente contrárias”³⁵³ tenha ocupado grande espaço nas críticas e causado grande impressão no público presente, o recurso e a finalidade eram exatamente os mesmos do emprego das projeções em *Bandeiras* e na *Revista Vermelha*, constituindo-se apenas de uma “ampliação e aprimoramento do meio”³⁵⁴.

Apesar destas conclusões de Piscator sobre a finalidade das projeções terem a sua lógica, sabemos muito bem que o fato do filme possuir movimento (e muito em breve, som e texto), muda consideravelmente a sensação e principalmente o papel dessas imagens no aspecto dramático do espetáculo.

Uma imagem parada, alguns instantes depois de sua aparição, vira fundo, de modo que a ação dos atores ganha rapidamente o primeiro plano. A imagem parada é, portanto, facilmente incorporada à composição geral do quadro. O filme, ao contrário, contrapõe-se a todo o momento com o movimento dos atores, criando um outro plano de atenção, como no caso de uma música dissonante, em que o objetivo é justamente o de quebrar com qualquer harmonia possível. Mesmo quando a imagem é igual (como nas atuais projeções ao vivo), ficamos divididos entre qual imagem olhar e, em geral, a maior ou mais próxima, ganha nossa atenção. Sendo assim, duas imagens em movimento (a não ser que o movimento da projeção seja abstrato ou contínuo como a chuva, nuvens passando, o movimento do mar, etc) não se transformam em uma mesma composição, com fundo e forma claros, mas constituem-se como duas cenas sincrônicas. Será necessário, então, que o público escolha um ponto de vista e um foco de atenção. Ou senão, que a montagem assumas as duas informações, no aspecto dramático, separando de modo

³⁵² As críticas chamam a atenção principalmente para as “cenas amontoadas (...) e mal encaixadas” ou “a tendenciosidade e o exagero”)

³⁵³ *Idem Ibidem*. p.80.

³⁵⁴ *Idem, Ibidem*.p.80.

diacrônico as duas ou compondo cuidadosamente com planos sincrônicos. De modo que, embora a finalidade possa realmente ser a mesma, o recurso é muito diferente.

A posterior introdução de cenas de ficção filmadas e o cuidado técnico cada vez maior com a fusão entre as cenas filmadas e ao vivo, demonstram o forte peso dramaturgicamente dado ao filme no trabalho de Piscator, a partir dessa primeira colagem histórica.

O texto de *Apesar de Tudo!* se perdeu, mas no programa - que está copiado na versão original de *Das Politiches Theater*³⁵⁵ - encontramos várias informações importantes. Logo abaixo do título, um subtítulo explicativo: "Revista Histórica dos anos de 1914-1919, em 24 cenas com filmes intercalados". Depois de uma ficha técnica resumidíssima - da qual só constam os seguintes nomes: Encenação Erwin Piscator, Música: Edmund Meisel e Cenografia: John Heartfield - vem escrito o seguinte título: "*Cenários*" e na sequência a lista das vinte e quatro cenas que constam desta "Revista Histórica", com os títulos, datas e locais de cada cena e, abaixo, o nome de todas as personagens históricas que estão em cada uma das cenas (embora não conste o nome de nenhum dos atores). Entre as informações sobre as cenas, a descrição de três filmes documentários: entre as cenas quatro e cinco "O filme mostra mobilização e a partida das tropas. O massacre começa"³⁵⁶; entre as cenas nove e dez "Filme: O massacre continua/tiros autênticos de batalhas da Primeira Guerra Mundial"³⁵⁷ e entre as cenas dez e onze "Filme: mas o proletariado se recusa a continuar sendo explorado/nascimento Russo. Revolução de outubro. Lênin fala."³⁵⁸

Constam ainda do programa, algumas informações extras que são muito curiosas para o nosso estudo, mais três nomes da ficha técnica, totalmente soltos e

³⁵⁵ Esse programa consta do livro na versão original, mas não aparece na edição brasileira. Também consta da versão em inglês que usamos, da seguinte forma: a imagem do programa, em alemão, no corpo do texto e a tradução detalhada na introdução in PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. p. 86 - 89.

³⁵⁶ Programa de *Apesar de Tudo! 12 de Julho de 1925* in Piscator, Erwin. *The Political Theatre*. Op.Cit. p. 86.

³⁵⁷ *Idem, Ibidem*. p. 87.

³⁵⁸ *Idem, Ibidem*. p. 87.

isolados, no final do programa: “Discurso final: Ruth Fisher, Direção técnica: Franz Dworsky e Iluminação: Paul Hoffmann.”³⁵⁹

Cabe aqui fazer uma observação importante sobre essas informações: esse é o primeiro programa que encontramos neste estudo (incluindo dissertação de mestrado e tese de doutorado), em que aparece um crédito explícito de iluminação. Quer dizer, salvo engano por falta de informação adequada³⁶⁰, até 1925 não existe o crédito de iluminação nos programas das peças.

Como a iluminação elétrica é uma linguagem relativamente nova, começou a ser desenhada pelo cenógrafo ou pelo próprio diretor, como é o caso exemplar de Gordon Craig ou Max Reinhardt, com a ajuda técnica de um assistente ou técnico eletricitista. Na medida em que a iluminação cênica vai se tornando mais específica e complexa, gera uma nova profissão. Esse processo varia muito segundo o país³⁶¹ e, de acordo com a linguagem de cada artista em particular, conforme o papel que a iluminação cênica ocupa no todo de seu trabalho. Essa informação, ainda que solta num programa onde não constam sequer os nomes dos atores, denota a importância dada à direção técnica e à iluminação nos espetáculos de Piscator.

Piscator afirma em “*O Teatro Político*” que *Trotz Alledem!* é a primeira experiência teatral em que texto e espetáculo são formados *unicamente* por documentos históricos, constituindo-se em uma verdadeira peça-documentário³⁶² :

“ Em *Apesar de Tudo!* O filme era um documentário. Dos arquivos do Reich (...) nós usamos filmagens autênticas da guerra, da desmobilização, um desfile de todas as cabeças coroadas da Europa, etc. Essas filmagens demonstravam brutalmente o horror da guerra: ataques com lança-chamas, montes de corpos mutilados, cidades incendiadas; como os filmes de guerra ainda não estavam na “moda”, essas imagens tinham mais impacto na massa de proletários do que uma centena de palestras. Eu distribuí o filme por toda a peça e onde ele não cabia, eu projetei imagens paradas”. (...) Todo o espetáculo

³⁵⁹ *Idem, Ibidem.* Pag. 89.

³⁶⁰ Cabe notar também que essa é uma afirmação difícil de ser feita com certeza, já que a base documental é muito grande, dispersa e sem nenhum padrão.

³⁶¹ Para se ter uma ideia, nos programas brasileiros o crédito de iluminação começa a constar dos programas somente nos anos 1960. A partir dos anos 1950, temos a menção de eletricitista, junto com outras profissões técnicas como cenotécnico, maquinista, costureira e camareira. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, Ziembinski consta como diretor e apesar de todos saberem que a luz também é dele e que é um importante fator da escrita do espetáculo, não há nenhuma menção desse fato no programa.

³⁶² Nome dado ao capítulo do livro *Teatro Político*, em que Piscator descreve e analisa *Apesar de Tudo!*

era uma montagem de autênticos discursos, ensaios, recortes de jornal, conclamações, panfletos, fotografias, e filmes da Guerra e da Revolução, de personagens e cenas históricas.”³⁶³

O objetivo do roteiro era justamente que o filme e a cena se integrassem mutuamente: “pela primeira vez³⁶⁴, a fita de cinema se ligaria organicamente aos fatos desenrolados no palco”³⁶⁵. As várias linguagens (cenas representadas ao vivo, filmes, fotos e música) deveriam se coordenar em uma imensa colagem de documentos históricos, para contar a história da forma mais “verdadeira” e “documental” possível.

“Todo o espetáculo era uma montagem de autênticos discursos, ensaios, recortes de jornal, conclamações, panfletos, fotografias, e filmes da Guerra e da Revolução, de personagens e cenas históricas.”³⁶⁶

Porém, se havia uma finalidade científica e objetiva no uso do filme documentário durante o espetáculo, como afirma Piscator:

“Só é possível construir a prova convincente à base da penetração científica do assunto. (...) Para tanto necessito de meios que mostrem a ação recíproca entre os grandes fatores humanos-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe. Um desses meios foi o filme.”³⁶⁷

Ao mesmo tempo toda a grandiloquência do discurso e de seus meios cênicos também mostravam o desejo de causar impacto nas massas proletárias, com o sentido explícito de fortalecer o efeito da propaganda política: “Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte”³⁶⁸

De modo que o conceito de uma peça-documentário através da colagem de documentos históricos, já surge aqui cheio de contradições, na medida em que a própria ideia de colocar pedaços de “realidade” em cena, já explicita o objetivo de *construção* de uma realidade, segundo um ponto de vista determinado.

³⁶³ PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre. Op.Cit.* p. 94.

³⁶⁴ Aparentemente Piscator não conhecia as experiências russas com a projeção de filmes de forma funcional, em espetáculos de Agit-prop.

³⁶⁵ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 78.

³⁶⁶ PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre. Op.Cit.* p. 94.

³⁶⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 81.

³⁶⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 84.

Assim, da mesma forma que os pedaços de carne de Antoine só revelaram que sobre o palco existe teatro e não realidade, os documentos históricos de Piscator revelaram que em cena, a realidade será sempre uma interpretação da realidade, ou seja, uma construção fictícia da realidade ou uma realidade ficcionalizada.

Essa mesma contradição e, inclusive, o embate em cena entre “realidade” e a construção explícita da realidade, será fartamente explorada pelo teatro político, inclusive através da projeção e manipulação de imagens documentais e filmagens ao vivo, em vários níveis, em uma linha que parte de Piscator e Brecht e vai dar em Heiner Müller, Mathias Langhof, Kastorf e Rimini Protokoll.

Mas por enquanto, naquela noite em 1925, o objetivo de unir a multidão em torno de uma única realidade, ainda que explicitamente construída, era mais forte do que o de revelar as suas contradições³⁶⁹:

“O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político.”³⁷⁰

As duas experiências (*RRR* e *Apesar de Tudo!*) mostraram-se muito frutíferas para a posterior utilização da estrutura da revista de variedades em espetáculos de teatro, com resultados épicos.

E também, como princípio da utilização de uma nova linguagem técnica. Posteriormente, a relação entre o filme e o teatro terão papel fundamental na constituição do Teatro Político de Piscator, na direção do que ele mesmo chamou de “revolução tecnológica”.

³⁶⁹ A propaganda estava sendo inventada neste intrincado contexto histórico e o perigo de seu uso indiscriminado na construção de realidades ainda não fora demonstrado, como será em breve por Joseph Goebbels. E, embora Piscator estivesse na primeira lista de pessoas que perderam a cidadania alemã por razões políticas, publicada ainda em 1933; em 1935 o Ministro de Propaganda de Hitler o convida para voltar do exílio em Moscou, com o objetivo de criar um teatro de propaganda para os Nazistas. O que foi prontamente recusado com horror por Piscator.

³⁷⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 83 e 84.

1.4 O FILME NO TEATRO

AS EXPERIÊNCIAS DE PROJEÇÃO DE PISCATOR NO VOLKSBÜHNE

O *DILÚVIO* (*Sturmflut*)

Volksbühne, 1926

Sturmflut ou *Dilúvio* é mais uma peça de Alphons Paquet. O enredo de suas dez cenas, é resumido brevemente por Piscator no início do capítulo dedicado a esse espetáculo, em *O Teatro Político*³⁷¹:

“Conteúdo: A revolução triunfa. Mas falta dinheiro para levá-la avante. Granka Umeitet, o chefe, vende Petersburgo a um velho judeu (**Gad**), que por sua vez, à vende à Inglaterra. Granka e seu grupo retiram-se para os bosques, onde se desenrola uma história de amor entre ele e uma sueca (**Rune**), a qual passa para o partido antagonista. (...) Granka, secretamente, regressa a Petersburgo, levanta o proletariado e reconquista a cidade para a revolução.”³⁷²

Embora Piscator considere *Dilúvio*, no todo, um retrocesso em relação a *Bandeiras e Apesar de Tudo!*; no aspecto específico da relação entre a cena e a linguagem fílmica, ele fala em grande passo. Isso porque, nesse trabalho, Piscator experimenta uma grande novidade técnica: ele passa a filmar cenas de ficção, especialmente para a peça.³⁷³

Nesse caso específico, não se trata mais de um uso épico da imagem (como comentário ou contraposição da realidade à ficção) através da projeção de imagens e filmes históricos; mas de acrescentar um roteiro cinematográfico ao texto da peça e filmar (ou editar cenas prontas) para obter as imagens necessárias, no tempo preciso. Para isso, Piscator retrabalhou o texto junto com os atores e o autor, durante os ensaios, tendo em vista a inclusão dos filmes dentro da história³⁷⁴. As

³⁷¹ Reproduziremos aqui um pedaço desse mesmo resumo, acrescentando o nome (em parênteses) de algumas personagens, para facilitar o entendimento da posterior descrição de efeitos de projeção envolvendo ações da peça e seus personagens.

³⁷² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. *Op. Cit.* p. 87 e 88.

³⁷³ “Com esse espetáculo, deu-se um grande passo para a frente no estudo e no aperfeiçoamento das cenas de filme. Pela primeira vez houve a possibilidade de se tomarem partes inteiras de filme especialmente para a peça”. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. *Op. Cit.* p. 91

cenas novas foram filmadas por Piscator e pelo *cameramen* J.A. Hübler-Kahla³⁷⁵, nas três semanas e meia de preparação do espetáculo.

O filme também vira enredo, tramando-se intrinsecamente ao texto na composição do espetáculo, como mais um instrumento de escrita dramaturgica. Como reiterou o crítico Herbert Ihering, logo depois da estreia, em dois dias sucessivos de comentários sobre a peça:

“O problema da dimensão penetra também no palco. O filme deixa de ser... coisa arranjada ou matiz estilístico... O filme constitui-se em uma função dramtológica.”³⁷⁶

Assim como a peça determina o filme, o filme também muda a peça; mostrando na prática que a nova linguagem não é mais um meio de contar uma história pronta, mas que com tal interferência da técnica, o todo (inclusive a dramaturgia) precisa ser repensado, no conjunto da encenação:

“Na redação, a peça foi muito influenciada pelo fato técnico cênico³⁷⁷... mas quando entrou em contato com o palco, vimos que este tinha de influir em novas formas; vimos como, pelo contrário, o material, em muito maior medida que noutras peças teatrais devia adaptar-se, pela contração dramtológica, etc., aos novos meios cênicos, tanto aos descritivos como aos técnicos. Iniciou-se uma completa transformação, tanto que se pode afirmar com justiça que a peça nasceu no palco.”³⁷⁸

Piscator experimenta a ficção filmada ou cenas reais editadas para contar uma história fictícia. O diretor de teatro experimenta o lado de lá da tela. Em *Sturmflut* o filme (real ou não), vira ficção.

De alguma forma, através desse recurso ele intenta, ao invés de contar a história escrita por Alphons Paquet em *Dilúvio*; “elevar” o enredo romântico da peça, acrescentando-lhe fatos históricos, para tentar contar através da história de Garka, a história da Revolução Russa. Com esse objetivo, Piscator acrescenta no espetáculo, durante o correr da história, várias cenas de multidão, batalhas e explosões.

³⁷⁴“A versão publicada apresenta marcas de prensa, e já que ela inclui trechos de filmes nas rubricas, é provavelmente baseado no texto de ensaios” RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit. p. 104.*

³⁷⁵“J.A. Hübler-Kahla, um cinegrafista vienense que aprendeu seu ofício com Joe May e Ernest Lubitsch” RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit. p. 105.*

³⁷⁶ IHERING, H. *Börsen Courier* de 22 de fev.de 1926 in PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit. p. 91.*

³⁷⁷ Alphons Paquet escreveu *O Dilúvio* após o êxito da montagem de *Bandeiras*.

³⁷⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit. p. 91.*

A cenografia foi pensada especialmente para interagir com o cinema. O cenógrafo Edward Suhr desenhou um cenário com uma grande tela de projeção no meio do palco: uma gaze transparente montada em uma moldura negra, com uma plataforma com degraus, na frente, onde os atores representavam. Por trás da tela uma outra plataforma com degraus também foi montada, com o objetivo de que os atores pudessem circular por trás, projetando suas sombras sobre a tela, de modo a contracenar ao vivo com a projeção. No fundo, logo em frente do ciclorama, quatro projetores (no total foram usados de seis a dez projetores) e por trás do ciclorama uma cabine técnica de controle das projeções. Além dessa estrutura fixa, telas entram e saem, transformando o espaço. “As telas eram simples e reveladas no negativo”³⁷⁹.

A cenografia era, portanto, funcional, tendo por objetivo principal dar ênfase à relação entre os corpos dos atores e a projeção.

Sobre a iluminação cênica, Hugh Rorrison comenta que a intensidade das luzes dos refletores de cima era baixa, para contracenar com a projeção. O que também significa, por uma conclusão lógica, que não poderia haver nenhuma luz de frente, batendo diretamente na tela.

Nesse comentário sobre a intensidade baixa das luzes cênicas, há uma questão técnica fundamental quanto à adaptação entre diferentes fontes de luz, já que a projeção das imagens também é uma fonte importante de luz.

No entanto, ao contrário da luz para fotografar ou filmar, a luz cênica destina-se aos olhos humanos, que têm uma possibilidade de adaptação fenomenal. Assim, a quantidade de luz não é exatamente “baixa” ou “alta” de acordo com a quantidade ou intensidade das lâmpadas dos refletores, mas **em relação** às demais luzes usadas no mesmo espetáculo. Portanto, para tornar visível, tanto as imagens projetadas, quanto os atores na frente da tela, é preciso balancear todas as luzes do espetáculo em relação à potência da projeção, de modo que os olhos da plateia tenham condições de acomodar-se bem – através da íris, conjunto de músculos que determina a abertura da pupila, por onde a luz penetra no olho – àquela quantidade

³⁷⁹ “The proops were simple and the colors muted to tone in with the film”RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p. 105.

de luz presente no espaço. Ou seja, novamente trata-se de um cuidado técnico muito preciso com a composição geral de todas as luzes acesas ao mesmo tempo, incluindo um desenho e roteiro comum entre a iluminação cênica e a projeção de imagens. Nesse caso, existe com certeza uma forte demanda para um desenvolvimento técnico total do fenômeno teatral.

O resultado é descrito por Piscator como “uma tela viva, o teatro na quarta dimensão. Deste modo a imagem fotográfica conduz a história, torna-se sua força motriz, um pedaço de cenário vivo”³⁸⁰

Através deste “cenário vivo”, Piscator usa as projeções com objetivos variados: ora como cenografia (como num telão pintado, com movimento), com o objetivo de mudar o espaço e criar as diferentes ambientações da história, principalmente nas muitas cenas externas e públicas; ora para criar ações de multidão (como nas batalhas navais, lutas e brigas de rua, “fotos de multidões em Xangai, motins no Rio e greve no cais em Nova Iorque”³⁸¹) e dar apoio às ações particulares da história, ora como signos justapostos à cena principal (projeções de imagens de dinheiro, mapas, estatísticas), ou até mesmo, símbolos (como na caso da sombra da estátua do imperador).

Abaixo, vão alguns exemplos detalhados que conseguimos reunir³⁸²:

Na primeira cena o cenário representa um cais em São Petersburgo através da retroprojeção de um *clip do mar bravio*; na cena 2 a estátua equestre do Imperador russo Pedro, o Grande é colocada contra a tela (criando a determinação do espaço – São Petersburgo – mas também um símbolo importante, a sombra do imperador projetada sobre a tela); na cena 3 a história é contada por uma mistura

³⁸⁰ “a living wall, the theatre’s fourth dimension. In this way the fotografic image conducts the story, becomes its motive force, a piece of living scenary” PISCATOR, Erwin. *Piscator über Regie*, 1926 apud WILLET, John. *The Theatre of Erwin Piscator, Half Century of Politics In the Theatre*. London: Eyre Methuen Ltda., 1978. p. 60

³⁸¹ “shots of crowds in Shanghai, riots in Rio and Dock strikes in New York” RORISSON Hugh, *Introduction to Chapter X in Piscator, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p.105.

³⁸² Todos estes exemplos apoiam-se na reunião de diferentes descrições encontradas em três fontes bibliográficas principais: Rorrison, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin, The Political Theatre. Op.Cit.* p. 104 e 105; Willet, John, *The Theatre of Erwin Piscator, Half Century of Politics In the Theatre, Op. Cit.* p. 60 e Patterson, Michael, *The Revolution in German Theatre 1900-1933, Op. Cit.* p. 126. Constei também com o auxílio do resumo detalhado da peça e da imagem de algumas fotos para facilitar a compreensão das cenas descritas.

entre a ação filmada e a ação dos atores, assim uma batalha naval começa na tela, com um plano aberto, e termina no palco, num plano mais fechado, com os marinheiros em luta corpo a corpo e também quando, antes do resgate de um marinheiro alemão, vemos na tela a explosão de um destróier (uma mistura de ação cênica com efeito especial); na cena 5 “Um caminhão com móveis despejados numa pedreira, enquanto sinais de dólar e libra eram projetados a cima”³⁸³; na cena 7 a projeção de um “terreno elevado na floresta” representa a floresta, para onde Granka foge, mas no fim da cena, depois da discussão com Rune, para espanto geral, vemos os dois praticamente entrando na tela, “indo embora através das árvores e para dentro do nevoeiro”³⁸⁴; em outro momento o ator que faz Granka sai de cena e imediatamente entra uma projeção dele transmitindo ordens de uma torre de rádio; “A voz de Lloyd George no rádio é acompanhada por uma sequência filmada de um de seus discursos”³⁸⁵; a decisão do Judeu Gad de vender as suas ações de sua Companhia Russa, “é seguida por edição de uma cena de pânico na bolsa de valores de Nova Iorque”³⁸⁶; e, finalmente, na cena da venda de São Petersburgo, uma multidão é projetada atrás da cena (conforme a foto), ampliando muito o efeito da cena e dando proporções históricas a uma trama totalmente fantasiosa.

Figura 27 e 28 - Combinação de filme e ação ao vivo.

Embora a função da projeção nessa peça seja muito variada, em todos os casos o resultado grandiloquente parece fazer da tela de projeção um “efeito especial” para reforçar a ilusão e provocar emoção na plateia, apoiando a tensão da história, exatamente como nos famosos “efeitos especiais” dos filmes de aventura. Tal como nesses “efeitos” cinematográficos, eles podem também servir para preencher uma certa falta de coerência no texto ou incrementar um roteiro fraco. Parece ser esse o caso, já que toda a crítica e mesmo Piscator, admitem que o texto não é bom, além de ser excessivamente sentimental.

³⁸³ “a truck with furniture rolled on a Gad’s house, while dollar and pound signs were projected overhead” RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p. 105.

³⁸⁴ “striding away through the trees and into the mist” *Idem, Ibidem.* p. 105.

³⁸⁵ *Idem, Ibidem.* p.105.

³⁸⁶ “was followed by a clip of panic on the New York Stock Exchange” *Idem, Ibidem.* p. 105.

Herbert Ihering, mesmo admitindo a força do meio, é explícito em sua opinião:

“A troca de acústico para visual tem um poder que eu nunca imaginei (...) o novo meio é uma inovação substancial que qualquer indefinição na sua aplicação imediatamente causa falsas emoções. Granka na torre, a China, o mar - a grandeza não burguesa do trabalho se derrama à nossa frente. Granka perambula tristemente e tem início o declínio ao sentimentalismo burguês. Filmes em peças deveriam se conformar em documentar e nunca tentar tocar as emoções”³⁸⁷

Parece que nesse caso Piscator tenta, através da variedade de soluções cênicas, “salvar” o espetáculo; ao mesmo tempo que aproveita para experimentar ao máximo a fusão entre a linguagem cinematográfica e o teatro.

Embora não seja necessariamente o que Piscator afirma em *O Teatro Político*³⁸⁸, parece que a partir da primeira inclusão do cinema em *Apesar de tudo!*, não são só os fins que o interessam, mas os meios técnicos também; de modo que ele passa a experimentar com grande empenho, diferentes formas de cruzamento entre filme e cena. No caso desta, assim como das próximas peças montadas no *Volksbühne* - em geral com pouco tempo de preparação - o estudo do meio, também é um fim em si mesmo, ou pelo menos um norte - o encenador parece estar apaixonado pela nova linguagem.

Das onze peças montadas por Piscator no *Volksbühne*, entre 1924 e 1927, escolhemos citar aqui apenas as três que apresentam alguma novidade no cruzamento entre projeção de imagem e cena: *Bandeiras*, *Dilúvio* e *O Barco Bêbado*.

É interessante notar especialmente, através desses três diferentes exemplos, que a experimentação de Piscator inclui sempre uma relação intrínseca entre a

³⁸⁷ “The switch from acoustic to visual has a power I had never imagined (...) The new medium is such a substantial innovation that any vagueness in its application immediately strikes false emotions. Granka on the tower, China, the sea – the unbourgeois grandeur of the work is spread out before us. Granka ambles off sadly and the decline into bourgeois sentimentality begins. Film in the plays should stick to documentation and never to try to touch the emotions” INHERING, H. *Berliner Börsen Courier* de 22 e 23 de fevereiro de 1926 *apud* Rorisson, Hugh. *Introduction to Chapter X in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p. 105.

³⁸⁸ É preciso lembrar que em 1930, quando Piscator escreve *O Teatro Político*, um de seus objetivos é reafirmar publicamente a sua opção política como principal objetivo no desenvolvimento de seu trabalho como encenador, exatamente para se defender das muitas críticas (principalmente de seus companheiros do KPD), que viam na sua experimentação formal, uma capitulação burguesa da sua parte.

cenografia e maquinaria, luz e projeção de imagem e a dramaturgia; de modo que podemos perceber uma experimentação formal e técnica aliada à pesquisa das diferentes funções que a projeção pode exercer no espetáculo.

O BARCO BÊBADO (Das Trunkene Schiff)

Volksbühne, 1926

O Barco Bêbado é um texto do poeta expressionista Paul Zech e conta através de dezesseis cenas, ou “estações”, a vida de Arthur Rimbaud. Piscator decide contar a história particular do poeta francês, em um embate com seu tempo, incluindo imagens projetadas da Comuna de Paris e da Terceira República, através de desenhos realizados por George Grosz.

A princípio Piscator pretendia erguer as telas de projeção conformando um prisma, em um suporte giratório. A ideia mostrou-se, naquele momento, impossível de ser realizada tecnicamente. Então, a mesma ideia foi simplificada, com três grandes telas unidas por dobradiças, com os lados móveis, como num *tríptico*.

Existe uma outra projeção com o título, logo no início do espetáculo, sobre uma tela transparente na boca de cena, que sobe revelando o espaço da ação e o tríptico das telas de projeção de trás. Não descobrimos se essa tela na boca de cena divide as estações, com os títulos de todas as cenas ou só aparece no início, com o título da peça. Embora pareça não ter muita importância aqui, essa projeção numa gaze transparente na boca de cena terá importantes desenvolvimentos posteriores no trabalho de Piscator.

As projeções dos desenhos de Georg Grosz, que compõem o espaço, são realizadas por trás do tríptico, em *backprojection*. Assim também é possível que as imagens paradas dos desenhos contracenem com a sombra dos atores, provavelmente em movimento, como podemos perceber adiante na foto da cena do *café em Aden*.

Figura 29 - *O Barco Bêbado*, cena Café em Aden.

O tríptico permite quebrar uma mesma imagem em três partes distintas, ou mesmo confrontar três imagens diferentes. O efeito final mistura a força da distorção dos desenhos, como nas telas de fundo expressionistas, com a sensação de passagem de tempo entre uma imagem e outra, que temos por exemplo na linguagem dos quadrinhos.

Na descrição de Piscator, ele cita três funções distintas para a projeção das imagens:

“No *Navio Embriagado*³⁸⁹, a projeção adquiriu um novo aspecto, transmitindo o ambiente, os grandes fatos sociais e políticos, por intermédio de desenhos de George Grosz. A ação desenrolava-se num espaço fechado por três grandes telas de projeção, sobre as quais apareciam as imagens adequadas a cada cena. (...) No *Navio Embriagado*, na cena da travessia, usei o filme não somente como ilustração, senão também como interpretação figurada da imaginação febril de Rimbaud”³⁹⁰

O fato de todas as imagens serem desenhadas, com o traço forte e expressivo de George Grosz, permite a justaposição entre a comunicação dos dados objetivos que Piscator propõem, reforçados pela presença de datas escritas; com a projeção do estado interior de Rimbaud, em um uso tipicamente expressionista da cenografia. A divisão da imagem nas três telas, também facilita essa interpenetração de significados objetivos e subjetivos na leitura dos desenhos. Como podemos perceber pela seguinte descrição e análise das imagens, do crítico Herbert Ihering:

“Deste modo ele podia sugerir tanto o lugar como os pensamentos atrás a tela. Ele ilustrava o conteúdo e a realidade; a ideia e o local. Ele deu ambos, o contexto histórico e a sua relevância para o presente. Em uma cena vemos a data 1871 em figuras vermelhas sobre a revolta da comuna. Em outra ocasião vemos um café à esquerda, a *Grand Place* em Bruxelas no meio, e navios e uma passagem de terceira classe para Argel, à direita. A tela atravessava tempo e espaço”³⁹¹

³⁸⁹ Outra versão, usada pelo tradutor de *O Teatro Político*, Aldo Della Nina, para o nome da peça e do famoso poema de Arthur Rimbaud, *Le Bateau Ivre*.

³⁹⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 91.

³⁹¹ “In this way he could suggest both the place and the thoughts behind the screen. He illustrated the content and the reality, the Idea and the location. He gave both the historical background and its relevance to the present. In one scene we saw the date 1871 in red figures over the revolt of the commune. On another occasion we saw a cafe on the left, the Grande Place in Brussels in the middle and ships and a ticket for a steerage passage to Algiers on the right. The screen passed through time and space” IHERING, H. *Berliner Börsen-Courier* de 22 de

Figura 30 - *O Barco Bêbado* . Cena: Sala em Paris. Projeções de fundo: desenhos animados de George Grosz.

Como as fotos do espetáculo são em preto e branco, não sabemos se os desenhos tinham ou não cores. As únicas indicações encontradas nas descrições são: o vermelho dos números, acima citada e a indicação da técnica usada nos desenhos, “*water-colour*” ou aquarelas, que costumam ser coloridas, o que nos deixou extremamente curiosos. Tanto o prisma proposto inicialmente por Piscator, quanto o tríptico realizado, nos parecem ter uma relação direta com a pintura e a forte presença da cor e da sinestesia nos poemas de Rimbaud. É bem provável, portanto, que tanto o dramaturgo, quanto o encenador e o cenógrafo tenham aproveitado a forte sugestão plástica e visual do universo dos poemas de Rimbaud, como inspiração para a integração entre palavras e imagens, entre cada “estação” da paixão do poeta e a projeção da sua subjetividade ou, pelo menos, da expressividade dos desenhos, sobre todos os ambientes e demais dados externos da peça.

Figura 31 - *O Barco Bêbado*. Cena: Prisão na França.

As fotos são muito reveladoras do universo do espetáculo e tudo parece se encaixar perfeitamente, menos a relação entre a peça e o discurso de Erwin Piscator, como podemos perceber pela cobrança do crítico Herbert Ihering, tão politicamente comprometido quanto Piscator:

“Ainda assim, o efeito é excelente, muito embora esteja próximo de se tornar um gesto vazio. Seria uma enorme pena se o verdadeiro talento de Erwin Piscator fosse desviado para roteiros errados, se o único diretor que vê o teatro como um instrumento para as pessoas fosse seduzido inadvertidamente por

maio de 1926 *apud* RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter XI in* PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. *Op.Cit.* p. 116.

uma efeitologia artística fazendo acreditar que dirigir é um fim em si.”³⁹²

Mas quando Piscator tenta radicalizar a sua leitura política dos textos, dentro do *Staatliches Schauspielhaus*, com uma leitura nada clássica de *Os Bandoleiros*, de Schiller e no *Volksbühne*, com a peça *A Tormenta Sobre a Terra de Deus*, de Ehm Welk; teremos duas verdadeiras batalhas públicas, onde é colocada na ordem do dia a função da arte e a liberdade de expressão do encenador.

A ENCRUZILHADA DE PISCATOR

Dado o caráter deste trabalho, voltado para a linguagem da iluminação cênica e sua relação com a escrita teatral, não há como analisar aqui, em detalhes, todas as montagens de Piscator. Por isso temos que escolher as obras que trazem novidades técnicas e constroem uma linguagem técnico-estética importante, tanto para o percurso do seu próprio trabalho como encenador, como para a influência de seu trabalho para outras gerações de encenadores. Embora não seja exatamente este o caso específico de *Os Bandoleiros*, nem de *A Tormenta Sobre a Terra de Deus*, essas duas montagens são, por várias razões, o fim de um ciclo. Nelas Piscator reúne alguns elementos importantes dos trabalhos anteriores e inicia o uso de novos elementos - como a simultaneidade e a produção e edição de filmes que deveriam conter uma síntese do conceito central da encenação - que terão continuidade e desenvolvimento importante na próxima fase.

Também, por circunstâncias políticas, essas duas montagens colocaram Piscator, no ano de 1927, em uma encruzilhada fundamental em seu caminho como artista, encenador e produtor teatral.

OS BANDOLEIROS (Die Räuber)
Staatliches Schauspielhaus, 1926

³⁹² “Even so, the effect is excellent, though it comes very close to being empty artistry. It would be a great pity if Erwin Piscator’s very real talents were to be sidetracked into the wrong scripts, if the only director Who sees the theater as an instrument for the people were to be unwittingly seduced by special artistic effects into thinking that directing is an end in itself.” *Idem Ibidem*, p. 116.

Do ponto de vista técnico, a função da iluminação em *Os Bandoleiros* é importante, embora já não seja exatamente uma novidade. Traugott Müller, o cenógrafo, transformou o palácio da peça em uma espécie de fortificação armada com rampa, escadas e dois andares, usados para que várias cenas pudessem se suceder rapidamente através das mudança de luz, em fusão, sem trocas de cenários. Dessa forma, deu um ritmo alucinante para a complicada trama palaciana da peça (que tem por eixo o ciúme e a traição entre dois irmãos, Karl e Franz Moor), aumentando a tensão da ação, mas dando pouca importância à poesia do texto de Schiller. No momento de máxima tensão - quando Karl, aparentemente morto volta para casa disfarçado para desmascarar a intriga de seu irmão Franz -, Piscator segue os dois irmãos com luz e ação, criando assim cenas simultâneas, em uma verdadeira cena de suspense. Quando Amália (ex-noiva de Karl e cobiçada por Franz) vai para o Jardim, em um monólogo romântico, Piscator abre mais um plano de ação e os três textos são falados quase ao mesmo tempo, intercaladamente, como se fossem vozes numa ópera, ao estilo grego da “*stichomythia*”, de modo que o triângulo amoroso ganha em efeito, ao mesmo tempo que o texto torna-se incompreensivo. De fato, o foco de Piscator não está nas tramas palacianas, muito menos no melodrama amoroso entre os irmãos, mas na ação dos bandoleiros.

O principal tabu quebrado por Piscator em *Os Bandoleiros*, um grande clássico alemão, está em sua adaptação do texto: cortou cenas e falas (a montagem durava duas horas, sendo que o texto integral não consegue ser apresentado em menos de quatro ou cinco horas), colocou uma linguagem coloquial na boca de uma parte das personagens e, principalmente, transformou o bando de bandoleiros em proletários comunistas e o vilão Spielberg, no grande herói do espetáculo, um líder revolucionário com o figurino de Carlitos e a cara de Trótski.

A batalha nos jornais e artigos - entre aqueles que consideram essa montagem (junto com outras do mesmo período, como o *Hamlet* de Jessner e o *Eduardo II* de Brecht) como um importante passo na função criadora da encenação, dando vida nova e sentido contemporâneo aos clássicos e outros que viram na montagem uma afronta à tradição germânica – ou mesmo a própria radicalidade política da leitura do texto, levou à descontinuidade do espetáculo (que teve apenas

doze sessões) e ao fim de um acordo feito entre Piscator e o *Staatliches Schauspielhaus* (Teatro do Estado) para mais duas produções novas.

A TORMENTA SOBRE A TERRA DE DEUS (Gewitter über Gottland)

Volksbühne, 1927

Já em sua próxima e última montagem no *Volksbühne*, antes da guerra³⁹³, Piscator levou ao paroxismo uma divisão que já existia dentro da organização das “Cenas Populares” (*Volksbühnes*). A divisão viera à tona na conferência nacional realizada em Hamburgo no mês de junho de 1926, com uma batalha entre a ala moderada - que considerava função da organização levar “arte para o povo”, mantendo uma neutralidade política - e alas de esquerda, principalmente a “juventude proletária”, que exigiam do comitê central da organização que as *Volksbühne* tomassem um partido, montando peças comprometidas com o movimento operário. Na tentativa de agregar essas duas tendências da organização, a direção escolhe a peça *A Tormenta na Terra de Deus*, de Ehm Welk e chama Piscator para dirigi-la. Foi como jogar pólvora para apagar o fogo.

Piscator parte de uma frase do autor – “O drama não se desenrola apenas em torno de 1400” – para reescrever o texto e radicalizar politicamente o seu sentido, principalmente através da linguagem cinematográfica justaposta à cena.

O enredo é baseado em um conflito histórico acontecido em Hansa (uma confederação de cidades germânicas), onde um bando de marinheiros amotinados (*Vitalian Brothers*) criam uma comunidade protocomunista na ilha de Gottland, em 1398. Na peça, há dois líderes do movimento, um traidor chamado Störtebecker e um guardião dos princípios dos marinheiros, chamado Asmus. Piscator resume assim a sua leitura da peça:

“Assim, num filme especial, dei um extrato das relações de poder políticas, religiosas e sociais, uma prova documental para a ação desenrolada na peça. Elevei as personagens do drama ao típico, distinguindo os diferentes heróis a sua função social, e contrapondo o revolucionário sentimental Störtebecker

³⁹³ Piscator só voltaria a trabalhar no *Volksbühne* novamente, 34 anos depois, em 1961.

(que hoje poderia ser um nacional-socialista) e Asmus, o sóbrio homem de fatos, tipo do revolucionário racional, corporificado na forma mais pura de Lênin.”³⁹⁴

Piscator reúne na encenação, vários elementos de espetáculos anteriores, como as telas laterais (especialmente usadas de forma épica para fotos e textos ilustrativos), como em *Bandeiras*; a projeção de filmes em grandes proporções, criando um “cenário vivo”, como em *Dilúvio* e um cenário que se transforma em navio, como em *Vela no Horizonte*³⁹⁵.

A cenografia tem várias alturas e planos em torno de um mastro, na frente do ciclorama. Há projeções de filmes diretamente no ciclorama, no fundo da cena, com funções variadas: desde um prólogo épico, com um texto explicativo projetado no início do espetáculo, até imagens em movimento usadas como cenografia, como por exemplo um mar agitado que é projetado no ciclorama e revela o mastro em *silhueta*, no início de todas as cenas dentro do navio ou uma pintura antiga de Hamburgo, filmada especialmente e projetada ao fundo em uma cena em que essa cidade aparece.

Mas alguns filmes inventados por Piscator - sequências filmadas e editadas especialmente para a peça - tinham por objetivo sintetizar o sentido político da montagem. O pomo da discórdia foi um desses filmes, onde um grupo de homens marcha lado a lado em direção à câmera e que foi editado da seguinte maneira: “Enquanto marchavam seus figurinos mudavam (refletindo a Revolta dos Camponeses, o 1789, o 1848, o 1917/18).”³⁹⁶. Através desse filme, Piscator cria uma espécie de imagem-síntese da marcha inexorável da revolução bolchevista: “Dessa maneira, o espectador pode acompanhar até a atualidade a regularidade da revolução e dos seus expoentes, em poucos segundos, através do curso dos séculos”³⁹⁷

Em primeiro lugar, diga-se o que for da cena (e muito mesmo foi dito); mas essa imagem é profundamente fiel à frase de Ehm Welk que Piscator usa como

³⁹⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.118.

³⁹⁵ *Velas no Horizonte (Segel am Horizont)*, de Rudolf Leonhard. Montada por Piscator no Volksbühne em novembro de 1924. Não foi analisada aqui.

³⁹⁶ “As they marched their costumes changed (reflecting the peasant’s Revolt, 1789, 1848, 1917/18).”
RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter XIII in Piscator, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p 136.

³⁹⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.118.

grundmotiv da encenação: “O drama não se desenrola apenas em torno de 1400”³⁹⁸.

E, mais do que isso, a ideia incutida nessa imagem-síntese, além de resumir a leitura de Piscator dessa peça específica, pode também servir de modelo para compreender o conceito fundamental de Piscator quanto ao uso do cinema no espetáculo teatral: um meio de elevar a peça do singular (personagens, em seu próprio tempo) ao histórico, ou melhor, ao coletivo, com dimensão histórica.

A edição cinematográfica permite, outrossim, uma concisão e objetividade do signo, alçado à imagem em movimento. As muitas imagens de multidão justapostas a cenas ao vivo, utilizadas em várias peças; os cliques históricos representando a passagem do tempo através de fatos simbólicos de seus contextos específicos; a contraposição entre falas e discursos históricos conhecidos e as suas verdadeiras consequências nefastas para os povos; a própria justaposição entre personagens fictícias e personas históricas, fazem parte do mesmo procedimento criativo no cruzamento e justaposição entre linguagens, proposto aqui por Piscator, nessa mesma e única imagem-síntese da marcha revolucionária.

A mensagem direta que Piscator divulga nesse e em outros panfletos imagéticos durante a peça³⁹⁹, incendeia os dois lados da contenda do *Volksbühne*: as críticas dividem-se segundo as tendências políticas, aplaudindo ou atacando o espetáculo; alguns espectadores indignados retiram suas assinaturas do *Freie Volksbühne* e órgãos da imprensa ligados à direita (Partido Nacional Socialista) ou mesmo aos moderados, exigem providências imediatas da diretoria do *Volksbühne*, que responde com uma nota de esclarecimento⁴⁰⁰ e, em seguida, elimina o filme do espetáculo, sem o consentimento de Piscator. As apresentações seguintes viram uma batalha pública, os atores param o espetáculo no momento em que deveria estar o filme e discursam a sua indignação; os jornais publicam ataques de ambos

³⁹⁸ WELK, Ehm *apud* PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.117, 121 e 127.

³⁹⁹ Além deste, há, por exemplo, em algum momento do espetáculo, provavelmente no fim, outra sequência fílmica “by the closing effect, a red star rising in homage to the Bolshevik Revolution” RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter XIII in* PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre. Op.Cit.* p.137.

⁴⁰⁰ “(...) A diretoria da Cena Popular que a exploração do trabalho, para uma propaganda política unilateral, se deu sem o seu conhecimento e sem a sua vontade, e que tal montagem contradiz a neutralidade política fundamental da Cena Popular, que a ela cabe guardar...” Trecho da nota da Diretoria do *Volksbühne*, *apud* PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.120.

os lados; uma declaração de solidariedade a Piscator e à liberdade da arte é amplamente divulgada, assinada por dezenas de artistas e intelectuais de grande porte; a diretoria contra-ataca com o direito do autor de não ver o seu trabalho mutilado; Ehm Welk escreve um esclarecimento em que se exime de qualquer responsabilidade ⁴⁰¹; Piscator lê um manifesto em uma assembleia da ala esquerda da *Volksbühne* (na Herrenhaus) para cerca de duas mil e quinhentas pessoas e a própria organização acaba por dividir-se entre a organização oficial da *Volksbühne* e a ala jovem, radical, que cria as Sessões Especiais.

Embora esta sequência de fatos pareça não ter uma relação direta com o tema aqui desenvolvido, resolvemos resumi-la porque tem por consequência jogar Piscator em uma encruzilhada crucial para sua linguagem estética, técnica e ideológica.

Se do ponto de vista ideológico, o trabalho de Piscator era demasiadamente explícito para o Teatro Público e conceitualmente intragável para grande parte da burguesia (que no entanto sempre o admirou); do ponto de vista da pesquisa técnica, o seu trabalho acabou mostrando-se impagável para a estrutura do teatro proletário (via assinaturas das cenas especiais que davam direito a ver os seus espetáculos a preços módicos), para quem ele pretendia fazer o seu teatro e, além disso, do ponto de vista estético, seu trabalho também não se alinhou com o rumo tomado pela administração da Revolução, pela qual ele tanto lutou com as suas imagens poderosas.

O resultado da chamada “*Tormenta sobre a Cena Popular*” é que Piscator, sem poder dirigir nas principais casas públicas de Berlim, vê-se obrigado a assumir a direção de um teatro próprio.

Assim, mesmo aparentemente encurralado, ele segue em frente em busca da utopia do seu Teatro Total. No entanto a pesquisa técnica necessita de uma

⁴⁰¹ “...Desaprovo o protesto da diretoria contra o diretor artístico, porque o movem razões políticas. (...) nada opus contra o emprego de luz e de filme; pelo contrario até colaborei solicitamente. (...) protestei contra o modo da montagem (...) pelo qual a realização da direção artística foi conduzida a um resultado puramente óptico, independente da peça e até contra a peça. (...) E se agora nao quero ser escudo para o Piscator da Tormenta, muito menos pretendo servir de aríete contra ele. (...) deixem-me em paz nessa disputa sobre a ameaça de arte e de artistas. Atenciosamente, Ehm Welk” Welk, Ehm *apud* PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.127.

infraestrutura muito cara, que não combina com a independência estética, nem com a radicalidade ideológica.

2.3 EM BUSCA DE UM “TEATRO TOTAL”

Diante da impossibilidade de continuar desenvolvendo seu trabalho com liberdade dentro dos teatros públicos e da necessidade de fundar um teatro próprio, Piscator planejou construir um teatro com os olhos voltados para o futuro:

“O que me cruzava o espírito era algo assim como uma máquina teatral, tecnicamente construída como máquina de escrever, um aparelhamento dotado dos meios mais modernos de iluminação, de remoção e rotação no sentido vertical e horizontal, com um sem números de cabinas cinematográficas, instalações de alto falante, etc. Eu precisava realmente, de uma nova construção teatral, que possibilitasse tecnicamente a execução do novo princípio dramático. E esta construção era, não há dúvida, um objeto cujo custo subia a milhões.”⁴⁰²

A ideia dessa nova construção teatral já surgiu, pelo menos assim nos parece, como um projeto utópico, desenhado para servir de modelo a uma revolução tecnológica necessária, mas não exatamente possível de ser realizada naquele momento, ou seja, uma espécie de Teatro-Conceito.

Quer dizer, dadas as condições concretas, não parecia um projeto para ser construído sobre um terreno pré-existente, uma base real de orçamento, um prazo concreto... Mas um projeto que propunha antes de tudo um novo conceito de teatro, com planta-baixa, corte e projeto técnico. Bases objetivas de um sonho, para ser inventado e, talvez, conquistado. As grandes batalhas e seus idealizadores muitas vezes necessitam de uma utopia, uma ideia-modelo que os mova para frente diante das dificuldades do caminho, um norte a ser alcançado – o TEATRO TOTAL era a utopia da técnica a serviço da própria ideia de mudança estrutural da sociedade:

“Quando, com Walter Gropius, me entreguei ao esboço de uma forma de teatro adequada às condições mudadas, não o fiz apenas pela necessidade de uma ampliação ou de um aperfeiçoamento técnico, pelo contrário, nessa forma se manifestava simultaneamente determinadas condições sociais e dramáticas”⁴⁰³

⁴⁰² PISCATOR, Erwin. Teatro Político. *Op. Cit.* p.146.

⁴⁰³ PISCATOR, Erwin. Teatro Político. *Op. Cit.* p.148.

Sendo assim, a primeira grande premissa desse novo conceito de espaço cênico é a de ser um teatro “adequado às condições mudadas”, ou seja, não foi pensado como um teatro para a burguesia de seu tempo, mas um teatro para as massas do futuro: um espaço múltiplo, com uma relação direta entre a cena e a plateia e que, ao mesmo tempo, propiciasse tecnicamente a integração das novas linguagens constituintes do espetáculo, ou segundo a ótima metáfora usada por Piscator, que fosse “tecnicamente construída como máquina de escrever”. Quer dizer, dentro do conceito do Teatro Total, a tecnologia deveria ser concebida como instrumento de uma nova escrita cênica, para uma grande assembleia popular.

É este o desafio que Piscator propõe a Walter Gropius:

“Quando Erwin Piscator me transmitiu o plano de seu novo teatro, impôs, com a ousada naturalidade do seu fortíssimo temperamento, um bom número de exigências aparentemente utópicas, cujo objetivo consistia em criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído sob o ponto de vista técnico, capaz de satisfazer às diferentes necessidades de diretores diversos, e de oferecer, no grau mais elevado, a possibilidade de permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando-se, assim, estes mais eficazes.”⁴⁰⁴

Walter Gropius parte de uma pesquisa histórica dos diferentes espaços cênicos usados na construção de teatros, na tentativa de encontrar uma síntese possível. Chega a três formas fundamentais:

1. A arena redonda (como o circo ou a arena de esportes);
2. A semiarena dos anfiteatros gregos e romanos, “com um plano de ação em forma de semicírculo, o proscênio, sobre o qual a cena se desenrola em relevo diante de um fundo compacto”⁴⁰⁵;

⁴⁰⁴ GROPIUS, Walter. “*Da Moderna Construção de Teatro, considerando a construção do Teatro de Piscator em Berlim*” in PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 149.

⁴⁰⁵ GROPIUS, Walter. *Idem Ibidem*, p. 148.

3. O palco em profundidade ou teatro de câmara ótica “que pelo pano e pela cova da orquestra fica separado dos espectadores, como um ‘mundo da ficção’ oposto ao mundo real”⁴⁰⁶.

Figura 32 – Perspectiva aérea do interior do teatro.

A sua resposta é um grande anfiteatro oval para duas mil pessoas, apoiado por doze colunas delgadas, com três diferentes espaços possíveis: um teatro de arena, um teatro-proscênio ou teatro em relevo⁴⁰⁷ e um teatro em profundidade, dividido, por sua vez, em três palcos, (um central e dois laterais) conforme mostra o desenho abaixo:

O princípio da flexibilidade, é resolvido por Walter Gropius através do movimento: “No meu Teatro Total (...) Eu tentei criar um instrumento tão flexível que um diretor possa empregar qualquer uma das três formas de palco, pelo simples uso de mecanismos engenhosos.”⁴⁰⁸ Assim o espaço muda através de um mecanismo simples e profundamente conhecido por seus contemporâneos: os palcos giratórios, conforme podemos perceber por estas três plantas baixas, que mostram de maneira simples, a mudança do espaço:

Figura 33 - Fundo, proscênio e centro, respectivamente.

Além disso, Gropius cria um interessante colar horizontal (duplo) em torno da plateia, por onde podem passar carros cênicos (como aqueles usados no teatro de estações medieval, principalmente na Espanha e Inglaterra) – “atrás das colunas da sala de espectadores, prolongando os placos laterais, gira uma ampla galeria (...) pela qual podem

⁴⁰⁶ GROPIUS, Walter. *Idem Ibidem*, p. 148.

⁴⁰⁷ O conceito de cena em relevo - em representações realizadas primordialmente no proscênio - foi desenvolvido por Georg Fuchs em “Die Schaubühne der Zukunft” que teve grande influência no trabalho de encenadores como Meierhold e Piscator.

⁴⁰⁸ GROPIUS, Walter. “Introduction” in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnár) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. p. 13.

deslizar os carros cênicos”⁴⁰⁹ –, de modo a criar palcos múltiplos por todo o espaço, como podemos ver na planta abaixo:

Figura 34 – Planta: plateia e palco.

No entanto, esses diversos palcos (que podem inclusive suceder-se e transformar-se durante um mesmo espetáculo) necessitam de uma igual flexibilidade na estrutura de maquinaria teatral e iluminação cênica. Gropius parte da própria experiência de Piscator com a projeção cinematográfica para apostar em cenários luminosos, como forma de completar a estrutura técnica do teatro, possibilitar a mudança rápida de planos e simplificar a cenografia:

“Os meios mecânicos para a mudança dos planos de representação são eficazmente completados pela projeção luminosa. Piscator serviu-se, em suas montagens, genialmente do filme para fortalecer a ilusão de representações cênicas. Pela sua exigência de ordenar por toda parte planos de projeção e aparelhos cinematográficos demonstrei eu especial interesse, pois na projeção luminosa reconheci o meio mais simples e mais eficaz dos modernos cenários. Sim porque no ponto neutro da cena escurecida, é possível construir com a luz, e com as imagens abstratas ou objetivas – imagens paradas ou em movimento – criar uma ilusão cênica pela qual se economizam em grande parte o aparelhamento teatral e os bastidores.”⁴¹⁰

De fato os cenários projetados são possíveis e vão, com o tempo, tornando-se cada vez mais uma alternativa simples. Porém para um teatro tão grande dependeria de um equipamento com uma potência luminosa que só passou a ser possível a partir dos anos de 1970, com a invenção das lâmpadas de descarga usadas nos atuais projetores. O grande problema dos cenários projetados está na intensidade dessas projeções em relação à iluminação cênica, o que com certeza torna-se mais complicado em espaços muito grandes⁴¹¹. O que não quer dizer que se o Teatro Total fosse construído, o problema não teria sido resolvido de outra forma. Um detalhamento técnico com certeza teria que prover todo o espaço em

⁴⁰⁹ GROPIUS, Walter. “*Da Moderna Construção de Teatro, considerando a construção do Teatro de Piscator em Berlim*” *Op. Cit.* p.149.

⁴¹⁰ *Idem, Ibidem*, p.149.

⁴¹¹ Hoje, as grandes projeções à distância em shows para multidões, são realizadas preferencialmente com telas de LED.

torno com varas técnicas, para a colocação de refletores, necessários para que a iluminação cênica pudesse servir de apoio à projeção por todo o espaço.

Um dos conceitos mais interessantes do Teatro Total está justamente em que ele é, inteiro, um grande “espaço de projeção” em 360°, já que toda a plateia estaria envolvida em telas de projeção, conforme explicação detalhada do próprio Walter Gropius:

“No meu teatro total (...) todo o recinto dos espectadores - paredes e forro - pode receber a projeção de filmes (patente alemã). Entre as doze colunas de suporte da sala de espectadores armam-se para tal fim, telas sobre cujas superfícies transparentes se projeta ao mesmo tempo de doze câmeras colocadas atrás, de modo que os espectadores se encontram, por exemplo, em pleno mar revolto ou então veem acorrer, de toda parte, massas humanas. Simultaneamente, um segundo conjunto de aparelhos cinematográficos descido por uma torre de filmagem no interior da sala de espectadores pode projetar do lado de dentro, sobre as mesmas telas. Aí se encontra também o aparelho de nuvens, o qual, por exemplo, do seu ponto central projeta, sobre o forro da casa nuvens, astros ou imagens abstratas. Logo em lugar da tela de projeção usada até agora (cinema) surge o **espaço de projeção**. O verdadeiro recinto de espectadores, neutralizado pela ausência de luz, torna-se, em virtude da luz de projeção, um recinto da ilusão, palco dos próprios fatos cênicos”⁴¹²

Deixamos a descrição completa, porque além da explicação técnica, todos os exemplos relacionam-se com a ideia de ilusão e maravilhamento presentes nas óperas e no conceito de Richard Wagner de *Gesamtkunstwerk* (traduzido por “Obra de Arte Total” e de onde provavelmente vem o nome de Teatro Total). Isso se dá também na própria alusão à máquina de nuvens, um disco que gira na frente da lâmpada gerando movimento, através do mesmo princípio da lanterna mágica, desejo máximo da ilusão e que já foi usada anteriormente nesse trabalho, como metáfora da função da luz no naturalismo:

“O ícone da luz naturalista - simbolizando a tentativa de pegar o que se desmancha no ar - é a invenção do efeito das nuvens que passam.”⁴¹³

Porém, a ideia de usar a projeção para envolver totalmente o espectador em ilusão (como é realizada hoje, por exemplo, no cinema 3D ou nos brinquedos dos

⁴¹² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.151. (grifo nosso)

⁴¹³ Forjaz, Cibele. Dissertação de Mestrado. *Op.Cit.* p. 73.

parques da Disney que usam efeitos de projeção em 360°), é exatamente oposta ao Teatro Político, defendido teoricamente por Piscator.

E, nesse sentido, exatamente os mesmos meios, com os mesmos equipamentos usados em um mesmo ângulo de incidência, podem ter funções diametralmente opostas, de acordo com a função usada pelo encenador na composição geral do espetáculo.

No entanto muitas vezes em suas experimentações com projeção de cinema, Piscator se vê mesmo jogado entre essas duas funções opostas no uso das imagens. Assim, enquanto em *Bandeiras*, o prólogo escrito, os títulos projetados e mesmo os documentos históricos tinham uma função claramente épica, em *Dilúvio* eles em geral criam ilusão e servem de ambientação, como em um telão pintado tecnológico, enquanto em *Tormenta na Terra de Deus*, as duas funções se revezam.

De fato, há momentos em que visivelmente a própria experimentação de uma nova linguagem vira fim em si mesma e o encenador acaba por “atirar para todos os lados” o que é muito claro, principalmente em *Dilúvio*.

No entanto, na medida em a linguagem se desenvolve, vemos um maior controle dos meios em direção aos fins, e a multiplicação das telas de projeção não tem por objetivo colocar o espectador dentro da ação, muito menos envolvê-lo com a ilusão por todos os lados, mas criar muitos planos paralelos de narrativa. Piscator passará a usar dos vários planos em um instigante jogo de colocar o espectador na história, para depois arrancá-lo de lá, confrontando as ações individuais das personagens com os fatos históricos, a ação dramática com a análise social e econômica. O confronto explícito do texto com o seu contexto, através da multiplicação dos planos de narrativa, este é o caminho das próximas experiências de Piscator

E se o projeto do Teatro Total criado por Walter Gropius, sob a direção dos desejos técnicos de Piscator, acabou tornando-se inviável economicamente, fez surgir uma utopia, um modelo a ser perseguido e muitas vezes recriado pela arquitetura teatral. É com certeza a primeira inspiração da “Caixa Mágica” de Svoboda ou do “Terreiro Eletrônico do Teatro Oficina Uzyna Uzona”, (que ainda

deseja um “*Teatro de Extádio*” junto com uma Universidade de Cultura Popular), entre tantos outros teatros construídos e utópicos.

E, acima de tudo, no momento em que foi idealizado, o Teatro Total era a utopia da Piscator-Bühne.

2.4 O PISCATOR-BÜHNE ⁴¹⁴

Diante da encruzilhada político-ideológica em que Piscator se vê enredado no início de 1927, um teatro próprio era a única saída para a continuidade de seu trabalho e de suas pesquisas, o que foi possibilitado pela interferência da atriz Tilla Durieux, que convenceu o seu marido Ludwig Katzenellenbogen (diretor de um grande grupo de cervejarias) a investir o capital inicial de 400 mil marcos. Segundo Piscator o suficiente para promover a primeira temporada da *Piscator-Bühne*.

Ao mesmo tempo, como consequência do acirramento do impasse político dentro das *Volksbühne*, em julho de 1927 surgem as *Sessões Especiais*, com o objetivo de oferecer “aos mais radicais entre os jovens membros um repertório progressivo de *Zeitstücke*”⁴¹⁵.

As *Sessões Especiais* fecham um acordo com o recém formado *Piscator-Bühne*, no qual a nova companhia se compromete a fornecer um grande número de assentos a preços reduzidos para seus sócios⁴¹⁶, em cinco novas produções, durante a próxima temporada.

Assim, enquanto Walter Gropius desenha o teatro do futuro, Piscator e sua equipe alugam o teatro que foi possível conseguir, na *Nollendorfplatz*,

⁴¹⁴ Todas as informações aqui reunidas para dar um panorama das condições de produção que possibilitaram o surgimento da Piscator Bühne e ao mesmo tempo os compromissos financeiros e de repertório envolvidos, estão nos capítulos XIV, XV, XVI e XXII de *O Teatro Político*, de Erwin Piscator. Assim como alguns esclarecimentos, explicações e informações complementares importantes, que encontramos nas *Introduções* a esses mesmos capítulos escritas por Hugh Rorisson, in Piscator, Erwin. *The Political Theater* (translated with chapter introduction and notes by Hugh Rorisson). London: Eyre Methuen Ltda, 1980.

⁴¹⁵ *Zeitstücke*: “pedaço de tempo” ou “peça de época”, no caso, peças que tivessem uma relação direta com os problemas contemporâneos, para o público jovem comunista.

⁴¹⁶ Quando o acordo com o Teatro de Piscator foi fechado o número de assinaturas nas *Sessões Especiais* pulou de 4000 para 16000. O que em perspectiva, para cinco produções, chega a um público potencial de até 80.000 espectadores, pagando o valor do ingresso a 1,5 Marcos.

Informações obtidas em RORRISON, Hugh. Introduction to Capter XV PISCATOR, Erwin. *The Political Theater* Op.Cit. p.165 e 166.

Figura 35 - Planta do palco do *Theater am Nollendorfplatz*.

Segundo descrições e comentários de Piscator em *O Teatro Político*, o teatro da *Nollendorfplatz* tinha uma plateia de 1.100 lugares⁴¹⁷ e condições técnicas “desfavoráveis”:

“pequena em suas dimensões, embora dotada de boa acústica. Faltava o horizonte abobadado e os necessários espaços de reserva para os trabalhos técnicos (...) Assim, depois de construída uma cabine cinematográfica atrás da cena, pudemos trabalhar simultaneamente com 4 projetores.”⁴¹⁸

Sem ciclorama, mas com um palco giratório razoável (que fora uma condição de Piscator na procura do lugar), com uma verba pequena destinada a compra de parte dos equipamentos de luz e projeções indispensáveis para suas experiências técnicas, o maior problema enfrentado por Piscator e sua equipe no teatro da *Nollendorfplatz* foi o tamanho da casa, tanto na plateia quanto dentro do palco. Em um texto chamado de “Por Causa das Dificuldades Técnicas”⁴¹⁹, Otto Richter (diretor técnico do Piscator-Bühne⁴²⁰), explica a dificuldade imensa causada pela falta de espaço, no momento em que a necessidade de cumprir a produção de um repertório, fez com que a equipe técnica, com a ajuda de uma multidão de carregadores em hora extra, tivesse que desmontar o cenário de uma peça para que fossem realizados os ensaios técnicos da outra e assim por diante, com três cenários muito grandes, pesados e complexos tecnicamente, como veremos a seguir. O que, no fim, significou uma maratona inacreditável de trabalho e custos não planejados.

⁴¹⁷ O teatro tinha 1100 lugares e de 200 a 300 estavam reservados para o público das Sessões Especiais. Como a despesa estava calculada entre 3000 e 3500M por dia, o tamanho da casa e a matemática determinaram a política de preços. “Assim nasceram os ‘preços aristocráticos do teatro comunista’ que tanto indignaram a imprensa”. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 164. Os preços dos ingressos variavam, portanto de 1,5 Marcos para o público das Sessões especiais, até mais de 100 Marcos, nos melhores lugares da plateia.

⁴¹⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 159.

⁴¹⁹ Texto incluído no capítulo dedicado à origem e formação do Piscator-Bühne in PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 159 a 163.

⁴²⁰ Note-se que por falta de palavras em português e conhecimento do sentido da profissão de *Stage Manager*—profissão fundamental responsável por toda a direção técnica e também administrativa de todas as equipes técnicas e trabalhos de montagem e construção que envolvem um teatro – o tradutor para o português Aldo della Nina, em 1968, chamou Otto Richter de *cenarista e contra-regra*.

O novo empreendimento já surge com Capital e público garantidos, mas com uma grande contradição entre eles, além de um grande número de compromissos e expectativas, antes mesmo de abrir as portas. Piscator tinha uma temporada para tentar harmonizar tantas contradições com o trabalho da nova companhia, inclusive a sua nova função como diretor-proprietário de um teatro, com os seus próprios gastos como diretor artístico, dedicado a experiências técnicas muito caras.

E se, por um lado parece que de fato havia uma grande contradição entre a infraestrutura de seus meios e os seus fins (pelo menos em relação ao seu difícil contexto histórico) – o que, com o correr do tempo, acabou mostrando-se fatal para o próprio empreendimento e conseqüentemente para o desenvolvimento de sua linguagem –, por outro as realizações cênicas da primeira temporada do *Piscator-Bühne* são tão impressionantes que criaram paradigmas da relação entre técnica, estética e ideologia.

Dada a importância desses espetáculos e seu desenvolvimento técnico, não apenas para este tópico da tese, mas para a continuidade do trabalho nos capítulos posteriores; escolhemos fazer um estudo de caso detalhado de um espetáculo – *Hoppla, wir Leben!* – e descrever brevemente a estrutura de outro – *Rasputin* – antes de tentar resumir a relação particular do trabalho de Piscator com o posterior desenvolvimento do Teatro épico. Esperamos que não seja demasiado, porém a narrativa do teatro também tem as suas emoções.

OBA, NÓS VIVEMOS! (Hoppla, wir Leben!)

de Ernest Toller

Piscator-Bühne, 1927

Hoppla, wir Leben! cuja tradução é algo assim como *Opa!* ou *Oba, Nós vivemos!* (e que a partir de agora chamaremos simplesmente de “*Hoppla!...*”) foi um texto escrito por Ernest Toller na primavera (março/abril) de 1927, provavelmente

tendo a futura *Piscator-Bühne* em mente⁴²¹, de modo que já na primeira versão do texto havia uma lista de possíveis intermissões de projeção nas rubricas do texto.

Como não poderia deixar de ser, Piscator propôs várias reescrituras do texto, realizadas junto com Toller. O que significou tanto uma adaptação do texto propriamente dito – incluindo o corte de várias cenas, adaptações na linguagem de outras e uma grande mudança no fim da peça - quanto a criação de um roteiro cinematográfico paralelo. Este, por sua vez, tinha por objetivo criar outra camada de signos superposta ao texto, gerando um confronto direto, cena a cena, entre o discurso lírico e emocional do protagonista, Karl Thomas (mais uma personagem autobiográfica de Toller e, segundo Piscator, excessivamente “expressionista”) e o contexto político, econômico e social onde ele vive e age.

O texto dramaturgico, o filme e o que chamarei aqui de *configuração cênica* (relação entre o cenário, a luz, a localização das várias projeções e a ocupação espacial dos atores e das cenas) se enredam nessa encenação, numa espécie de encruzilhada entre diacronia e sincronia.

Mais especificamente, é a configuração cênica que serve de estrutura para tramar o texto e o filme, em uma colagem de diversos signos sobrepostos - como se fosse, por exemplo, uma fotomontagem em movimento - de modo que a significação geral torna-se bem mais complexa (e também mais contraditória), do que o texto.

Esses três roteiros e suas relações estruturais foram constituídos juntos pelo “escritório dramaturgico” e depois montados durante quatro semanas de ensaio - quando ao mesmo tempo em que os atores ensaiavam a peça, cenas novas eram filmadas e editadas e o espaço, a luz e os projetores iam sendo montados - numa espécie de quebra-cabeças gigante. De fato, o teatro é sempre assim, porém a complexidade técnica desse espetáculo impressiona até hoje⁴²², passados oitenta e seis anos desde 1927.

⁴²¹ No verão de 1926 (algumas semanas entre julho e agosto), antes mesmo da “*Tormenta sobre a Cena Popular*”, ambos passaram férias juntos no sul da França, trabalharam sobre uma nova peça (*Bairro de Celeiros*, peça inacabada) e discutiram a possibilidade de um teatro próprio onde poderiam desenvolver mais livremente suas ideias. Naquele momento tais ideias ainda eram apenas um sonho.

⁴²² Hoje: data de revisão final da tese, 20 de maio de 2013.

Antes de mostrar como esses discursos se enredam no espaço e no tempo, de forma detalhada, faremos aqui uma exposição geral dos elementos de linguagem que compõe cada um dos três roteiros de escrita cênica.

1 – Roteiro base: texto dramático.

A história é a seguinte (aproveito aqui um resumo realizado pelo próprio Piscator):

“O herói da peça tolleriana, Karl Thomas, revolucionário de pós-guerra, uma vez sufocada a revolução, é condenado à morte. Pouco antes da execução, em 1919, é perdoado (junto com seu amigo Kilmann, igualmente condenado à morte). Karl Thomas perde a razão, desaparece por oito anos num hospício e reaparece em 1927, num mundo inteiramente transformado. Kilmann entendeu-se com o novo Estado e tornou-se Ministro. Uma sua amiga de outros tempos, transformada em agitadora política, acolhe por algum tempo o reaparecido, sustenta-o, mas acaba por atirá-lo à rua. Karl Thomas faz-se criado. Em seu desespero diante daquela época, planeja matar Kilmann, que passou a ser um reacionário. Precede-o um estudante radical da direita, mas Karl Thomas é preso e conduzido de volta ao hospício. Karl Thomas enforca-se no momento em que fica provada a sua inocência...”⁴²³

2 – Roteiro fílmico: composição dramática do contexto histórico.

Segundo Piscator a função fundamental do filme em “*Hoppla!...*” é a seguinte:

“Tratava-se essencialmente de extrair a sorte individual dos fatores históricos gerais, e de ligar dramaticamente o destino de Thomas à guerra e à revolução”⁴²⁴

Isso porque a história de Karl Thomas serviu de base na encenação para um confronto do presente (1927), com a história recente da Alemanha: desde o final da guerra (primeira imagem da peça), passando pela revolução de 1919 e seu fracasso, representado pela prisão do grupo de revolucionários, e, finalmente, a passagem do tempo - os oito anos em que o protagonista fica “louco” e preso no hospício:

“É preciso dar uma ideia da monstruosidade desse período de tempo. E é somente escancarando esse precipício que o embate adquire toda a sua violência. Nenhum outro meio a não ser o filme está em condições de mostrar em sete minutos oito intermináveis anos. Somente para esse ‘interfilme’ nasceu um

⁴²³ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 174.

⁴²⁴ *Idem, Ibidem.* p.178.

roteiro contendo cerca de quatrocentas notas de política, economia, cultura, sociedade, esporte, moda, etc.”⁴²⁵

Assim, a equipe cinematográfica dirigida por Curt Oertel, tinha para a realização dos filmes que compunham “*Hoppla!...*”, quatro funções distintas e complementares:

- (1) Compor junto com o dramaturgo e o diretor artístico o que Piscator chamou de “verdadeiro manuscrito fílmico”;
- (2) filmar as cenas inéditas⁴²⁶ ;
- (3) fazer uma pesquisa primária de filmes documentários desde o final da Primeira Guerra até 1927 ⁴²⁷;
- (4) Editar todo o material em “clips históricos”, inclusive misturando cenas filmadas com cenas documentais, com o objetivo de incluir a personagem fictícia de Karl Thomas em algumas cenas históricas importantes, para criar uma espécie de “ficção histórica”.
- (5) Sincronizar as imagens com os tempos das cenas, ou vice e versa, no caso das imagens simultâneas.

Para se ter uma ideia do tamanho da empreitada e da maratona de trabalho que significou a realização e edição desses filmes, transcrevemos aqui uma cena limite (e, ainda assim, absolutamente crível, em se tratando de teatro), que Piscator conta em meio a uma crônica da noite de estreia:

“Na noite de estreia marcada para as 7 horas, pelas 7 e 45 encontrei Gasbarra e Guttmann, montando num recanto do porão algumas partes do entrefilme que seria exibido em cima, por volta das 8.” ⁴²⁸

No entanto, todo esse trabalho aparentemente “louco”, tinha uma função clara e objetiva: contar o contexto histórico, incluído pelo filme dentro da situação dramática, com o objetivo épico de “extrair a sorte individual dos fatores históricos gerais”.

⁴²⁵ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. cit.*, p. 178.

⁴²⁶ “Filmaram-se cerca de 3.000 metros. É claro que somente uma pequena parte teve aplicação definitiva. O pátio, os depósitos livres e a rua diante do Teatro da Nollendorfplatz, foram por duas semanas palco das filmagens. Ainda nos dias anteriores à estréia, todo o conjunto de construção estava imerso na luz ofuscante dos holofotes, até três horas da madrugada.” *Idem, Ibidem.* p.178.

⁴²⁷ “Uma pequena coluna, sob o comendo de Victor Blum, postou-se permanentemente nos arquivos das companhias cinematográficas, procurando fitas reais dos dez anos precedentes” *Idem, Ibidem.* p.178 e 179.

⁴²⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p. 182.

O “choque” entre o momento anterior a esses oito anos (1919) e o momento atual (1927), era fundamental para criar essa perspectiva histórica que tanto interessava a Piscator, de modo a proporcionar ao público uma reflexão em perspectiva sobre a situação atual do país e o seu próprio papel dentro dessa sociedade hierárquica, objetivo final do encenador.

Daí a tentativa de criar com a cenografia uma imagem-síntese, historicamente fundamentada através do uso do filme, do que se tornou a então República de Weimar, de 1927.

3 – Configuração cênica geral

Aqui os dois planos anteriores ganham uma composição espacial complexa, envolvendo ao mesmo tempo várias linguagens técnicas:

Cenografia:

A cenografia tem um papel estrutural, permitindo a articulação entre os diferentes planos do espetáculo: texto e hipertexto.

Como vimos até aqui, Piscator sempre procura encontrar uma metáfora cênica, que chamamos aqui de imagem-síntese, capaz de comunicar conceitualmente o sentido da encenação. Em “*Hoppla!...*” essa imagem síntese é a própria cenografia. Para chegar ao desenho e sentido dessa “estrutura cenográfica”, o encenador parte da “estrutura social” presente no texto de Toller:

Toller já havia indicado a secção, o corte social. Foi necessário assim erguer um palco que precisasse e tornasse visível essa secção, um mundo munido de andares com numerosos e diferentes lugares de representação, sobrepostos e lado a lado, que figurasse sensatamente a ordem social.”⁴²⁹
e

“Toller conseguiu indicar um corte transversal da sociedade na escolha e agrupamento dos planos. Nós chegamos a um palco em que podíamos dispor este corte transversal e emprestar a ele precisão: uma estrutura em diversos andares ou níveis, com muitas diferentes áreas de atuação acima e abaixo e ao lado umas das outras, que simbolizavam a ordem social.”⁴³⁰

⁴²⁹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. Cit.* p.176.

⁴³⁰ PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre. Op.Cit.* p. 210.

Embora o conceito da cenografia seja bem preciso, todas as descrições escritas do espaço, nos pareceram confundir a ideia central, que é muito simples, ao invés de esclarecê-la. Portanto, gostaríamos de explicar a partir do modelo abaixo:⁴³¹

Figura 36 - *OBA, NÓS VIVEMOS!*, de Ernest Toller.

A estrutura consiste em uma construção de andaime, com canos de oito centímetros de diâmetro, construída especialmente para o cenário. No total, tem onze metros de largura por oito metros de altura, com três metros de profundidade (11m x 8m x 3m), divididos em oito pequenas áreas cênicas, como “apartamentos” do imenso edifício.

A divisão é feita da seguinte maneira: a largura total é dividida em três áreas verticais, sendo que a área central é mais estreita, como um corredor central. As áreas da direita e a da esquerda, por sua vez, são divididas horizontalmente em três, num total de seis espaços de ação (ou “apartamentos”) – três à esquerda (espaços 1, 2 e 3) e três à direita (espaços 4,5 e 6). No centro, o corredor central tem a altura de três apartamentos, sem divisões internas (espaço 7) sob um pequeno quarto em uma cúpula (espaço 8). A circulação é feita através de dois blocos de escadas nas laterais e um atrás, que dão acesso a todos os andares. Toda a estrutura está montada sobre o palco giratório.

Existem várias telas de projeção distintas (localização, material e cor diferem, de acordo com a função) - para projeções pela frente ou por trás; em todo o espaço ou separadas por “apartamentos”, para esconder o plano de trás, ou, ao contrário, para mesclar e fundir a imagem da frente com a cena ao vivo. Abaixo segue a lista de todas as telas, conforme conseguimos compreender ⁴³²:

⁴³¹ Maquete da cenografia em foto montada, para demonstrar os diferentes espaços de representação e as várias projeções.

⁴³² Aqui as informações diferem um pouco, de acordo com as fontes. Chegamos a esta lista final, checando a descrição completa do cenário realizada por Hugh Rorrison, com a função de cada projeção na análise cena a cena realizada por Michael Patterson.

- (1) Uma grande tela de cinema que sobe e desce na boca de cena (10m x 8m), cobrindo quase a área total da construção. É usada principalmente para os grandes *clips* cinematográficos da obra;
- (2) Uma cortina de gaze, que sobe e desce na frente da estrutura cenográfica e que permite um jogo de fusão entre a imagem projetada na frente e a cena iluminada por trás⁴³³. Esse efeito de fusão de imagens com a gaze é clássico no teatro e conhecido desde o século XVIII⁴³⁴, porém Piscator é provavelmente o primeiro a fundir a projeção de filmes com cenas ao vivo⁴³⁵. Esse mesmo efeito será, depois, muito usado no cinema para criar fusões impressionantes antes da era do computador⁴³⁶..
- (3) Cada área de atuação tem uma tela de tecido translúcido no fundo, para projeções de trás - *backprojections*⁴³⁷. Para esse tipo de projeção segmentada, eram usados projetores de *slides*. “alguns dos quais eram virados para cima para permitir projeções vindas do fundo, enquanto outros podiam correr para frente para esconder parte do cubículo”⁴³⁸
- (4) Na área alta do meio (que chamaremos aqui de corredor central) existe uma tela corrediça que pode ser usada tanto atrás como na frente, e também recolhida, quando necessário.

Iluminação Cênica:

Para compreender integralmente a função da luz no Teatro de Piscator é preciso sempre pensar a luz dos refletores *em relação* à luz dos projetores de imagens: filmes, fotografias e desenhos. Muitas vezes o uso do filme, que é uma

⁴³³ A gaze fica opaca quando iluminada pela frente, porém quando um corpo é iluminado por trás, é visto através dos buracos da gaze, que praticamente desaparece à vista dos espectadores. Provavelmente esta é a tela de gaze preta (citada por Hugh RORRISON sem descrever a sua localização). A cor preta ajuda a não refletir a luz de trás, o que atrapalharia a precisão da imagem projetada pela frente.

⁴³⁴ Foi criado nos anos 1780 para efeitos de ilusão de ótica em espetáculos de dança por Phillip de Louthembourg, seguido de longa tradição no teatro, é utilizado, por exemplo, nos fundos infinitos naturalistas de Herkomer ou nos primeiros espetáculos simbolistas de Gordon Craig, como *Dido e Enéas* e *Os Vikings*.

⁴³⁵ PATTERSON, Michael, *Op.Cit.* p.137.

⁴³⁶ Vide, por exemplo, *Do Fundo do Coração*, de Francis Ford Coppolla.

⁴³⁷ Na linguagem técnica da iluminação usamos exatamente esse termo em inglês para todas as projeções de trás, que no caso de “*Hoppla...!*” significa uma projeção de trás em uma tela branca translúcida, realizada por um projetor de *slides*. Cheguei a pensar em usar o termo retroprojeção, porém usamos esse termo especificamente quando a imagem tem origem em um aparelho chamado “retroprojetor” (que tem outro sistema de projeção de imagens em transparência). Portanto, para não confundir, usaremos mesmo o termo *backprojection*.

⁴³⁸ RORISSON, Hugh. *Introduction to Chapter XVII in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p. 202.

novidade, obnubila o papel da iluminação cênica na integração entre filme e teatro e isso pode ser constatado na maioria dos comentadores.

Porém, não existe como, tecnicamente, pensar ou realizar uma coisa sem a outra, já que estamos falando aqui de diferentes linguagens baseadas na projeção e captação de luz. De modo que a imagem resultante desse entrelaçamento de linguagens será sempre captada ao mesmo tempo pelos olhos da plateia. Se a luz subir muito, a retina dos olhos da plateia fecha e o vídeo não será visto e se a luz baixar demais, o vídeo fica em primeiro plano e os atores não serão vistos.⁴³⁹

No caso específico de *“Hoppla!...”* essa integração se complexifica tecnicamente por duas razões: primeiro, porque o uso da projeção na frente e atrás da estrutura cenográfica criava, em cada “apartamento”, de um a três planos justapostos (detalhamento, a seguir) e em segundo, por causa do uso da simultaneidade entre os vários espaços da estrutura cenográfica. Assim sendo, só a combinação precisa entre os roteiros de projeção e de luz - junto com a movimentação dos atores - poderia coordenar tal quantidades de signos, justapostos ou em confronto, durante o espetáculo.

Figura 37 - Maquete de cenário com silhueta de Piscator.

Ao longo do tempo, em sua experiência com o uso das projeções, Piscator foi desenvolvendo diferentes técnicas de fusão entre os filmes e a cena teatral, através da iluminação, sempre com o objetivo de tramar as duas linguagens dentro da própria estrutura dos espetáculos; mas, especificamente para *“Hoppla!...”*, criou a justaposição de imagens, em camadas, chegando em algumas cenas (como a da prisão) a sobrepor até três planos em conjunto: (1) projeção de filme na tela de gaze da frente; (2) a cena ao vivo, no meio, iluminada de cima, por dentro da estrutura; (3) a imagem do fundo, projetada por trás no tecido translúcido branco, por um projetor de *slides*. Para os vários planos poderem ser vistos, juntos e bem, era necessário um cuidadoso jogo de adequação das intensidades entre projeção e iluminação cênica.

⁴³⁹ Embora esta explicação pareça óbvia e excessivamente reiterada nesse trabalho, grande parte dos problemas técnicos com a projeção de imagens no teatro se devem à falta de planejamento conjunto e de integração entre as duas equipes.

As luzes usadas no espetáculo eram primordialmente brancas e sua cor só mudava de acordo com o jogo de intensidades⁴⁴⁰, com o objetivo de contracenar com as várias projeções ou por razões atmosféricas.

Cada espaço de atuação era iluminado individualmente, através de uma composição entre a luz de frente (que só podia ser usada quando não havia sobreposição da cena com imagens projetadas) e a iluminação principal, que vinha de cima, com os refletores pendurados na própria estrutura de andaimes.

Para a iluminação de frente, Michael Patterson cita o uso de *follow-spots* (chamados no Brasil de canhões seguidores ou, mais comumente, com o próprio nome em inglês⁴⁴¹). Esse tipo de canhão seguidor, vindo da frente, é muito usado na iluminação alemã e, nesse caso, é perfeito para seguir o protagonista pelo labirinto do cenário.

Os refletores de dentro da estrutura, poderiam estar tanto a pino, quanto cruzados, com os fochos de luz vindos da lateral ou da diagonal de cada apartamento. Acreditamos (pela experiência e pela direção das sombras nas fotografias que consultamos) que a luz principal de cada espaço de atuação era cruzada, por dentro da estrutura, porque a iluminação à pino criaria sombras de expressão, muito usadas no expressionismo, mas que não deveriam interessar tanto a Piscator. Já os refletores laterais cruzados, iluminam a cena dos dois lados, de forma a deixar a cena bem iluminada e, ao mesmo tempo, não jogam nenhuma luz sobre as telas. Podemos observar bem o ângulo da luz, pelas sombras na foto abaixo:

De qualquer forma, para não projetar sombras em todas as telas, indistintamente, existia um espaço restrito de luz em cada área de atuação, o que com certeza precisava ser observado pelos atores.

Figura 38 - Ato 4, Cena 4: Hospital Psiquiátrico. Leonhard Stecjkel como psiquiatra e Alexander Granach como Karl Thomas.

⁴⁴⁰ No caso das lâmpadas incandescentes a cor da luz muda de acordo com a intensidade. Quanto mais forte, maior a sensação do branco e quanto mais fraca, maior a sensação do âmbar, como se a luz ficasse mais “quente”.

⁴⁴¹ Na linguagem técnica de iluminação é muito comum o uso de nomes e expressões em inglês, ou uma corruptela do inglês, o que acaba criando vários anglicismos, alguns muito engraçados.

Muito foi escrito nas críticas dos espetáculos de Piscator sobre a adaptação dos atores à técnica: que esfriavam a interpretação ou deixavam os atores tensos. Como qualquer novidade, é preciso acostumar e ensaiar muito até que os atores possam incorporar de modo orgânico as dificuldades técnicas e elas se tornem parceiras da atuação e não empecilhos.

No caso específico de “*Hoppla!...*” apesar da grande complexidade técnica, Piscator conquistou uma organicidade de função entre texto-interpretação, conceito da encenação e técnica⁴⁴².

O uso funcional da luz, determinando o foco de atenção central da cena, parece ter sido o principal objetivo da iluminação cênica, nos espetáculos de Piscator:

“A iluminação se livra de toda dependência no espaço, torna-se viva e vagueia. Com muitas gradações e enraizada em contrastes naturais, atinge um papel importante na composição da cena criando primeiro um foco e depois se espalhando sem fronteiras através do palco.”⁴⁴³

Este é justamente o caso da iluminação de “*Hoppla!...*”, onde a sequência dos *focos de atenção*, entre as várias áreas de atuação na complexa estrutura cenográfica, cabia à iluminação, que tinha por função primordial seguir o protagonista e a ação principal da história.

Aqui tocamos em um tema fundamental, particularmente importante em uma análise das funções técnicas e estéticas da iluminação cênica: a relação entre o percurso do protagonista e a simultaneidade, com os outros planos propostos pela encenação.

⁴⁴² Reproduziremos aqui apenas um trecho de uma crítica, que nos pareceu pertinente, visto que o espetáculo conseguiu a aprovação de Herbert Ihering, que antes já fora muito reticente quanto ao excessivo uso da técnica por Piscator: “Esse aparelhamento com paredes deslizantes, transparentes, com superfícies de projeção e telas cinematográficas atrás e na frente, dá a tudo... Uma fantasia fenomenal, técnica, criou milagres.” Ihering, H. Berliner Börsen Courier (s/d) in PISCATOR, Erwin. Teatro Político. *Op. Cit.* p.186.

⁴⁴³ “Ligthing loses all its dependence on space, comes alive and wanders. With many gradations and rooted in natural contrasts, it achieves an important role in the composition of the scene by first creating a focus and then spreading boundlessly across the stage” PISCATOR, Erwin. “*Was ich will*”, Berlin Tageblatt, 6 de abril 1927 *apud* PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.136.

Michael Patterson, corroborando com Reinhold Grimm⁴⁴⁴ é da opinião que, apesar da estrutura cenográfica permitir a simultaneidade, na prática o uso da luz que segue o protagonista, fortalece a diacronia do texto e não apresenta real simultaneidade, segundo citação do trecho integral abaixo:

“No entanto na prática, ao permitir que a luz siga de modo natural o progresso de Thomas de uma área de atuação para outra, Piscator não apresentou ao público um corte social transversal ou simultaneidade, mas o tradicional foco sobre um protagonista individual.”⁴⁴⁵

Não concordamos com essa conclusão. Nesse caso, a simultaneidade precisa ser analisada de acordo com a configuração de todos os signos presentes na encenação e que se comunicam com a plateia juntos, e não apenas a partir da sequência do texto (que nesse caso de fato é um *stationendrama*, focado no protagonista).

A plateia tem condições de ver várias imagens ao mesmo tempo e compreender a sua configuração geral (*Gestalt*), porém não consegue seguir com igual atenção várias ações paralelas igualmente iluminadas ou escutar e entender muitos textos falados ao mesmo tempo, com igual volume. É preciso separar visualmente, o fundo da forma, para poder distinguir o significado dos vários signos implicados na cena representada.

Talvez a plateia do futuro, cada vez mais acostumada à multiplicação dos planos sincrônicos, consiga aumentar seu campo de atenção simultânea, mas de qualquer forma isso exige uma organização grande da própria cena.

Exatamente por isso, não podemos confundir simultaneidade com bagunça, muito pelo contrário, quanto maior a complexidade da encenação, mais precisão caberá à luz, que em geral coordena e organiza os signos visuais. Assim, quanto

⁴⁴⁴ peça de Toller... não cria simultaneidade; não há justaposição de diferentes linhas da narrativa, mas, apenas o caminho de um indivíduo isolado pressionado nos limites de um único espaço (...) O que ocorre de fato no palco extremamente simultâneo e objetivo de Toller e Piscator é um ‘Stationendrama’ Expressionista” Grimm, Reinhold. “Zwischen Expressionismus und Faschismus”pp. 35-6, *apud* Patterson, Michael. *Op.Cit.* Pag.136 e 137.

⁴⁴⁵ “In practice, however, by letting the light normally follow the progress of Thomas from acting area to acting area, Piscator did not present his audience with a social cross-section or simultaneity but with the traditional focus on an individual protagonist.” PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933.* London: Routledge & Kegan Paul Ltda. p..136.

maior a quantidade de signos visuais simultâneos, mais importante será a função da luz de focar e separar os distintos planos, esclarecendo para a plateia qual a ação principal, a partir da qual os demais planos simultâneos devem ser vistos, lidos e compreendidos.

Assim, no caso específico de “*Hoppla!...*”, é justamente a simultaneidade das projeções que determinava a importância dada ao fato da luz branca (usamos aqui a denominação “luz branca” para distingui-la das demais imagens luminosas), seguir o protagonista e o texto dramático, enquanto nos demais espaços, iluminados por imagens em *backprojections*, os atores permaneciam em silhueta, sem texto. Existe uma simultaneidade de signos visuais (apreensível pela configuração geral) que por sua vez denota subliminarmente a simultaneidade da complexa estrutura social, iluminada em segundo plano, mas sempre visível e presente.

Piscator chama a toda essa estrutura cenográfica, tecnicamente composta, de TEATRO EM ANDARES. No “Teatro em Andares” Piscator apresenta uma síntese espacial da relação entre as personagens da história de *Hoppla!* em uma espécie de mapa vertical da composição social e política da República de Weimar. O desenrolar da ação pelos vários espaços apresenta um corte transversal dos diversos “andares” da estrutura social, fundamental para comunicar a complexa leitura histórica da sociedade alemã que Piscator tem em mente nessa encenação.

Assim, se levarmos em conta que o texto dramático e os filmes contam “histórias” diacrônicas, em que o passar do tempo é, inclusive, um dos temas centrais; o roteiro da “configuração cênica”, cena a cena, serve como elemento estrutural para o confronto entre texto e filme, gerando através da síntese antitética entre eles, uma nova significação.

A seguir veremos como funciona essa complexa trama entre texto, filme e configuração cênica no transcorrer das cenas do espetáculo.

Para informações detalhadas da montagem, além dos textos de Piscator em *O Teatro Político*, existe uma edição do **caderno de ensaio da direção (prompt-book)**⁴⁴⁶. Como infelizmente não pudemos ter esse importante documento em

⁴⁴⁶ “O prompt-book [livro de ensaio], baseado na versão de Kiepenheuer Verlag de 1927, contém além do texto seis colunas indicando: iluminação, música e sons, filme, expressões, posições e movimentos e atmosfera. Com

mãos, acabamos por nos basear na ótima descrição detalhada da encenação, realizada por Michael Patterson⁴⁴⁷ a partir das informações do “*caderno de ensaio*”, como fonte principal para as descrições da luz e das projeções utilizadas no estudo de caso abaixo. Essas informações, por sua vez, foram confrontadas com as descrições de Hugh Rorrison⁴⁴⁸ e John Willet⁴⁴⁹, assim como pela observação de várias fotos da montagem

Detalhamos e analisamos somente aquelas cenas que consideramos fundamentais para exemplificar a fusão entre a luz e as projeções ou para documentar a nossa tese da função da iluminação cênica como condutora da história em meio aos planos simultâneos da estrutura cenográfica, proposta pela encenação de Piscator.

ESTUDO DE CASO DA LUZ E DAS PROJEÇÕES EM “**HOPPLA!...**”

Antes do início do espetáculo, as luzes apagam e depois acendem, por três vezes seguidas. Este é um signo mundialmente conhecido (que tem origem nas batidas de Molière) e que denota que um espetáculo de teatro vai começar.

Prólogo. A cortina abre e vemos a grande tela de cinema. O primeiro filme editado começa com um close no peito de um general fardado, cheio de medalhas, seguido de cenas reais da primeira guerra, depois um grande cemitério militar e o retorno do exército alemão (entre cenas reais vemos algumas cenas filmadas e editadas mostrando Karl Thomas, o ator Alexander Granach, entre os soldados). No fim aparece o mesmo *close*, sem as medalhas. Além do filme como documento, há aqui uma imagem-síntese de um período histórico, resumida na farda com e sem medalhas.

Figura 39 - Colagem mostrando Piscator (acima a esquerda), cena da prisão.

isso é possível obter uma reconstrução detalhada da produção.” “The prompt-book, based on Kiepenheuer Verlag edition of 1927, contains beside the text six columns indicating: Lighting, Music and Sounds, Film, Expression, Position and Moves, Atmosphere. From this it is possible to attempt a detailed reconstruction of the production” PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.138.

⁴⁴⁷ PATTERSON, Michael. *Hoppla, wir leben!: Presentation of Individual Scenes in The Revolution in German Theatre 1900-1933.* London: Routledge & Kegan Paul Ltda. p.138 a 146.

⁴⁴⁸ RORRISON, Hugh. *Introduction to Chapter XVII in Piscator, Erwin. The Political Theatre.* *Op.Cit.* p. 201 - 205.

⁴⁴⁹ WILLET, John. *The Theatre of Erwin Piscator, Half Century of Politics In the Theatre.* London: Eyre Methuen Ltda., 1978.p.84 - 87.

Cena da prisão. Esta cena tem três camadas justapostas: No fundo, a projeção por trás de slides (*backprojection*) com as paredes da prisão; no corredor central (espaço 7) estão os seis revolucionários presos, Thomas e Kilmann entre eles, Iluminados por cima. Na gaze da frente a projeção das grades da prisão. Sobrepostas a essas imagens fixas, a plateia vê, na frente, a projeção de um guarda que passa de um lado para o outro e no fundo, do carcereiro que sobe as escadas. Nessa mesma cena, em um momento em que Thomas tenta abrir as barras da prisão, aparecem imagens na frente de armas atirando e um guarda rindo. Atrás o carcereiro também ri. Segundo o *caderno de ensaio* de Piscator: “O ator reage às imagens do filme como se as tivesse vendo. Elas se tornam a sua alucinação, seu terror, os eventos no filme descrevem sua imaginação”⁴⁵⁰ Nessa cena temos imagens fixas que criam uma cenografia em três dimensões. Por sobre elas, as imagens dos guardas em movimento podem ser reais ou imaginárias, segundo as indicações de Piscator, criando um clima de tensão e terror crescentes para as penas de morte e a conseqüente loucura de Karl Thomas. A cena usa de procedimentos tipicamente expressionistas, como a projeção das alucinações do personagem sobre o espaço, sendo que aqui a ideia de projeção tem duplo sentido: metafórico e literal.

Interfilme: passagem do tempo. Esse filme, inteiramente editado sobre documentos reais, mostra um clip de sete minutos representando a passagem do tempo de 1919 a 1927: “mostrando inflação, levantes no Ruhr, eventos na União Soviética, Mussolini na Itália, Sacco e Vanzetti, a eleição presidencial de Heinderburg, a estabilização da República de Weimar, tudo acompanhado pela música de Edmund Meisel”⁴⁵¹ Já analisamos acima o importante papel desse filme no todo da encenação.

Cena do hospício. Essa cena acontece em dois espaços, determinados por projeções de slides, por trás: na área central (espaço 7), o escritório do psiquiatra Lüdin, *backprojektion* com gavetas de arquivos. Ao lado (espaço 3, em baixo à esquerda), *backprojektion* com

⁴⁵⁰ “The actor reacts to the film images as though he were seeing them. They become *his* hallucinations, *his* terror, the events on film describe *his* imagination” PISCATOR, Erwin. *Prompt-book apud* PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.139.

⁴⁵¹ “showing inflation, Ruhr risings, events in the Soviet Union, Mussolini in Italy, Sacco e Vanzetti, Hinderburg’s election as president, the stabilization of the Weimar Republic, all accompanied by Edmund Meisel’s music” RORISSON, Hugh. *Introduction to Chapter XVII in* Piscator, Erwin. *The Political Theatre.* *Op.Cit.* p. 203.

guarda roupa, saída onde um carcereiro entrega a Thomas as suas roupas. Embora as cenas fossem uma depois da outra, os dois espaços são apresentados ao mesmo tempo.

Filme. Entre essa cena e a próxima há outro filme que mostra “o mundo confuso da metrópole em 1927”⁴⁵², enquanto Thomas, na tela, procura emprego e hospedagem.

Figura 40 - *OBA, NÓS VIVEMOS!*, de Ernest Toller. Desenho para Ato 1, Cena 2: Ministério do Interior.

Cena do Mistério da Guerra. Aqui, pela primeira vez toda a estrutura cenográfica é apresentada, aproximadamente como a fotomontagem abaixo.

No centro à esquerda (espaço 2) é a antessala do escritório de Kilmann (que agora é Ministro da Guerra) – com *backprojection* de papel de parede - e seis cadeiras. Saindo desse espaço há uma escada que dá para o espaço central (espaço 7 – parte inferior), um vestíbulo, que por sua vez dá passagem para o escritório de Kilmann (com a mesma *backprojection* de papel de parede) com mesa, etc. Sobre o vestíbulo, uma imensa projeção (não sabemos se pela frente ou por trás) do Kaiser. Embora exista no “*caderno de ensaio*” a indicação clara de que a iluminação cênica faz uma fusão lenta entre os espaços, acompanhando a ação principal, o contra luz das *backprojections* continuam acesos e portanto os atores permanecem em cena, vistos em *silhueta*. Existe também outra indicação de que nos momentos onde os diálogos se cruzam de maneira breve, dois ou mais espaços permanecem iluminados ao mesmo tempo.

Essa mesma descrição, que leva Michael Patterson a opinar contra a simultaneidade, por razões já explanadas anteriormente, nos levam justamente a concluir o oposto e a afirmar que neste caso existe sim a simultaneidade de planos, mesmo que exista uma hierarquia entre eles, ainda mais porque o tema de toda a cena é justamente a hierarquia entre os vários níveis da administração pública, onde uns mandam e os que obedecem, mandam em outros e assim por diante. O jogo entre sala de espera, vestíbulo e escritório do poder é dado pela simultaneidade da existência desses três planos e, ainda mais, porque sobre todos estes, está a foto imensa do Kaiser (uma imagem oficial do próprio ex-Imperador Guilherme II) que se sobrepõem visualmente a todos os outros planos e, embora não seja uma “cena”, é um signo histórico fortíssimo de que a nova República de Weimar mantém os vícios hierárquicos do passado.

As várias situações de hierarquia, incluindo cenas cômicas diante dos poderosos e seus “puxa-sacos”, se revertem em confronto quando Thomas finalmente consegue chegar

⁴⁵² “the confusion world of the metropolis in 1927” PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.140.

ao escritório de Kilmann (o que é acompanhado por um movimento de dois metros em sentido horário do palco giratório, levando a cena para mais perto da plateia e do centro da cena) e o diálogo entre eles revela um abismo de tempo e ideologia entre os antigos companheiros. No final da cena, Thomas acusa Kilmann de traidor.

Como não há filme entre essas duas cenas, o espaço da próxima cena (espaço 3, em baixo à esquerda) já estava pronto, por trás de uma tela. No escuro, o palco giratório retorna ao seu lugar enquanto a tela é levantada.

O quarto de Eva Berg. Alarme de um relógio toca, no escuro. A luz acende no espaço 3: “refletores à pino no quarto de Eva acendem na intensidade máxima”⁴⁵³. Além dos móveis do quarto, há uma projeção, por trás, de uma parede branca. Mais duas projeções completam esse cenário, um telhado, acima (espaço 2) e uma rua de trás com fábricas (espaços 7 e 6). Aqui, o confronto entre a visão subjetiva e subjetivista de Thomas é dada exatamente pelo discurso objetivo de Eva, de modo que ela responde a Karl: “o paraíso com que você sonha não existe”

Espaço de votação. Essa cena é introduzida por um filme relatando a eleição presidencial. A tela sobe no escuro, a luz vai acendendo da esquerda para a direita revelando, em partes, o espaço na frente da estrutura: uma porta vazada à esquerda, com homens carregando cartazes, uma fila que vai da porta até o local de votação, sobre um praticável à direita, uma mesa e, em cima dela, a urna (Conforme podemos ver pela foto abaixo).

Figura 41 - Ato 2, Cena 2: Local de Votação.

A luz principal na frente do espaço parece, pela foto, vir da esquerda para a direita, com uma luz complementar cruzada no centro. Projeções ocupam diferentes pontos da estrutura cenográfica: *slogans* dos diferentes partidos à esquerda e à direita, e na tela central (espaço 7), a imagem de votos caindo dentro da urna de votação. Ou seja, tanto o movimento de entrada da luz (que Patterson relaciona com o movimento de uma câmera panorâmica da esquerda para a direita), que segue a fila até a urna, quanto a grande imagem da urna em close, tem por foco a votação. A luz muda apenas para revelar o nó dramático da cena: de repente o palco todo é apagado, tudo congela (atores, extras, imagens e música da votação, tudo) e resta iluminada apenas a mesa onde Kroll (estudante Radical de direita) e Thomas brigam. O fim da briga revela o desejo de Thomas de matar

⁴⁵³ PATTERSON, Michael. *Op.Cit.* p.141.

Kilmann. A luz abre e o rádio anuncia que o Ministro da Guerra venceu a eleição presidencial.

Intervalo

Song: *Hoppla, wir Leben!* A segunda parte começa com a canção-título – *Hoppla, Wir Leben!* apresentada no estilo do *cabaré*: dois canhões seguidores iluminam apenas a cabeça de Kate Kühl, conhecida cantora de *cabaré* político.

Filme: Uma edição de dez segundos da *Cidade à Noite*, é projetada sobre o andaime, que gira.

O quarto do estudante. Essa cena começa com o palco giratório funcionando, até mostrar os fundos da estrutura cenográfica, onde fica o quarto do estudante. Conde Lande (nacionalista) planeja com o estudante o assassinato de Kilmann. No fim da cena, aparece o mesmo filme da cidade à noite enquanto o palco giratório volta para seu lugar original.

A cena do Hotel. Essa é a cena com a trama mais complexa da peça e, foi justamente para ela que Toller propôs simultaneidade. No entanto, apesar de a cena começar com um filme que mostra cenas da rotina de um hotel, enquanto todos os atores descem e sobem as escadas para chegar aos seus lugares, apresentando todos os espaços do hotel (a planta em corte); no correr das cenas as luzes acendem e apagam (dessa vez, diferentemente da cena do Ministério da Guerra, tanto a luz de frente quanto o *backlight*, acompanham a ação principal). O único espaço que se mantém aceso durante toda a cena, revelando a estrutura cenográfica por dentro, é o corredor central onde fica o lobby do hotel (espaço 7); mas como a tela de fundo foi deslocada para a frente, vemos o espaço desenhado através do *backlight*, onde permanece a “garota do caixa” em silhueta e a sombra dos atores que circulam de um lugar para outro – principalmente Karl Thomas, agora criado do Hotel que passa toda a cena andando apressado de um lado para outro, em suas atividades de trabalho e entretido em seu plano de assassinar Kilmann.

Refletindo sobre a informação da estrutura dessa cena, não podemos deixar de lembrar que, ao contrário da luz cênica, que pode acender e apagar através do *dimmer*, em fusão; as lâmpadas dos projetores de slides não podem estar ligadas na mesa de luz e nem mesmo acender e apagar (porque senão queimam), então uma máscara, como se fosse um slide negro, costuma ser usada para interromper a luz (exatamente como fazemos hoje com os projetores de vídeo). Isso significa que a troca de luzes entre os espaços não pode acontecer em fusão lenta (*crossfading*), mas tem que acontecer de forma instantânea, exatamente como uma luz que apaga aqui e acende ali, ao mesmo tempo. Se, por um lado, essa nova estrutura não cria simultaneidade de espaços no tempo (com a exceção

importante do *lobby* no espaço central), por outro, cria um ritmo alucinado na sequência das cenas, o que ajuda muito a criar a tensão de uma cena de *thriller* como essa. É bem provável que o ritmo da luz cênica acompanhe o mesmo ritmo da luz dos projetores de slides, que apresentam os espaços. Aqui vai a sequência dos espaços de ação: (i) espaço 2, no meio à esquerda, sala de jantar com *backlight* de papel de parede: Banqueiro recebe Kilmann para jantar; (ii) espaço 3, embaixo à esquerda, alojamento dos criados com *backlight* de azulejos; (iii) espaço 8, cúpula, no alto do corredor central, sala do telégrafo (também chamada por John Willet de estação de rádio): onde Karl Thomas tem acesso a informações de todo o mundo, como venda de ações em *Wall Street*, navios de guerra norte-americanos partindo, o choro de uma multidão faminta na Romênia e, por fim, as batidas do coração de um passageiro doente em um avião transatlântico (ou seja, um avião que só existiria aproximadamente vinte anos depois de 1927); (iv) espaço 7, *lobby* do hotel (já descrito); (v) espaço 5, no meio à direita, quarto 96 com *backlight* de papel de parede vermelho: encontro “erótico” entre Lotte e o Conde Lande. A cena do telégrafo desencadeia o assassinato.

Assassinato e fuga. O estudante apaga as luzes (*black-out*). Luz e barulho de um tiro. Um *flash* em todo o espaço como um curto-circuito. Dois canhões seguidores procuram no escuro, até encontrar e seguir o estudante (real assassino) e Karl Thomas. O palco gira noventa graus até que a escada de fuga fique de frente para a plateia, enquanto os dois fogem escada abaixo. Quando eles atingem o chão, uma projeção de parque cobre toda a gaze da frente, enquanto um estudante atrasa Karl Thomas, o assassino foge e Karl Thomas é preso. Essa cena tem muitas semelhanças com a cena da morte do Caixa em “*De Manhã à Meia Noite*”, de Kaiser: o curto circuito, o *flash* das luzes e o tiro no escuro. Talvez seja mesmo um clássico das cenas de assassinatos, para confundir a plateia quanto à origem do tiro e a identidade do assassino. De qualquer forma o escuro é usado para cenas de terror ou grande tensão, porque apagar as luzes sempre acende a imaginação da plateia.

Telefonema. Essa cena foi acrescentada por Piscator, que cortou aqui uma sequência de cenas de mistério policial, até chegar à prisão de Karl Thomas, por engano e seu interrogatório). No escuro toques de telefone e alarme, enquanto o palco giratório retorna ao seu lugar de origem. Conde Lande no espaço 1 (em cima à esquerda) fala ao telefone com o chefe de polícia que está na delegacia de polícia (espaço 6, em baixo à direita), espaço aberto, com entrada por trás e luz a pino. Nesse telefonema, há indícios de corrupção. Interrogatório de Karl Thomas, na luz a pino.

Figura 42 - Cenas simultâneas em quatro compartimentos (Ato 4) com retro projeção.

Cena do Hospício (II): Consultório do psiquiatra Lüdin, *backprojetion* com gavetas de arquivos (espaço 7 - Centro): Cena entre o psiquiatra e Karl Thomas. Trechos de cenas paralelas, com canhões seguidores, fechados, iluminando apenas as cabeças do banqueiro (no espaço 2), do Servente do Hotel (no espaço 3) e do Telegrafista (no espaço 6). As falas dessas personagens paralelas são acompanhadas de projeções imensas e grotescas de suas caras na gaze da frente, em rápida sucessão, até um outro curto-circuito – acompanhado de um flash em todas as luzes da estrutura e uma explosão no alto, na cúpula (espaço 8). Fim da cena entre Lüdin e Karl Thomas, com o psiquiatra, cada vez mais louco, dando o diagnóstico do paciente: normal.

Dança dos Esqueletos. Esqueletos dançam *Charleston*. A cena é iluminada apenas com lâmpadas de raio ultra-violeta. Como os figurinos são negros, com os ossos dos esqueletos pintados em branco, assim como as maquiagens de caveira, o resultado é um “efeito especial” fosforescente, em que a plateia via apenas os esqueletos e seus movimentos. A dança foi coreografada por Mary Wigman. Essa cena é uma referência à peça *A Transformação*, de Toller em montagem de Kalkheinz Martin⁴⁵⁴, que Piscator viu em 1919.

Cena da prisão (fim). O cenário dessa cena, remete à primeira prisão, porém agora os prisioneiros não estão mais juntos no espaço central, mas separados e espalhados por todos os seis espaços pequenos da estrutura cenográfica (Espaços 1, 2, 3, 4, 5 e 6). As projeções são as mesmas: no fundo, a projeção por trás das paredes da prisão, dentro da estrutura os prisioneiros iluminados por cima e na gaze da frente a projeção das grades da prisão. Karl Thomas está no espaço 5. O espaço central (7) está fechado pela tela, onde é projetado primeiro um filme com a chegada de Eva Berg à prisão. Depois todos os prisioneiros revolucionários se comunicam por batidas na estrutura cenográfica e no centro é projetado o texto escrito dessa comunicação, assim o último diálogo (na versão final de Piscator) é escrito:

RAND: Enforcado!

FRAU MELLER: Não !

KROLL: Ele não deveria ter feito isto; esta não é a maneira de um revolucionário morrer.

EVA: Ele foi esmagado pelo mundo.

⁴⁵⁴ Estudo de caso no capítulo 1.

FRAU MELLER: Mundo sangrento! Nós temos que muda-lo.⁴⁵⁵

No “*caderno de ensaio*” de direção de Piscator, a última fala escrita, é a seguinte: “Há apenas uma coisa a fazer, enforcar-se ou mudar o mundo”⁴⁵⁶

*

O resultado final da trama entre texto, filme e configuração cênica, vista em detalhes cena a cena, é o que podemos chamar de teatro-montagem da sociedade alemã contemporânea ao espetáculo (1927), confrontada com sua perspectiva histórica, social, econômica e, portanto, primordialmente política.

O fato de o roteiro da luz branca seguir o eixo do texto, não significa que ele é o único, mas que cabe à luz separar forma de fundo, exatamente para que possa haver um confronto real entre o fundo e a forma, entre a sociedade e o protagonista, de modo que a plateia possa acompanhar a trajetória de Karl Thomas, mas sem se confundir com ele.

Separar os planos é a maior função da luz em Piscator, exatamente para que, a partir da diferença, os vários planos de linguagem possam ser confrontados. Essa é também a função da simultaneidade na configuração cênica construída pelo encenador em “*Hopla!...*” Caberá à plateia a síntese e não ao discurso direto do autor, pela boca do protagonista.

Acreditamos que, com a relação proposta entre os vários planos luminosos - o foco principal da luz branca no protagonista, a iluminação de fundo na estrutura cênica e os *clips* históricos em primeiro plano -, o que a encenação de Piscator comunica à plateia é que, embora esta seja a história de alguém em particular, Karl Thomas, ele é apenas um pedaço de uma estrutura maior e mais forte do que ele. Poderia ser a história de qualquer outro, inclusive a de quem vê a peça. Mas a

⁴⁵⁵ Verão de Piscator para o fim do espetáculo: [Rand: Hanged! / Frau Meller: No! / Kroll: He Shoudn't have done that; that's not the way for Revolutionaires to die. Eva: He was crushed by the world. Frau Meller: Bloody World! We'll have to change it.

⁴⁵⁶ There is only one thing to do, hang yourself or change the world.” Informação obtida em Rorisson, Hugh. *Introduction to Chapter XVII in PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. Op.Cit.* p. 202. Observação: Impossível não pensar na característica autobiográfica das personagens de Toller e lembrar, com pesar, de sua própria morte em 1939, enforcado no banheiro do Hotel Mayflower, impotente no exílio em New York, à beira da Segunda Guerra Mundial.

estrutura da sociedade e os seus personagens permanecem lá, representados pelas várias camadas sociais em seus vários andares. É ela que deve ser mudada e é por causa dela que Karl Thomas se enforca no final da peça.

Como pudemos perceber pelo estudo de caso acima, o objetivo geral do confronto entre os elementos dramáticos e históricos, entre os atores ao vivo e as imagens projetadas, não visa a um resultado final de envolvimento e ilusão (como no caso de outras montagens de Piscator aqui analisadas). Muito pelo contrário, o conjunto tem por objetivo explícito apresentar de forma épica - através de uma montagem cheia de rupturas na ação dramática, com planos narrativos distintos, constituídos por linguagens múltiplas - um quadro crítico e contraditório da situação política da República de Weimar.

No Teatro em Andares de *“Hoppla, wir Leben!”*, a plateia pôde ver um teatro épico, apresentando em um mapa vertical, um corte transversal da sociedade em que vivia. Cabe à platéia e não ao discurso direto do autor, pela boca do protagonista, a síntese final da obra.

DA REVISTA POLÍTICA AO TEATRO ÉPICO

O desejo de continuar os estudos de caso das próximas peças do Piscator-Bühne é enorme, mas temos que parar por aqui. Cada capítulo, tema ou tópico deste trabalho, pode se tornar uma tese em si. Vejamos, como exemplo disso, a rede de assuntos, os mecanismos e materiais envolvidos na obra *Rasputin*, que conta, nada mais nada menos, a história da Revolução Russa através de um complexo roteiro de projeções históricas.

Dentre seus inúmeros componentes criados para a produção encontramos: clips realizados com filmes enviados da União Soviética, projetados sobre o cenário (que representa o globo terrestre, através de meio hemisfério, totalmente coberto com tecido de para quedas, revestido com uma tinta prateada própria para projeção e mecanicamente preparado para girar e abrir em gomos); um calendário do lado de fora do palco, onde eram projetados os fatos históricos fundamentais e comentários paralelos à ação; a revolução russa em *cinemascope* projetada sobre uma tela

superior; a cena da morte da família do Czar, que adianta em várias cenas o fim da própria peça, e muitas outras surpresas épicas.

Como se pode ver, a tentação de abarcar todos esses elementos surpreendentes das produções do Piscator-Bühne nos leva, ou quase nos obriga, a fazer um recorte conveniente para levar a termo esta tese. De modo que, para efeito de análise, vamos considerar “*Hopla!...*” como um exemplo, ou mesmo um modelo, do Teatro Documentário de Piscator em sua fase madura.

E já analisamos aqui em detalhes como em “*Hopla!...*” Piscator usou de procedimentos épicos de linguagem, de forma consciente, em busca de uma recepção racional da plateia.

Em um texto chamado “Teatro e História”, Piscator comenta os procedimentos épicos experimentados na construção da peça histórica *Rasputin*:

“O essencial não é o arco interno do fato dramático, é o curso épico, o mais possivelmente fiel e o mais possivelmente universal da época, desde as suas raízes até as derradeiras ramificações. O drama só importa para nós quando é documentalmente demonstrável. Para essa aplicação, para esse aprofundamento documental, serve o filme, serve a constante interrupção do fato externo pelas projeções que – intercaladas entre os atos e os momentos decisivos da ação – se tornam perspectivas recortadas pelo projetor da história na última treva do tempo.”⁴⁵⁷

Esse era o objetivo do encenador na primeira projeção de texto e fotos em 1924 (em *Bandeiras*).

Depois de três anos, duas revistas políticas e muitos espetáculos – todos com uma experimentação técnica e estética intensa e variada – o encenador chega, em 1927, a uma síntese de forma e função na relação entre filme e cenas ao vivo e a coloca em prática no Piscator-Bühne em peças como: *Oba, nós vivemos!*, (*Hoppla wir Leben!*), de Toller; *Rasputin - Os Romanoffs, a Guerra e o Povo que se Levantou Contra Eles (Rasputine)*, adaptação do coletivo de dramaturgia do Piscator-Bühne (incluindo Felix Gasbarra, Leo Lania e Bertolt Brecht) do texto de Alexei Tolstoy; *As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk (Schwejk)*, adaptação de Max Broad e Hans

⁴⁵⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político. Op. cit.*, p. 191-192.

Reimann da novela de Jaroslav Hasek (embora reescrita quase que totalmente por Bertolt Brecht); e *Conjuntura (Konjunktur)*, de Leo Lania.

Podemos, então, concluir que no Teatro Documentário de Piscator (pelo menos em sua fase madura) há uma forma específica de teatro épico, construída não através da dramaturgia, como no caso exemplar do Teatro Épico de Bertolt Brecht, mas através da técnica.

E para fortalecer essa conclusão, que está longe de ser um consenso⁴⁵⁸, tomamos emprestadas algumas palavras de Peter Szondi:

"A fórmula básica das tentativas de Piscator - a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não atualizado da objetividade - destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva. (...) um meio cujo emprego representa a epicização mais evidente e significativa de Piscator, é o uso do filme."⁴⁵⁹

Nesse texto, de uma objetividade e concisão impressionantes, Szondi sobrepõem a própria recém descoberta estrutura épica do cinema⁴⁶⁰ à utilização de Piscator dessa linguagem:

"Essa épica do cinema, baseada na contraposição de câmera e objeto, na representação subjetiva da objetividade como objetividade, permitiu a Piscator acrescentar ao fato cênico o que escapa à atualização dramática: a *coisidade* alienada 'do social, do político e do econômico'"⁴⁶¹.

O fato é que Piscator, ao sobrepor a cena fílmica e transformar totalmente o sentido *em si* da cena teatral, acaba também assumindo os elementos épicos da linguagem cinematográfica na forma com que usa a iluminação cênica como instrumento explícito de escrita. Assim, o efeito de *corte* e *mudança brusca de plano*

⁴⁵⁸ Esta conclusão de fato não é um **consenso** entre os historiadores, principalmente entre aqueles que insistem em confrontar o Teatro Épico de Bertolt Brecht com o Teatro Documentário de Piscator, para desqualificar os elementos épicos encontrados nas encenações de Piscator, como se isso fosse necessário para qualificar o trabalho de Bertolt Brecht. A principal acusação recai justamente sobre o excessivo uso da técnica. Esse tipo de leitura, sempre tende a minimizar a multiplicidade do teatro, em nome de uma verdade absoluta que **não** serve para nada.

⁴⁵⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 130.

⁴⁶⁰ "O desenvolvimento do cinema da virada do século até os anos de 1920, foi marcado por três descobertas: 1) a mobilidade da câmera, isto é, a mudança de plano; 2) o *close*; e 3) a montagem, a composição das imagens." *Idem, ibidem*. p. 131.

⁴⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 131.

na briga, na cena da votação; o efeito de *close* do canhão seguidor, usado várias vezes durante o espetáculo; e a *montagem* através do corte seco, na sequência de mudanças rápidas de espaço na cena do hotel, são tipicamente cinematográficas.

Ou seja, Piscator também toma para si o “princípio de composição do diretor na montagem”⁴⁶², que é próprio do cinema, e transforma esse princípio em procedimentos de construção teatral, assumindo o “ponto de vista do diretor” através da utilização dos elementos técnicos de escrita da cena.

Se Bertolt Brecht leva a “teatralidade” do expressionismo para a composição do seu Teatro Épico, Piscator se apropria da “qualidade cinemática” do teatro expressionista, na constituição do seu também épico Teatro Documentário.

No entanto, no cinema, a leitura do diretor através do ponto de vista da câmera e da montagem, está pronta e o filme, terminado. Enquanto que no teatro, os diferentes planos se sobrepõem de forma mais livre, o fenômeno não está nunca “terminado” e a plateia sempre escolhe para onde olhar.

Ora, a cena teatral fala através de uma “montagem” complexa de signos, cuja síntese está na leitura do público.

Da mesma forma que o cinema se torna uma linguagem independente do teatro ao assumir o “ponto de vista” da câmera, o teatro, ao se valer do cinema, justapõe “planos de leitura” ao fenômeno ao vivo, tornando-se mais complexo. mas, no final das contas, é a multiplicidade dos “pontos de vista” da plateia que efetua a “montagem” final da trama de signos que lhe é oferecida.

Assim, temos em cada um desses espetáculos do Piscator-Bühne, muitos planos de projeção luminosa, sobrepostos à ação dos atores ao vivo. É sempre muita informação, apresentada ao mesmo tempo, de forma simultânea: um plano de projeção é usado para criar a ambientação do espaço; outro para acompanhar a ação principal do texto (normalmente, a iluminação cênica); cenas filmadas para dar uma continuidade épica às ações dramáticas; os clips cinematográficos com filmes e documentos reais para revelar o contexto histórico; *closes* em objetos para tirá-los de seu contexto real, pela mudança de proporção na tela de projeção; calendários

⁴⁶² “Pelo princípio de composição do diretor na montagem, o cinema deixa de ser teatro filmado e se transforma em narrativa imagética independente.” *Idem, ibidem.*

com os acontecimentos particulares em relação com os acontecimentos públicos; textos escritos para comentários diretos; e assim por diante.

Quanto mais planos, mais complexa a relação entre eles, exatamente para bombardear o espectador com informações, muitas vezes conflitantes.

Em nossa perspectiva, que tem por foco principal a linguagem da iluminação cênica, não é apenas o uso do filme que constrói essa forma específica de teatro épico, mas, a partir do uso do filme e da linguagem cinematográfica, a multiplicação de planos de narrativa e, através da simultaneidade, o confronto ao vivo entre eles. Como já dissemos aqui, a função da luz é, nesse caso, muito importante: separar e organizar os diferentes planos de narrativa, para possibilitar a leitura e o confronto racional entre eles.

O resultado é um discurso que, apesar de ter sido tantas vezes acusado de politicamente tendencioso, do ponto de vista semiótico, é múltiplo e aberto e necessita da leitura da plateia para completar-se.

Podemos até dizer, por sua estrutura épica, simultânea, múltipla e aberta, que o teatro de Piscator e a utilização que ele faz da técnica é um antecedente importante do teatro pós dramático.

CAPÍTULO 3

AS LUZES NO TEATRO DA BAUHAUS: EXPRESSIONISMO, FUNCIONALISMO E CONSTRUTIVISMO

LOTHAR SCHREYER / OSKAR SCHLEMMER / LÁSZLO MOHOLY-NAGY

3.1 FUNDAMENTOS DA BAUHAUS

"O fim último de toda a atividade plástica é a construção (...) arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe 'arte por profissão'. não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão (...) entretanto, a base do 'saber fazer' é indispensável para todo artista. aí se encontra a fonte da criação artística. formemos portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro entre artesãos e artistas. desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhares de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura "

Walter Gropius
Manifesto da Bauhaus, 1919

A construção do homem para o homem, integrando todas as artes e estas, por sua vez, ao artesanato e à produção industrial, de modo a abranger a vida em sua totalidade, no mundo moderno; este foi o foco principal de Gropius ao criar a Bauhaus. Para isso era preciso unir as aspirações individuais do artista-artesão aos interesses da sociedade. Seu método de ação; a educação de uma nova geração de artistas, conscientes de sua função social e que pudessem integrar, no futuro, como no passado, a criação e o *fazer* – na era da máquina.

Depois da brutalidade da Guerra, Gropius assumiu a tarefa "no seu campo de atividade específica", de "...contribuir a fim de que fosse transposto o abismo entre realidade e idealismo. (...) isso só seria alcançado com o preparo e a formação de uma nova geração de arquitetos em contato íntimo com os modernos meios de produção, em uma escola pioneira..."⁴⁶³

Essa transposição do abismo entre realidade e idealismo está por trás de toda a filosofia integradora e totalizante da Bauhaus:

⁴⁶³ Gropius, Walter. Bauhaus: Novarquitectura. (Trad. Jacó Guinsburg e Ingrid D. Koudela) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. P. 30.

“Fins da Bauhaus: A Bauhaus se propõe reunir em uma unidade todas as formas de criação artística, reunificar em uma nova arquitetura, como partes indivisíveis, todas as disciplinas da prática artística: escultura, pintura, artes aplicadas, e artesanato. O fim último, ainda que distante, da Bauhaus é a obra de arte unitária – a grande arquitetura. (Programa da Bauhaus Estatal de Weimar, (abril de 1919)”⁴⁶⁴

Embora desde a sua fundação em 1919 até a dissolução em 1933, a filosofia e a forma de trabalho da Bauhaus tenha passado por muitas fases, com mudanças profundas durante a sua curta e intensa existência, a integração entre as várias artes “puras e aplicadas” e entre “Arte e Técnica” permanecerão do início ao fim como nortes fundamentais da formação na Bauhaus.

Mas o fim último dessa integração é o Homem, tanto no seu aspecto social, quanto também físico e espiritual:

“Gropius declara que todo o trabalho é a manifestação de uma essência interior e que só este trabalho tem sentido espiritual, do qual carece, naturalmente, o trabalho puramente mecânico: Enquanto a economia e a máquina permanecerem como fins em si e não como meios para liberar cada vez mais as energias do espírito do peso do trabalho mecânico, o indivíduo permanecerá escravizado, sem que a sociedade encontre o equilíbrio definitivo.”⁴⁶⁵

Podemos perceber, nesse trecho do discurso de Gropius à época da inauguração da Bauhaus, os ecos do seu conturbado contexto histórico e, principalmente, da transição entre o Expressionismo do pré-guerra e a “Nova Objetividade” do pós-guerra. De modo que a Bauhaus surge de uma mistura de objetivos concretos voltados para a formação profissional e incremento de projetos artísticos para a produção industrial, sob bases mais humanas e integradoras, mas com uma ideologia de fundo, eminentemente expressionista:

“A Bauhaus constitui o entroncamento de correntes aparentemente contrárias, que puderam ser mantidas num equilíbrio tenso e produtivo (...) Numa primeira fase, conjugam-se neste equilíbrio o pensamento plástico do Expressionismo

⁴⁶⁴ Gropius, Walter. Programa da Bauhaus Estatal de Weimar (abril de 1919) in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus - La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili S.A., 1975. P. 42.

⁴⁶⁵ Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. P. 19.(A citação de Gropius neste trecho se refere ao discurso de inauguração dos cursos da Bauhaus, mas não tem uma referência específica bibliográfica)

tardio e o ideal do artesanato medieval; numa fase posterior, passam a dominar as concepções plásticas do Construtivismo e o programa de uma criação da forma, dirigida à objetividade e funcionalidade, tendo em vistas as exigências e possibilidades da técnica e indústrias modernas.”⁴⁶⁶

Embora o resultado do trabalho da Bauhaus seja reconhecido internacionalmente por sua via mais racional e funcionalista⁴⁶⁷, essa influência do expressionismo – principalmente em sua primeira fase, entre os anos de 1919 e 1923 – é muito grande. Sendo assim, podemos destilar alguns ideais tipicamente expressionistas nos fundamentos da Bauhaus: a fé no surgimento de um Novo Homem, no caso, um novo artista, e no poder desse artista de criar uma nova sociedade; a busca de integração entre corpo e espírito na formação de uma espécie de artista-total; a prática de iniciar a formação dos alunos por uma espécie de tábula-rasa, jogando fora todas as referências anteriores; o papel da intuição e da necessidade interior no processo criativo; a tendência à abstração, como resultado de um processo de subjetivação radical; entre outras características marcantes.

Naturalmente, isso se deve não apenas a Gropius, mas muito ao corpo de professores que ele chamou, entre os artistas da vanguarda expressionista alemã e vienense, para construir junto com ele a nova “escola pioneira” e, também, à própria forma descentralizadora de sua direção.

“Compreendi que para isso precisaria de uma equipe inteira de colaboradores e assistentes, homens que não trabalhassem como um conjunto orquestral que se curva à batuta do maestro, e sim independentemente, ainda que em estreita cooperação, a serviço de um objetivo comum”⁴⁶⁸

Um Conselho de Mestres⁴⁶⁹, com uma representação dos alunos-aprendizes, tomava, em conjunto, todas as decisões importantes, tanto na estrutura pedagógica

⁴⁶⁶ Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes 1989. P. 13.

⁴⁶⁷ Ao sublime e indubitavelmente mórbido de Wagner e Boecklin, Gropius opõe o regime estrito da arte “útil”. A obra de arte não deve predicar, exortar, apelar ao sentimento, sinalar metas ideais; ela tem um fim em si mesma, não para além de si. É útil enquanto é arte, posto que é uma função da sociedade, mas é arte enquanto cumpre aquela função.” Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. P. 20.

⁴⁶⁸ Gropius, Walter. *Bauhaus: Novarquitectura*. (Trad. Jacó Guinsburg e Ingrid D. Koudela) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. P. 30.

⁴⁶⁹ “Gropius adotou o conceito de ‘Meisterrat’ (Conselho de Mestres) de BArtning. A hierarquia aprendiz-oficial-mestre tinha também sido previamente formulada nas obras de BArtning. Com o primeiro programa Bauhaus, Gropius transformou as ideias reformadoras do Período revolucionário e

quanto na organização da escola, incluindo a admissão e desenvolvimento dos alunos, nomear ou demitir professores e criar ou fechar oficinas. Enfim, todas as questões que envolvessem decisões sobre a escola ou sobre a “Comunidade Bauhaus”, eram discutidas no Conselho de Mestres.

Os primeiros Mestres chamados por Gropius eram quase todos pintores e pertenciam ao círculo da galeria e editora *Der Sturm* de Berlim ou aos círculos musicais de Viena, ou seja, eram artistas da vanguarda expressionista

A equipe foi sendo constituída aos poucos.

Em maio de 1919, Gropius chamou os três primeiros colaboradores: Johannes Itten, o único com uma experiência didática importante e que tinha uma escola de arte privada em Viena; Lyonel Feininger, pintor e gravurista expressionista e Gerard Marcks, escultor. Assim, as atividades da Bauhaus começaram com uma equipe reduzida.

Johannes Itten, com sua experiência didática, ajudou Gropius a estruturar o curso. Foi ele que propôs a divisão fundamental entre um curso introdutório comum e a formação técnica específica, nas oficinas práticas ⁴⁷⁰. Johannes Itten foi o responsável pelo conceito e estrutura do curso preparatório (*Vorkurs*). Ministrou esse curso, que em sua primeira versão tinha seis meses de duração, de 1919 a 1923, quando se demitiu da Bauhaus por divergências ideológicas com Gropius

O *Vorkurs* era a base pedagógica da Bauhaus e tinha um duplo objetivo: (i) possibilitar ao aluno um desenvolvimento harmonioso do seu “eu”, abrindo os canais de observação e percepção, e liberando as energias criativas, de modo que ele mesmo pudesse, depois, encontrar seu próprio caminho criativo pessoal; (ii) uma formação básica, experimental e teórica, sobre os elementos constitutivos da construção: forma, cor, luz, sombra (contrastes), ritmo, composição, pesquisa prática de materiais, proporção e escala. Depois do *Vorkurs* da formação prática nos ateliês de madeira, metal, tecido, cor, vidro, argila e pedra.

pós-revolucionário num programa pedagógico da escola” Droste, Magdalena. “Bauhaus 1919 – 1933”. Berlim: Bauhaus-Archiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. P. 18.

⁴⁷⁰ Apesar do grande objetivo de Gropius ser a formação específica em arquitetura, ele só conseguiu incluir uma oficina regular de arquitetura na Bauhaus de Dessau, a partir de 1925.

Figura 43 - Representação esquemática do curso de estudos na Bauhaus.

Itten trouxe como assistente Gertrud Grunow, professora de música que trabalhava com a correspondência entre as artes, Em 1919, também por indicação de Itten, Gropius chamou Georg Muche (pintor expressionista), para fazer parte do corpo de Mestres; em 1920 ingressaram: Paul Klee (pintor, criador da *Blaue Reiter*) e Oskar Schlemmer (pintor e escultor); em 1921, Lothar Schreyer (pintor, poeta e diretor do teatro da Sturm) foi chamado especificamente para criar um departamento de teatro na Bauhaus; em 1921, Vassíli Kandinski, pintor abstrato, co-criador da *Blaue Reiter* e autor das composições cênicas de que já tratamos aqui, retorna da Rússia para a Alemanha e, em 1922, também ingressa na Bauhaus.

Essa foi, em linhas gerais, a primeira equipe de Mestres da Bauhaus. Fora Itten e Gertrud Grunow, que vinham de Viena, todos os outros Mestres tinham ligações com a editora e galeria expressionista *Der Sturm*:

“É certo que ele tenta acalmar. Da mesma maneira é tranqüilizador, para os oficiais da república nova, o apelo a pintores que estão longe de serem ‘politicamente extremistas’, e apresentam também esta vantagem de estarem ligados ao Sturm: até no vanguardismo é possível retomar as tradições ‘alemãs’ do pré-guerra (...). A outra face da resposta a essa questão determinante da escolha toca no velho problema da integração das artes.”⁴⁷¹

A própria formação do grupo, ligada ao círculo da *Sturm* levou ao reconhecimento do início da Bauhaus (1919-1923) como uma fase de forte influência expressionista⁴⁷².

Além do curso introdutório e da formação técnica e artesanal das oficinas, o curso da Bauhaus preocupar-se-á cada vez mais com o desenvolvimento de uma *teoria das artes visuais*, voltada para a criação de projetos e desenhos estruturais,

⁴⁷¹ “Il est certain qu’il cherche a rassurer. De même est rassurant, pour les officiels de la république nouvelle, l’appel à des peintres qui son loin d’être ‘politiquement extrémistes’ et presentent aussi cet avantage d’être lies au Sturm: même dans l’avant-gardisme, il est possible de renouer avec les traditions ‘allemandes’ de l’avant-guerre (...) L’autre face de la response à cette question déterminante du choix touché au vieux problème de l’integration des arts.” Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. P. 22.

⁴⁷² É o caso, por exemplo, de Madalena Droste, que da o nome de Bauhaus Expressionista ao período que compreende os anos 1919 a 1923.

para construção (desde objetos de uso diário, até casas, prédios e bairros populares planejados) - a *Gestalter*⁴⁷³.

Para isso, o curso buscou aprofundar o que Gropius chamou de “linguagem da forma e dos fatos científicos em óptica”:

“Por isso, foram efetuados estudos intensivos na Bauhaus a fim de descobrir a gramática da plasmação da forma, a fim de transmitir aos estudantes um conhecimento objetivo sobre fatos ópticos, tais como proporção, ilusões ópticas e cores”.⁴⁷⁴

A influência do *Vorkus* de Itten; das aulas de “Teoria da Harmonização”, de Gertrud Grunow (exercícios de sensibilização e percepção, onde os aprendizes buscavam, a partir de seu próprio corpo, um equilíbrio entre forma, cor e música⁴⁷⁵) e dos cursos básicos de Kandinski (natureza e recepção da cor, relações entre cor e forma e, composição⁴⁷⁶) e Klee (forma⁴⁷⁷ e teoria da cor), é visível nas características de todos os projetos de Teatro da Bauhaus: desde o princípio básico da correspondência entre as artes, passando pelos movimentos de formas elementares e cores primárias pelo espaço, até as pesquisas de composição cênica a partir de imagens abstratas: máscaras e “super-marionetes”, objetos inusitados e jogos de luzes.

Por outro lado, as festas, festivais, leituras comuns, apresentações musicais, espetáculos teatrais e noites de dança eram frequentes na Bauhaus e sempre foram consideradas como parte integrante das atividades criativas, educacionais e sociais da escola, de modo a reforçar o espírito comunitário entre os *Bauhäusler*⁴⁷⁸. De modo que eram citados explicitamente no primeiro manifesto da Bauhaus:

⁴⁷³ Gestalter = é dar forma a, enformar, futuro *design*.

⁴⁷⁴ Gropius, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. (Trad. Jacó Guinsburg e Ingrid D. Koudela) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. P. 39.

⁴⁷⁵ “Durante todo o curso serão dadas aulas práticas de harmonização na base comum de som, cor e forma, com o objetivo de criar uma harmonização prática entre as propriedades físicas e psíquicas do indivíduo” Droste, Magdalena. “Bauhaus 1919 – 1933”. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 33.

⁴⁷⁶ “dirigido à investigação das linhas de tensão, como índices da constituição das imagens em um espaço próprio, resultante da atração ou da repulsão das linhas e cores” Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. P. 55.

⁴⁷⁷ “que remontava à origem da forma, explicando a linha como o percurso de um ponto em movimento e a superfície como o movimento de uma linha” Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. P. 54.

⁴⁷⁸ Nome comum dado à todos os alunos da Bauhaus.

“Instauração de relações amigáveis entre mestres e aprendizes, fora do trabalho: teatro, palestras, poesia, música, bailes de máscaras. Criação de um cerimonial festivo nessas reuniões.”⁴⁷⁹

As apresentações teatrais, por sua vez, uniam trabalho e diversão numa espécie de festa comunitária, integrando assim, de forma orgânica e divertida, as diversas áreas de aprendizado e criação dentro da Bauhaus.

3.2 FUNDAMENTOS DO TEATRO DA BAUHAUS

“Da diversão sairá a festa - da festa o trabalho - do trabalho a diversão”⁴⁸⁰

Johannes Itten

A introdução de uma oficina de teatro, como atividade especial, foi uma inovação pedagógica da Bauhaus, visando reunir e integrar elementos de todas as oficinas em uma única atividade de criação comunitária.

Ou seja, o objetivo da inclusão oficial da atividade teatral – através da Oficina de Teatro, com um mestre designado especialmente para isso - foi colocar em cena, literalmente, a correspondência entre as artes e seu equilíbrio instável, de modo que as tensões entre elas pudessem se transformar em movimento construtivo, no espaço. Na contramão do isolamento da pintura, o teatro poderia colocar em relação os corpos vivos, junto com as formas, cores, luzes, sombras e todos os princípios básicos de composição no espaço, estudados no *Vorkus*.

O teatro na Bauhaus foi, portanto, uma tentativa de resposta prática, na própria experiência do *fazer*, ao problema da desintegração da vida moderna e da própria educação, em busca de uma integração real entre as artes e do desejo primordial de união entre arte e vida:

“Enquanto cada ateliê conserva sua especificidade em razão do material que se dá como tarefa de transformar (madeira, metal, vidro, tecido, pedra, terra etc) e fica ainda tributário da divisão das artes que se trata precisamente de

⁴⁷⁹ Programa da “*Staatliches Bauhaus in Weimar*”, 1919. Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus in La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933*. Op.Cit. p. 42.

⁴⁸⁰ Itten, Johannes citado por Droste, Madalena. *Op.Cit.* p. 37

combater, o ateliê de teatro se dá primeiramente, com Schreyer, a vida como material. É ele, portanto, que está mais que nenhum outro ateliê em condição de reconciliar a arte e a vida”.⁴⁸¹

Cabe também, rapidamente, retomar o fato de que essa busca de uma reconciliação entre a arte e a vida, integradas na forma de produção da arte e artesanato utilitário do passado medieval, e, portanto, na base dos objetivos que criaram a própria ideia da Bauhaus, também fazem parte do conceito expressionista do Novo Homem e da Nova Sociedade, transformados em utopia, como observa Michaud:

“Teatro, arte, homem, mundo: o desejo do Novo é total. Mas, lembremos, é dentro da ‘unidade original’, este paraíso perdido, que ele procura seu modelo. O Novo identifica-se desde então com a unidade perdida, com a origem, com a Ideia pura: é a Utopia que se dá como tal”⁴⁸²

Portanto, podemos dizer que o teatro na Bauhaus tem por objetivo colocar essa utopia em prática, através da experimentação prática.

De modo que, apesar da grande diferença entre as várias linhas de trabalho experimentadas, desde 1921 até 1929, o teatro da Bauhaus foi sempre uma atividade absolutamente experimental, com uma pesquisa prática focada no cruzamento de linguagens e uma forte tendência à abstração.

O teatro na Bauhaus foi se constituindo, ao longo dos nove anos de sua existência, como uma *Gestaltung*⁴⁸³ cênica, ou seja, uma arquitetura viva, em movimento no fluxo do tempo.

As bases dessa relação estrutural entre arquitetura e teatro, estão expressas na seguinte definição de Gropius sobre o Teatro da Bauhaus, escrita para o folheto informativo da oficina, publicado em outubro de 1922:

⁴⁸¹ “Alors que chaque atelier conserve sa spécificité en raison du matériau qu’il se donne pour tâche de transformer (bois, métal, verre, tissu, Pierre, terre, etc) et reste encore tributaire de la division des arts qu’il s’agit précisément de combattre, l’atelier de théâtre, lui, se donne d’abord, avec Schreyer, la vie pour matériau. C’est donc lui qui est à meme, plus qu’aucun autre atelier, de réconcilier l’art et la vie” Michaud, Eric. Théâtre au Bauhaus. Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. p. 38.

⁴⁸² “Théâtre, art, homme, monde: le désir du Nouveau est total. Mais, on s’en souvient, c’est dans ‘l’unité originelle’, ce paradis perdu, qu’il cherche son modèle. Le Nouveau s’identifie dès lors à l’unité perdue, à l’origine, à l’Idée pure: c’est la Utopie qui se donne pour telle” *Idem, Ibidem.* p. 39.

⁴⁸³ *Gestaltung* é um entre os mais fundamentais termos usados na linguagem da Bauhaus.(...) Em seu mais completo sentido filosófico expressa o platônico *Eidolon*, o *Urbild* (protótipo e arquétipo), a forma pré-existente.

“Queremos introduzir em toda a criação artística um novo espírito arquitetônico e fazer convergir para este ponto focal o trabalho de todos. O âmbito do nosso trabalho compreende todos os setores da criação artística, sob a direção da arquitetura. Também trabalhamos o desenvolvimento do teatro. (...)

O fenômeno do espaço está condicionado por uma limitação finita, dentro de um espaço livre e sem fim, pelo movimento de corpos mecânicos ou orgânicos dentro deste espaço limitado e pelas vibrações da luz e dos sons.

Um espaço móvel, vivo, artístico só pode ser criado por aqueles cujo saber e cuja habilidade técnica obedeçam a todas as leis naturais da estática, da mecânica, da óptica e da acústica, e que no domínio de todas essas disciplinas encontrem o meio idôneo de dar vida e corpo à ideia espiritual que levam dentro de si. O reconhecimento deste feito determina a direção do trabalho teatral da Bauhaus. (...) Estudamos os diversos problemas do espaço, do corpo, do movimento, da forma, da luz, da cor e do som.

Criamos o movimento do corpo orgânico e mecânico, os sons da voz e da música e do ruído e construímos o espaço e as figuras do teatro.

O elemento fundamental da nossa cenografia é a aplicação deliberada das leis da mecânica, da óptica e da acústica.”⁴⁸⁴

Podemos apreender do trecho acima, além da importância da arquitetura como eixo central da Bauhaus para Gropius e, portanto, a busca de relações concretas entre a arquitetura e o teatro; as demais especificidades que caracterizam a pesquisa cênica na Bauhaus: o conceito central de integração entre as artes; a pesquisa do “fenômeno do espaço” e sua ocupação por corpos orgânicos ou mecânicos e, grande foco da Bauhaus, a relação entre arte e técnica. Estes serão exatamente os caminhos por onde a pesquisa teatral na Bauhaus vai se aventurar, principalmente a partir de 1923.

Desse texto podemos apreender também, a função da pesquisa científica (“leis naturais da estática, da mecânica, da óptica e da acústica”), como condição básica para expressar (“dar corpo e vida”) uma ideia espiritual interior. Ou seja, se na Bauhaus de Weimar a pesquisa teatral deu continuidade à linha abstrata do teatro expressionista e sua busca por uma via de comunicação objetiva da

⁴⁸⁴ Gropius, Walter. Atas não registradas: Teatro XI

subjetividade, fica claro que, para Gropius, só a técnica possibilitaria uma relação efetiva entre necessidade interior e forma exterior.

Por fim, temos o lugar central dado por Gropius ao teatro, entre as várias oficinas da Bauhaus, fato este que também é ressaltado por Eric Michaud em seu livro: “*Teatro na Bauhaus*”⁴⁸⁵.

Segundo Michaud, enquanto a situação financeira da Bauhaus e da própria Alemanha não permitiu a oficina de arquitetura e dificultou a atividade de construção, o teatro funcionou como uma espécie de substituto ou, literalmente um duplo da arquitetura:

“fazendo de certa maneira do trabalho teatral o duplo do trabalho do arquiteto.”⁴⁸⁶

Isso porque o teatro, assim como a arquitetura, é uma obra de arte coletiva que integra e “orquestra” as demais artes, em uma obra de arte conjunta e coletiva. Fato fundamental, não só para a produção cultural e cênica em si, mas principalmente para o caráter pedagógico do teatro, que explica o seu papel central em uma escola voltada para a integração das artes, entre si e com a sociedade. Segundo as palavras do próprio Gropius:

“A obra teatral, enquanto unidade orquestral, está intimamente aparentada à obra de Arquitetura. Como na obra de Arquitetura, todas as partes abandonam seu próprio Ego, em proveito de uma animação coletiva superiora da Obra Total; assim, na obra teatral concentra-se uma infinidade de problemas artísticos, segundo essa lei específica superiora, em proveito de uma nova e maior unidade”⁴⁸⁷

O que, por sua vez, coloca o problema da “Obra de Arte Total na ordem do dia das discussões conceituais da Bauhaus.

⁴⁸⁵ Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d.

⁴⁸⁶ “faisant en quelque sorte du travail théâtral le double du travail de l’architecte.” C’est Gropius lui-même qui va assigner au théâtre une position centrale, à partir de 1923, faisant en quelque sorte du travail théâtral le Double du travail de l’architecte. Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus Op.Cit.* P.68.

⁴⁸⁷ “L’œuvre théâtrale, en tant qu’unité orchestrale, est intimement apparentée à l’œuvre d’Architecture. Comme dans l’œuvre d’Architecture toutes les parties abandonnent leur propre Moi au profit d’une animation collective supérieure de l’Œuvre Totale, ainsi dans l’œuvre théâtrale se concentre une multitude de problèmes artistiques, selon cette loi spécifique supérieure, au profit d’une nouvelle et plus grande unite.” Gropius, Walter. *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar apud* Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. P. 68.

Mas, comecemos pelo início...

3.3 LOTHAR SCHREYER

E O EXPRESSIONISMO ABSTRATO

Lothar Schreyer conheceu o círculo da *Der Sturm* quando voltou da guerra, em 1916. Em setembro de 1917 a *Sturm-Bühne* foi inaugurada com o objetivo de ser um espaço experimental para a prática do drama expressionista, onde são apresentadas, apenas para um grupo de convidados, as *Bühnenkunstwerke* – “obra-de-arte do palco”

As concepções de Lothar Schreyer em suas *Bühnenkunstwerke* derivam diretamente dos escritos teóricos de Kandinski, expressos em “Do Espiritual na Arte” e em “*Composição Cênica*”. Seu objetivo como diretor sempre foi experimentar os conceitos da arte espiritual e comunitária do expressionismo *Geist*, que ele considerava como “o verdadeiro expressionismo” oposto ao expressionismo comercial existente no teatro profissional. Tanto é que o *Sturm-Bühne Ensemble* era formado por atores amadores e suas apresentações, fechadas para convidados.

Segundo Silvia Fernandes, Schreyer promove no *Sturm-Bühne* as famosas “noites da *Sturm*”, com recitais de textos dramáticos de Oskar Kokoschka e August Stramm, entre outros

A única peça montada realmente por Schreyer na *Sturm-Bühne* de Berlim foi *Sancta Suzanna*, de Stramm, em outubro de 1918. A imprensa foi implacável com o espetáculo, o que explica (em parte) o horror de Schreyer por apresentações públicas. Sobre essa montagem única, não encontramos nenhuma indicação à respeito da iluminação.

Depois, quando Herwarth Walden filia-se ao Partido Comunista Alemão, Schreyer separou-se do círculo da *Sturm* e mudou para Hamburgo, onde inaugurou a *Kampfbühne*. De 1919 a 1920, a *Kampfbühne* montou oito composições cênicas: *A Noiva do Mouro* e *Forças*, de August Stramm; *A Morte de Empédocles*, de Hölderlin;

Pecado, de Herwarth Walden; *Homem, Crucificação e A Morte da Criança*, textos do próprio Schreyer⁴⁸⁸.

O que mais nos interessou e é também por isso que citamos estes fatos aqui, é que em 1917, ainda sob os auspícios de Walden, Schreyer montou também uma escola, a *Sturm-Schule*, na qual experimenta novos conceitos no ensino da arte e especificamente do teatro, propondo uma formação em que as várias artes atuavam em conjunto:

“A escola oferecia ensino de pintura, poesia, música e atuação para o teatro”⁴⁸⁹.

Se o grupo de teatro dirigido por Lothar Schreyer, entre a *Sturm-Bühne* e a *Kampfbühne*, trabalhou por apenas quatro anos; a *Sturm-Schule* manteve suas atividades, nesse período conturbado da Alemanha, até 1932.

Provavelmente pela proximidade com a *Sturm* e devido a suas experiências didáticas, já voltadas para a relação entre o teatro e a integração das artes, Walter Gropius o escolheu para ministrar o primeiro curso de teatro da Bauhaus.

3.3.1 LOTHAR SCHREYER E O TEATRO NA BAUHAUS EXPRESSIONISTA

WEIMAR 1921 – 1923 / O COMEÇO

Lothar Schreyer tinha por princípio buscar a “essência interior” do teatro. Para ele, essa “essência” conectava-se à própria origem do teatro e estava mais próxima da liturgia, do que da comunicação de uma fábula. Daí que a vivência teatral era celebrada como um culto coletivo e todos os presentes, no palco e na plateia, deveriam participar, juntos, de uma mesma cerimônia comum.

O sentido desse “culto coletivo” era o retorno “às fontes, afim de reencontrar a ‘pureza e verdade interior’”⁴⁹⁰ em uma espécie de “vivência sensível” do sagrado.

No que pudemos apreender de um contato um tanto fissurado com a obra de Lothar Schreyer⁴⁹¹, a obra teatral era considerada como um “*Wortkunstwerk*” (*Obra*

⁴⁸⁸ Fernandes, Silvia, Op. Cit. P. 244.

⁴⁸⁹ “The School offered instruction in painting, poetry, music and dramatic performance” KUHNS, David F. German Expressionist Theatre. United Kingdom: Cambridge, 1997. P. 150.

⁴⁹⁰ Schreyer, Lothar *apud* Michaud, Eric. Théâtre au Bauhaus (1919/ 1929) Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. p 31.

de *Arte da Palavra*). Porém, não se tratava de acessá-la através do sentido da palavra, mas de sua sonoridade e, de acordo com a ressonância da palavra falada, correspondia uma forma, cor e movimento:

“Para mim (...) a palavra era o elemento dominante na obra de arte teatral. (...) A palavra “retumbante” desencadeava o tipo de forma-cor móvel que lhe correspondia no “conjunto do Wortwerk, seja uma forma-cor determinada, com um movimento determinado. Assim, a palavra tornava-se o suporte da forma-cor móvel. A forma-cor móvel era a máscara usada pelo suporte da palavra: o homem.”⁴⁹²

O que ele chama de máscara? Essa conceituação para Schreyer é abrangente e compreende várias formas distintas de símbolos plásticos:

Em 1919, na *Kampf-Bühne* eram mesmo máscaras gigantescas que ocupavam todo o espaço do corpo do ator, que se torna um portador da máscara⁴⁹³. No período em que esteve na Bauhaus, eram “figuras maciças e cúbicas por um lado, que são os suportes de figuras-símbolos, e figurinos e marionetes por outro lado”⁴⁹⁴

Figura 44 - Lothar Schreyer – Dois figurinos para as obras *Kindsterben* e *Mann*, 1921.

A construção dessas “figuras-símbolos” junto às outras oficinas tomava grande parte da atenção de Schreyer, assim como uma técnica precisa na emissão das palavras, quase cantada, acompanhada de movimentos correspondentes, realizados a partir de uma partitura previamente composta por Schreyer.

Figura 45 - Lothar Schreyer – três paginas da partitura musical para *Kreuzspiel*, 1920.

No entanto, dado o aspecto de celebração, apesar da precisão necessitar de muitos ensaios, as “*Wortknustwerk*” tinham apenas uma “apresentação”:

“o teatro torna-se uma espécie de atividade ‘pura’; Ele é ‘aventura do sensível’ (1916) já que esta atividade inscreve-se

⁴⁹¹ Já que as fontes primárias, os livros de Lothar Schreyer, só se encontram em alemão.

⁴⁹² Schreyer, Lothar. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, p.17-18 apud Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. P. 28

⁴⁹³ “souvent très grands, parfois gigantesques: ils atteignent trois metres de haut dans la piece H.Wanden “Sünde” (“Pêche”)” Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cite/L’Age d’Homme, s/d. P. 28

⁴⁹⁴ “figures massives et cubiques d’une part, qui sont lês supports de figures-symboles, et costumes et marionettes d’autre part” Idem Ibidem, p. 31.

em diversos materiais; Ele é prática de uma única vez, pois uma peça nunca é reapresentada. Shreyer diz isso: Ele produz a vida como a vida produz a vida, e como ela Ele é absurdo, ou melhor, aquém do sentido”⁴⁹⁵

Apesar do aspecto sensorial de suas experiências, a única referência concreta à luz que encontramos, parece mais com uma grande metáfora, utilizada em seu texto sobre a obra teatral, que acompanhava o texto de Gropius no encarte sobre a Oficina de Teatro:

“As aparências múltiplas são os meios da representação da unidade. (...) Luz e objetos são partes vivas da obra. A obra vive. A luz não é luz, o objeto não é objeto, o homem não é homem. Todos eles são partes da unidade. Cada parte expressa a vida dentro da obra.”⁴⁹⁶

Na prática de suas poucas apresentações públicas, Schreyer não parecia dar nenhuma atenção à iluminação, muito pelo contrario, já que rejeitava os aperfeiçoamentos técnicos:

“Como para melhor marcar este corte para com a história, o ateliê da Kampf-Bühne rejeita todos os aperfeiçoamentos técnicos trazidos à maquinaria cênica pelo teatro desde o fim do século XIX.”⁴⁹⁷

Assim, parece que as suas máscaras e figuras-símbolos tinham por suporte apenas a ressonâncias das palavras do texto ou poema e movimentavam-se em um espaço absolutamente nú. No entanto, o fato é que como Schreyer trabalhava quase sempre em segredo e com portas fechadas, não temos como saber ao certo.

Quando Walter Gropius convidou Lothar Schreyer para fazer parte do grupo de Mestres que organizariam a Bauhaus em sua fase inicial, o fez especialmente para que ele criasse um departamento de teatro.

⁴⁹⁵ “le théâtre devient une sorte d’activité ‘pure’; Il est ‘aventure du sensible’ (1916) puisque cette activité s’inscrit dans divers matériaux; Il est pratique d’une seule fois, car une pièce n’est jamais rejouée. Shreyer le dit: Il produit la vie comme la vie produit la vie, et comme elle Il est absurde, ou plutôt en-deça du sens” *Idem Ibidem*, p. 34

⁴⁹⁶ “Lès apparences multiples sont lès moyens de la représentation de l’unité. (...) Lumière et objet sont des parties vivantes de l’œuvre. L’œuvre vit. La lumière n’est pas lumière, l’objet n’est pas objet, l’homme n’est pas homme. Ils son tous parties de l’unité. Chaque partie exprime la vie dans l’œuvre.” *Idem Ibidem*, p. 36.

⁴⁹⁷ “Comme pour mieux marquer cette coupure d’avec l’histoire, l’atelier de la Kampf-Bühne rejette tous lès perfectionnements techniques apportés à la machinerie scénique par le théâtre depuis la fin du XIXe siècle.” *Idem Ibidem*, p. 30.

Segundo Eric Michaud, Schreyer aceita fazer parte daquilo que nomeia como: “o reduto do expressionismo”⁴⁹⁸

Lothar Schreyer - poeta e pintor expressionista, sucessor de Herwarth Walden na direção da revista *Sturm* – já tinha experiência com a direção teatral, já que fora diretor do *Sturm-Bühne* (Teatro da *Sturm*), depois transferido para Hamburgo, com o nome de *Kampfbühne*.

Nos dois anos que Schreyer esteve na Bauhaus, realizou as seguintes experiências teatrais: (i) *Marienlied – Canção de Maria* (1921); realizada diante de uma tapeçaria pintada; (ii) *Tanz der Windgeister – Dança dos Espíritos do Vento* (1922); (iii) *Landsknecht Tanz – Dança dos Mercenários* (1922) e (iv) *Mondspiel – Jogo da Lua* (1923).

Apenas “*O Jogo da Lua*” teve uma apresentação diante dos membros da Bauhaus, no dia 17 de fevereiro de 1923.

Figura 46 - *A Virgem Maria na Lua*, figurino de Lothar Schreyer para a peça *Mondspiel*, 1921.

Segundo Madalena Droste foi apenas um ensaio geral e o fiasco dessa apresentação teria sido, segundo ela, a razão da desistência de Schreyer de ensinar na Bauhaus⁴⁹⁹.

O fato é que a face cada vez mais mística do trabalho de Schreyer (que nesse mesmo período se converte ao catolicismo), não atraiu muitos integrantes e, principalmente, também não levou a atividade teatral, sob a sua batuta, a ocupar a função agregadora que lhe havia sido destinada por Gropius. Ao contrário, as atividades teatrais extracurriculares desenvolvidas por Oskar Schlemmer para as festas da Bauhaus, junto com alunos de diferentes oficinas, acabou ocupando naturalmente esse lugar de reunião criativa e comunal.

De qualquer forma, vários acontecimentos internos e externos nos anos de 1922 e 1923 acabaram transformando consideravelmente a face da Bauhaus que,

⁴⁹⁸ “le fief de l’expressionisme”. Schreyer, Lothar. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, p.24 *apud* Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929)* Paris: La Cité/L’Age d’Homme, s/d. P. 22.

⁴⁹⁹ Droste, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*”. Berlin: Bauhaus-Arquív Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. P. 101.

nessa passagem, acabou por renegar as suas origens expressionistas para dar uma volta sobre si mesma, rumo ao construtivismo, que já estava presente, em potência, no ideário de Gropius e em seus objetivos construtivos.

A PRIMEIRA REVIRAVOLTA DA BAUHAUS

A influência de Johannes Itten na constituição dos fundamentos pedagógicos do curso e em toda a formação dos alunos nessa primeira fase da Bauhaus foi enorme. Daí vem grande parte das contradições internas entre o pensamento de Itten, mais entrópico e subjetivista e voltado principalmente para o desenvolvimento individual dos alunos, e os objetivos de Gropius, voltados para a construção concreta: criação, desenho e execução técnica e prática de projetos, que pudessem ser, inclusive, incorporados pela indústria. Essa diferença de objetivos levou à polarização da Bauhaus em torno de duas linhas de pensamento muito diferentes quanto à prática artística e pedagógica, que ficou conhecida como “crise Itten-Gropius”.

Para Gropius, a função social do artista deveria visar, também, a criação e produção de bens de consumo para todas as camadas da sociedade, sob bases humanas e totalizantes. Embora esse não fosse exatamente um objetivo pedagógico, Gropius sempre desejou estabelecer uma relação direta da Bauhaus com o mercado, através da exposição e venda dos produtos das oficinas, visando, inclusive, uma possível independência econômica da escola, que garantisse a sobrevivência do seu projeto, independente da política, cada vez mais complicada, da República de Weimar. Ao contrário, para Itten o objetivo da escola deveria ser exclusivamente pedagógico e, principalmente, voltado para a formação do artista como um indivíduo, em sua totalidade: física, intelectual e espiritual⁵⁰⁰.

De modo que, quando as oficinas começaram a se encarregar de encomendas externas e entrar em relação direta com a indústria e o comércio, Johannes Itten pediu demissão. Em abril de 1923, retirou-se da Bauhaus, deixando,

⁵⁰⁰ Johannes Itten, assim como Georg Muche, eram adeptos da seita do masdeísmo, que determinava uma rígida rotina físico-espiritual: alimentação vegetariana, dietas regulares, exercícios respiratórios, normas para a saúde e disciplina sexual.

no entanto, as suas marcas na pedagogia da Bauhaus e na estrutura e metodologia do *Vorkus*.

Nesse mesmo ano, Gropius convidou o artista húngaro László Moholy Nagy para substituir Johannes Itten na direção do *Vorkus*.

A chegada de Moholy-Nagy à Bauhaus - assim como a presença em Weimar de Theo van Doesburg, diretor da Revista "De Stijl", que se tornou ao mesmo tempo um colaborador e crítico ferrenho da Escola - mudaram definitivamente o rumo das pesquisas da Bauhaus, na direção do funcionalismo e do construtivismo.

Além dessas profundas mudanças internas, as dificuldades políticas e econômicas da Escola levaram a que, ainda em 1922, Gropius negociasse um crédito com a Câmara da Cidade de Weimar para a construção dos ateliês de produção, sob a condição de que a Bauhaus fizesse uma grande exposição de sua produção em Junho de 1923. O prazo era muito curto, de modo que durante pelo menos um semestre todas as atividades da Bauhaus estiveram totalmente concentradas na preparação dessa grande exposição, que aconteceu entre agosto e setembro de 1923 e cujo tema era: **ARTE E TÉCNICA – UMA NOVA UNIDADE.**

3.4 OSKAR SCHLEMMER

3.4.1 E O TEATRO NA BAUHAUS FUNCIONALISTA WEIMER 1923 – 1925 / UM PERÍODO DE TRANSIÇÃO

Oskar Schlemmer era pintor, escultor, cenógrafo, figurinista, coreógrafo e, desde sua chegada, um dos grandes animadores das festas da Bauhaus. Apresentou *Das Figurale Kabinet* (*O Gabinete das Figuras*) em uma primeira versão, no carnaval de 1922.

Figura 47 - *O Gabinete das Figuras*, de Oskar Schlemmer., 1922. Aquarela e tinta nanquim sobre papel vegetal.
Dimensions: (30.8 x 45.1 cm).

De modo que, corroborando com a grande reviravolta da Bauhaus, na oficina de teatro também houve uma mudança radical entre a cena mística do teatro expressionista de Schreyer - cujo objetivo final era o contato com o divino - e a “ode ao humano”, das experiências cênicas de Oskar Schlemmer.

Embora os dois tivessem em comum a busca da expressão interior através dos sentidos, o que de alguma forma fazia parte do “espírito da época” e da forte influência de Kandinski – exercida sobre muitos pintores que se aventuraram pelas artes cênicas – de resto, os dois eram absolutamente diferentes.

Em carta a seu amigo Otto Meyer-Amden, Schlemmer conta sobre a saída de Schreyer da Bauhaus:

“O teatro da Bauhaus, dirigido até agora por Lothar Schreyer, falhou completamente com uma encenação experimental, rejeitada de forma semelhante pela maioria dos mestres e estudantes. Como consequência, Schreyer deixará a Bauhaus. O resultado é que eles vem correndo para mim como novo candidato que, como eles dizem, mais de uma vez provou-se hábil para fazer isto e aquilo de natureza teatral para a exposição deste verão.”⁵⁰¹

EXPOSIÇÃO BAUHAUS WEIMAR 1923

De modo que, em meio aos preparativos para a exposição de 1923, Oskar Schlemmer assumiu, de modo provisório, a oficina de Teatro.

Emergencialmente, deu continuidade às suas pesquisas com formas geométricas para o **Ballet Triádico** e, ao mesmo tempo, reuniu todas as atividades e experiências cênicas da Bauhaus em um grande espetáculo elaborado e produzido coletivamente: **O Cabaré Mecânico**. Ambos apresentaram-se em agosto de 1923, na Exposição da Bauhaus em Weimar – A BAUHAUS AUSSTELLUNG /WEIMAR.

⁵⁰¹ “The Bauhaus Theater, directed heretofore by Lothar Schreyer, failed completely with a Trial performance, rejected by the majority of masters and students alike. In consequence of this, Schreyer will leave the Bauhaus. The result is that they come running to me as the next candidate who, as they say, has proven himself more than once, to get me to do this and that of a theatrical nature for the exhibition this Summer” Schlemmer, Oskar. Carta a Otto Meyer, 30 de março de 1922 apud Dearstyne, Howard. Inside the Bauhaus. London: The Architectural Press, s/d. P. 172.

Figura 48 - Cartaz de Joost Schmidt para a *Exposição Bauhaus* de 1923, em Weimar.

O BALLET TRIÁDICO (DAS TRIADISCHES BALLET)

OSKAR SCHLEMMER,

16 de Agosto no *Deutsches National-Theater*

Figura 49 - Oskar Schlemmer: O guarda-roupa do *Ballet Triádico* na revista *Wieder Metropol*, 1926. Teatro Metropolitano de Berlim.

O *Ballet Triádico* fazia parte de uma pesquisa desenvolvida por Oskar Schlemmer desde 1914. Foi apresentado pela primeira vez em 1915, apenas com alguns figurinos e cenas, e estreou em setembro de 1922 no *Landestheater*, em *Stuttgart*.

É chamado de *Ballet Triádico* devido à sua matemática: é composto por três partes, dançado por três pessoas (uma dançarina e dois dançarinos, um deles o próprio Schlemmer) e, segundo resposta dele mesmo à pergunta “Por que o Ballet Triádico?”:

“Porque o três é um número eminentemente dominante, no qual o eu unitário e o seu oposto dualista são superados, começando então o colectivo. Depois dele vem o 5, o 7 e assim por diante. O ballet deve ser entendido como uma dança da tríade, a troca do um, com o dois, com o três. (...) Mais além, a tríade é: forma, cor, espaço; as três dimensões do espaço: altura, profundidade e largura. As formas fundamentais: esfera, cubo e pirâmide; as cores fundamentais: vermelho, azul e amarelo. A tríade de dança, traje e música.”⁵⁰²

O espetáculo é, portanto, todo tripartite: composto por dezoito diferentes figuras-figurinos, em doze diferentes danças, divididas em três partes que vão do cômico ao sério, ou, segundo descrição do próprio Schlemmer:

⁵⁰² Schlemmer, Oskar. Diário, 5 de julho de 1926 in <http://tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>.

"A primeira é um burlesco alegre com cortinas amarelo limão. A segunda, cerimoniosa e solene, dá-se em um palco rosa. E a terceira é uma fantasia mística em um palco negro"⁵⁰³

As personagens e cenas na primeira parte, amarela, são jocosas e levemente engraçadas; na segunda, rosa, mais líricas e sedutoras; a terceira parte é bem diferente das anteriores, mais conflituosa e introspectiva, com uma crítica velada, porém contundente, ao militarismo e à vilência armada.

FIRST (YELLOW) SERIES / SECOND (ROSE) SERIES / THIRD (BLACK) SERIES

ABSTRACT OF THE TRIADIC BALLET

Figura 50 - Oskar Schlemmer – Plano figurativo para o *Ballet Triádico*, 1920.

Embora possa parecer pelas fotos, as formas e movimentos do *Ballet Triádico* não têm uma relação direta com a mecanização (como tem "O Gabinete das Figuras"). Muito pelo contrário, nessa obra Schlemmer estuda o movimento do corpo no espaço, para chegar às formas geométricas dos figurinos e, a partir daí, retorna para os movimentos, também geométricos, dos corpos dentro do que chamarei aqui de Figuras-figurinos.

A característica mais marcante dessa pesquisa é, portanto, que ela parte do corpo humano para o figurino e, somente a partir das formas e movimentos possíveis dentro desse *corpo transformado* - único e diverso - é que surgem as cenas, danças e relações entre elas.

"O caráter peculiar do ballet consiste no figurino plástico-espacial colorido, no corpo humano, que está revestido de formas matemáticas elementares e em seu movimento no espaço."⁵⁰⁴

As pesquisas formais de Schlemmer, sempre partem do Homem. A relação entre o orgânico e o inorgânico, a partir do orgânico.

No texto escrito para a publicação sobre o **Teatro da Bauhaus**, chamado *Man and Art Figure*, Schlemmer dá a chave para compreender o processo de

⁵⁰³ "the first is a gay burlesque with lemon-yellow drop curtains. The second, ceremonious and solemn, is on rose-colored stage. And the third is a mystical fantasy on a Black stage" Schlemmer, Oskar. "Man and Art Figure" in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 34.

⁵⁰⁴ Schlemmer, Oskar. *Las Matemáticas de la Dança in* Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus Op.Cit.* Pag 146.

criação do Ballet Triádico, quando fala sobre a transformação do corpo humano, através do figurino:

“A transformação do corpo humano, sua metamorfose, é tornada possível através do figurino, o disfarce. Figurino e máscara enfatizam a identidade do corpo ou a altera; eles expressam a sua natureza ou propositalmente disfarçam-na; enfatizam sua conformidade com leis orgânicas ou mecânicas ou invalidam esta conformidade. (...) Os [desenhos] a seguir podem ser considerados fundamentalmente decisivos na transformação do corpo humano no sentido deste figurino teatral.⁵⁰⁵

Assim, na concepção do Ballet Triádico, Schlemmer estuda a relação entre o corpo humano e as formas geométricas, entre o corpo humano e o seu espaço orgânico, entre o movimento do corpo humano *no* espaço exterior e entre o corpo humano e o que chama de “formas metafísicas”.

A partir dessas quatro relações diferentes entre o corpo humano e o espaço, Schlemmer faz quatro desenhos que, por sua vez, vão dar em quatro novas formas básicas que, a partir da descrição que os acompanham, tornam-se figuras com corpos estruturalmente transformados, ou seja, praticamente personagens extra-humanas.

São eles, segundo os desenhos e explicação de Schlemmer:

a)b) c) d)

Figura 51 - Figurinos: a) *Arquitetura Ambulante* (cúbico); b) *Marionete* ou *Boneco Articulado* (leis de funções do corpo humano); c) *Organismo Técnico* (leis de movimentos do corpo humano); d) *Desmaterialização* (forma de expressão metafísica).

(i) “*As leis do espaço cúbico circundante* – Aqui as formas cúbicas são transferidas para a forma humana; cabeça, torso, braços, pernas são transformadas em construções espaço-cúbicas. Resultado: *Arquitetura Ambulante*; (ii) *As leis funcionais do corpo humano e sua relação com o espaço*. Estas leis trazem à tona

⁵⁰⁵ “The transformation of the human body, its metamorphosis, is made possible by the *costume*, the disguise. Costume and mask emphasize the body identity or they change it; they express its nature or they are purposely misleading about it; they stress its conformity to organic or mechanical laws or they invalidate this conformity. (...) The following can be considered fundamentally decisive in the transformation of the human body in terms of this stage costume” - Schlemmer, Oskar. “*Man and Art Figure*” in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 25.

uma tipificação das formas corporais: a forma de ovo da cabeça, a forma de vaso do torso, a forma de tacos de golf dos braços e pernas, a forma de círculo dos joelhos – Resultado: O Marionete; (iii) *As leis da movimentação do corpo humano no espaço*. Aqui nós temos os vários aspectos da rotação, direção e intersecção do espaço: o pião superior, a cobra, a espiral, o disco. Resultado: O organismo técnico; (iv) *As formas metafísicas de expressão*, simbolizando vários membros do corpo humano: a forma de estrela da mão espalmada, o signo dos braços cruzados, a forma em cruz da coluna vertebral e ombros; a dupla cabeça, membros múltiplos, divisão e supressão de formas – resultado: Desmaterialização.”⁵⁰⁶

A partir destes quatro desenhos, vemos diferentes relações entre o corpo e sua arquitetura interna, expandida pelo espaço. Estas novas *Gestaltug* do corpo, são a base dos projetos das figuras-figurinos do *Ballet Triádico* e, provavelmente, foram usados também para o estudo dos movimentos do corpo humano dentro dos figurinos.

Do orgânico surge o inorgânico e sua geometria. A própria ideia de espaço arquitetônico para Schlemmer parte do corpo humano. A técnica é uma extensão do corpo humano. De modo que podemos ver em Schlemmer, uma espécie de síntese única entre o ideal do Homem Novo, de base expressionista e o construtivismo, a nova referência da pesquisa formal na Bauhaus (a partir de 1924 e, principalmente, na Bauhaus de Dessau).

Embora essa análise não leve diretamente à questão da luz para Schlemmer ou mesmo à iluminação cênica no *Ballet Triádico* - sobre a qual tentaremos na sequência fazer uma breve explanação, a partir das pistas que encontramos - nos pareceu, no entanto, importante entender o processo de criação de Oskar Schlemmer nesse “ballet de figurinos”, sua primeira obra e fruto de tantos anos de

⁵⁰⁶ (i) “*The laws of the surrounding cubical space*. Here the cubical forms are transferred to the human shape; head, torso, arms, legs are transformed into spatial-cubical constructions. Result: *ambulant architecture*; (ii) *The functional laws of the human body in their relationship to space*. These laws bring about a typification of the bodily forms: the egg shape of the head, the vase shape of the torso, the club shape of the arms and legs, the ball shape of the joints. – Result: *the marionette*; (iii) *The laws of motion of the human body in space*. Here we have the various aspects of rotation, direction, and intersection of space; the spinning top, snail, spiral, disk. Result: *a technical organism*; (iv) *The metaphysical forms of expression* symbolizing various members of the human body: the star shape of the spread hand, the ∞ sign of the folded arms, the cross shape of the backbone and shoulders; the double head, multiple limbs, division and suppression of forms – Result: *dematerialization*.”

pesquisa. Isto porque o mesmo procedimento de criação será usado para as experiências posteriores de Schlemmer na **Oficina de Teatro da Bauhaus**. O mesmo processo de análise do corpo humano em seu movimento orgânico, transformado por sua relação com o inorgânico, que deu origem às figuras-figurinos do *Ballet Triádico*, darão também origem a uma ocupação espacial cada vez mais complexa e à pesquisa com os demais elementos da cena, inclusive a iluminação cênica.

Sobre a iluminação cênica do *Ballet Triádico*, encontramos apenas duas fontes primárias, com luz elétrica: um filme de 33 segundos realizado por Oskar Schlemmer em 1927 e as fotos oficiais dos figurinos, ambas em preto e branco. Nos dois casos, as luzes são de estúdio e realizadas especialmente para aquela sessão de documentação. De qualquer maneira, podemos perceber que essas luzes foram desenhadas para ver bem e revelar a forma. Normalmente (e é exatamente assim a luz de boa parte das fotos encontradas), para preencher a forma são usadas luzes cruzadas, da frente-diagonal (a 45°), como podemos perceber pelas sombras diagonais, da foto abaixo.

Figura 52 - *Ballet Triádico* – Figura de Arame. Fotografia: autor desconhecido.

No livro de Eric Michaud, falando dos movimentos horizontais das danças do *Ballet Triádico* ele cita também uma ribalta. Ou seja, havia uma geral provavelmente cruzada e a ribalta do teatro. Para realçar o volume, talvez houvesse um contra-luz. São apenas conjecturas, para dizer que a luz do *Ballet Triádico* era composta apenas por uma luz geral para preencher as formas e, principalmente, revelar as cores.

Sem luz, mas a cores, tivemos acesso visual às aquarelas, desenhos pintados com caneta colorida e demais projetos do acervo da Bauhaus (Bauhaus-Arquív Berlin) e às reproduções de alguns figurinos em tamanho natural para a Exposição “*Danser sa vie*”⁵⁰⁷. Também pudemos ver os desenhos originais de Oskar Schlemmer, com todas as referências de cores e materiais, que estão no

⁵⁰⁷ “*Danser sa vie*” – Exposição realizada no Centre Georges Pompidou 2011/2012. Nessa exposição havia uma sala especial com imagens, projetos, figurinos e vídeos com reconstituições das danças do teatro da Bauhaus. Era a única sala de toda a exposição onde era proibido fotografar ou filmar por causa dos direitos autorais da Bauhaus.

acervo do MoMA. Como todo o acervo do MoMA, estas imagens estão disponíveis virtualmente⁵⁰⁸.

Figura 53 - *Ballet Triádico*, estudos de Oskar Schlemmer.

Não apenas pela luz exterior, mas principalmente pela curiosidade do efeito das cores nas formas tridimensionais, em conjunto, e, também, em contraste com um fundo tão colorido, fomos atrás de mais referências. Não era possível compreender bem pelas palavras, era preciso ver.

Há muitas recriações disponíveis na *internet*, porém, existe uma reconstrução realizada em 1970 pela *Inter Naciones: "das triadische ballet – ein film in drei teilen nach den tänzen von OSKAR SCHLEMMER"*⁵⁰⁹ (ballet triádico – um filme em três partes a partir das danças de Oskar Schlemmer); esse trabalho é muito fiel às referências e que dá uma ótima noção do impacto visual do original.

Percebemos, então, que qualquer luz que preencher bem o espaço, com intensidade e temperatura de cor adequadas, pondo em relevo a relação entre as cores primárias, as formas e materiais (que apesar de serem de espuma, tecido e papier mâché, parecem de madeira, laca e metal), terá cumprido a sua função e passará despercebida. No Ballet Triádico, a função da luz é importante e silenciosa: acender e revelar as cores.

Neste caso, a luz que vem da cena, refletida pelas cores primárias, parece ser sempre mais importante do que a luz incidente. Partindo da famosa frase de Max Keller: "*luz é cor e cor é luz*", a verdadeira luz da cena está localizada na própria cena, na reflexão das cores em movimento. O contraste simultâneo entre as cores dos figurinos e, principalmente, do figurino com os fundos claros e coloridos (amarelo-limão e rosa), reforçam muito a perspectiva bidimensional e, portanto, o aspecto pictórico da obra.

⁵⁰⁸ <http://www.moma.org/oskarschlemmer>

⁵⁰⁹ "das triadische ballet – ein film in drei teilen nach den tänzen von OSKAR SCHLEMMER"- Book and Choreography: Margarete Hasting, Franz Schömbbs, Georg Verden. Rehearsal: Hannes Winkler. Reconstruction of the costumes: Margit Bárdy. Art Consulting: Ludwig Grote, Xanti Schawinsky, Tut Schlemmer. Dancers: Edith Demharter, Ralph Smolik, Hannes Winkler. Music: Erich Ferstl. Camera: Kurt Gewissen. Cut: Johannes Nickel. Production Director: Helmut Amann. Production: Gottfried Just

Há um privilégio claro na frontalidade, também nos movimentos (a partir do pequeno trecho do original e da reconstrução que vimos). Apesar das formas tridimensionais, a grande impressão que fica do contraste das cores é bidimensional, pictórica, talvez até mais gráfica.

Na terceira cena, tudo já muda. O preto cria outra profundidade de fundo, as personagens têm mais densidade, mudam de formato quando estão na lateral e portanto se transformam quando giram, tornando-se surpreendentes e um tanto ameaçadoras.

Figura 54 - *Ballet Triádico*, estudos de Oskar Schlemmer.

O que significa que no *Ballet Triádico* podemos ver a dança como se o palco se transformasse em três telas (amarela, rosa e negra), onde as figuras-figurinos se movimentam como formas e cores num quadro. Uma pintura móvel.

Dessa forma, podemos perceber uma transição, no próprio decorrer da obra, entre a figuração das personagens e a abstração cada vez maior das formas e cores no espaço, exatamente para onde irão as experiências posteriores de Oskar Schlemmer à frente do Teatro da Bauhaus.

A partir da saída de Lothar Schreyer, em um *tour-de-force* contra o tempo e mostrando uma incrível capacidade de reunir, integrar, criar e produzir coletivamente, Oskar Schlemmer também conseguiu levar à cabo para a Exposição de 1923 a primeira criação coletiva do que seria a nova oficina de Teatro da Bauhaus: ***O Cabaret Mecânico***.

Schlemmer escreveu em junho de 1923, em seu diário, algumas observações sobre o andamento dos trabalhos da oficina, voltada naquele momento exclusivamente para a Exposição do verão de 1923:

“as experiências moveram-se exclusivamente para o mecânico, o grotesco, o formal. Como o teatro na Bauhaus vai se desenvolver é ainda um mistério. (...) o lado literário é por princípio totalmente negligenciado, de onde a predominância do formal: Aquilo que se mexe e trilhões corrediços. Mecânico, efeitos de luz. Melhor hipótese, a dança. Isso corresponde, evidentemente,

mais à natureza prática dos “Bauhausler” que a um desejo de influenciar as coisas (agieren).”⁵¹⁰

O CABARET MECÂNICO

COLETIVO B - COMUNIDADE BAUHAUS

17 de Agosto no Stadt-Theater Jena

O **Cabaret Mecânico** apresentado pela Bauhaus no dia 17 de Agosto no *Stadt-Theater Jena*, era uma verdadeira obra coletiva composta, segundo o programa, das seguintes atrações: 1. *A.B.C. – Hippodrom*, por Marcel Breuer; 2. *Jogo de luz refletida*, por Kurt Schwerdtfeger; 3. *Farças e improvisações sobre a cena do Nada*, por Joost Schmidtchen; ;4. *Figuras Dobráveis*, por Kurt Schmidt-G Teltsher; 5. *O Ballet Mecânico*, por Kurt Schmidt, F.W.Bogler e G.Teltsher; 6. *O Gabinete das Figuras* (segunda versão), por Oskar Schlemmer.

1. A.B.C. – Hippodrom: Marcel Breuer.

Figura 55 - Marcel Breuer, *ABC-Hippodrom*

Apesar de abrir a noite, não temos muitas informações sobre essa atração, além do desenho acima. Sabemos apenas que foi a única incursão de Breuer no teatro (ele é o criador de grande parte das famosas cadeiras da Bauhaus) e que era uma espécie de cenografia fixa ou tela pintada com alguns movimentos mecânicos exteriores, baseada na experiência do “*Gabinete das Figuras*”.

2. Jogo de luz refletida: Kurt Schwerdtfeger.

A história de como uma experiência interna com a projeção de sombras, acabou virando uma pesquisa de muitos anos que foi apresentada em teatros de

⁵¹⁰ Ce qui bouge et coulisses rabattantes. Du mécanique, dès effets de lumière. Au mieux, la danse. Ceci correspond évidemment plus à la nature pratique des “Bauhausler”, qu’à un désir d’inflencer les choses (agieren) Do mecânico, efeitos de luzSchlemmer, Oskar. Carta a Otto Meyer, início de junho de 1923 *apud* Vitale, Elodie. Le Bauhaus de Weimar: 1919-1925. Liège: Pierre Mardaga, 1989. Pag 132.

Weimar, Berlim, Viena, Leipzig, Greinz, Halle e Celle, é contada por Ludwig Hirschfeld-Mack no texto “Jogos de Luz Colorida”⁵¹¹

As primeiras experiências foram realizadas por Kurt Schwerdtfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack junto com Joseph Hartwig mestre artesão da oficina de escultura, no verão de 1922. Depois, Kurt Schwerdtfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack criaram cada um o seu grupo de estudos. Enquanto Schwerdtfeger apresentou suas experiências junto com o **Cabaret mecânico**, Hirschfeld-Mack apresentou-se sozinho na noite de encerramento da Exposição Bauhaus Weimar 1923.

Como o texto que descreve e também analisa a experiência é de Hirschfeld, deixaremos as luzes para o “*gran-finale*”.

3. Farsas e improvisações sobre a cena do nada: Joost Schmidtchen.

Sobre essa atração, não temos mais informações, o que é coerente com a própria existência fugaz dos espetáculos de improvisação. A experiência teatral com improvisos a partir de regras de jogo que partem da ocupação espacial e uso de objetos também será desenvolvida pela Oficina de Teatro da Bauhaus em Dessau.

4. Figuras Dobráveis: Kurt Schmidt-G Teltsher.

Também não temos maiores informações sobre essa cena, então nos concentraremos na próxima atração dos mesmos criadores.

5. O Ballet Mecânico: Kurt Schmidt, F.W.Bogler e G.Teltsher

Ao contrário das *Figuras Dobráveis*, o *Ballet Mecânico* é muito conhecido, estudado e recriado.

Tivemos a oportunidade de ver os cinco minutos de um *trailer* filmado em uma reconstrução realizada em 2009 na própria Bauhaus-Dessau: “*Trailer zu "Das mechanische Ballett"*”⁵¹². Também está postado na rede, no Youtube.

⁵¹¹ Hirschfeld-Mack, Ludwig. De Farbenlicht-Spiele. Wiesen-Ziele-Kritiken, 1925 (Jogos de luz colorida. Natureza.Fins.Crítica.) in Wingler, Hans M. Los Documentos de la Bauhaus.Op.Cit. Pag 104 a 107.

⁵¹² Trailer zu "Das mechanische Ballett". HD-Material aus dem Mitschnitt der Wiederaufnahme im Bauhaus Dessau vom 28. November 2009 Trailer für die Ausstellung "*Danser sa vie*" im Centre Georges Pompidou 2011. [Http//www.Youtube.com](http://www.Youtube.com).

Figura 56 - *O Ballet Mecânico*, Kurt Schimidt, Friedrich Wilhelm Bogler e Georg Tltscher, 1923.

O Ballet Mecânico é formado por cinco figuras geométricas compostas (A, B, C, D e E), segundo desenho e fotos abaixo. Elas se movem como engrenagens para frente e para trás e, suas peças, numa espécie de vórtice em torno do centro da figura. Assim, fora os pés em sapatilhas negras, vemos apenas as figuras planas e coloridas, com uma geometria bem recortada e com muitos movimentos distintos. Porém, todos laterais.

O jogo de movimentos depende bastante dos manipuladores (atores de formas animadas), já que as duas pernas, dois braços, mais o tronco - que junto com a cabeça, sustêm as formas mais robustas e estruturais das figuras geométricas - “vestem” cinco peças planas, de cartão pintado, que devem se movimentar de forma o mais independente possível. O objetivo é tirar qualquer antropomorfismo e deixar que as figuras mecânicas se destaquem, totalmente autônomas e excêntricas. Para ajudar nesse efeito, uma delas é bem menor (um retângulo branco) e era originalmente vestido por uma criança, por isso seus movimentos são mais simples. Existem também algumas peças presas em outras, apenas pelo seu centro, que portanto giram livremente como hélices. As figuras vão e vêm, na frente de um fundo todo negro⁵¹³.

O que parece tecnicamente difícil de dentro, de fora é uma diversão. São figuras muito engraçadas e a plateia de 2009, sentada no pequeno teatro de Dessau, ria sem parar. Quem vê no computador, apesar do grande apelo de efeitos especiais com que estamos acostumados, também sorri. Imaginamos o efeito cômico da plateia de 1923, que lotava o *Stadt-Theater Jena*. As imagens dizem muito da obra:

Figura 57 - *Mechanical Ballet*, figuras A, B e C

Figura 58 - *Mechanical Ballet*, figuras D e E.

⁵¹³ Nos pegamos descrevendo a obra no presente. O fato do projeto de *Gestaltug (design)* dessas figuras ser facilmente reconstituído fielmente, já que depende pouco do elemento efêmero do humano, coloca o projeto em um tempo presente contínuo, usado para quadros e até para instalações, mas quase nunca para o teatro.

Para o efeito de ilusão de óptica funcionar, a luz precisa ser o mais frontal possível. Quanto mais as fontes estiverem perpendiculares às formas planas, menos sombras revelarão a profundidade. Na versão de 2009, por exemplo, a luz geral era frontal, mas como as fontes vinham de cima, das varas de luz, revelavam a presença de pessoas por trás, no formato arredondado das sombras no chão. O ideal é, portanto, uma luz totalmente de frente, como na iluminação de estúdio (este é um ângulo difícil de encontrarmos no teatro, por causa da plateia) ou, o que provavelmente era usada como luz principal para a cena em 1923, a famosa ribalta. Uma ribalta acesa em sua máxima potência, a dois ou três metros da figura, “chapa” a imagem, tirando qualquer noção de profundidade. Assim iluminadas, todas as formas planas parecem estar exatamente na mesma linha, ou seja, tornam-se bidimensionais.

O quadro da boca de cena parece, então, uma tela negra ou um vidro transparente, no qual as cinco figuras mecânicas perambulam, com o seu “ritmo uniforme e regular, sem modificação de tempo, para sublinhar a monotonia do maquinismo”⁵¹⁴.

Os objetivos do Ballet Mecânico, segundo um de seus criadores, Kurt Schmidt é o seguinte :

“O trabalho da Bauhaus é realizado sob o signo da nossa era tecnológica e é nesse sentido que ele se orienta. Em conformidade com essa empreitada tecnológica de nossos tempos, o Ballet Mecânico procura também introduzir na dança novas possibilidades expressivas”⁵¹⁵

A busca por uma criação “da era tecnológica” gerou, como principal “possibilidade expressiva”, tanto para Schmidt como para uma boa parte dos demais criadores do **Cabaret Mecânico**, diversas formas de “maquinismo” ou engrenagens visuais, que buscaram aliar de forma explícita e, inclusive como tema principal das obras, a relação entre o homem e a máquina.

Parece que a principal inspiração de grande parte dessas criações foi a primeira versão de *O Gabinete das Figuras*, apresentado em 1922 por Schlemmer.

⁵¹⁴ Kurt Schmidt. “The Mechanical Ballet - A Bauhaus Work” in *Bauhaus and Bauhaus People* (edited by Eckhard Neumann). Van Nostrand Reinhold Company. P. 54 – 58.

⁵¹⁵ *Idem, Ibidem*, Pag 54.

Figura 59 - O Gabinete de Figuras.

6. O Gabinete das Figuras (segunda versão)

Das Figuralen Kabinett: Oskar Schlemmer.

(animadores mecanizados: Andreas Weisinger.

Música de H.H. Stuckenschmidt).

Figuras 60 e 61 – O Gabinete das Figuras e o Demônio que Dança.

Para a Exposição de 1923 Schlemmer preparou uma nova versão, com um novo personagem que contracenava com as figuras mecânicas e objetos, que ele chamou de “demônio dançante”, com uma grande face-máscara verde, uma perna e duas mãos.

Como podemos perceber pela foto acima, o princípio do espetáculo é o da “câmara negra”, em que o corpo do ator de *collant* negro desaparece, e só vemos a sua máscara verde, a perna mecânica sobreposta e as luvas brancas. Do mesmo modo as figuras pintadas de cores fortes (branco, vermelho, amarelo, verde e dourado...) se destacam do fundo.

Nesse caso a luz que ilumina o ator ao vivo não pode estar de frente, para não jogar a sua sombra sobre o fundo revelando o seu corpo humano, portanto, quanto mais a luz estiver a pino melhor, como podemos perceber pela direção do brilho mais claro e da sombra na foto abaixo. Já o cenário e os objetos precisam ser iluminados de frente, então, nesse caso, de forma separada, por um refletor aberto, feito para iluminar cicloramas ou cenários (*set-lights*, cicloramas). Já que o que importa para que o efeito visual funcione é vermos as figuras coloridas e não vermos o que está em preto, a intensidade da luz tem que ser baixa.

No caso do “demônio dançante” isso garante o inusitado de um corpo despedaçado, feito de partes. Mas a grande atração é a relação entre o demônio e as demais personagens, manipuladas por trás, por meio de uma série de aberturas no fundo e por fios e roldanas (como no sistema das marionetes). As dezoito figuras

que compõem a última versão desfilam pelo cenário, penduradas por fios que correm em um grande cano preto de vinte metros de extensão.

O fato de focarmos o olhar nas figuras luminosas, sempre em movimento, também garante que, apesar de visível, não prestemos atenção no mecanismo, mas no movimento que ele gera. Este costuma ser o princípio que rege o teatro de manipulação, do mecanismo de fios das marionetes à manipulação direta como no *Bunraku* (teatro de bonecos tradicional do Japão). Por outro lado, o tema da obra é justamente o de um gabinete mecanizado. Assim podemos perceber na foto alguns fios brancos e, inclusive, linhas diagonais, que revelam e estetizam o próprio mecanismo, como quando vemos as linhas de referência usadas por um desenhista. Dessa forma, o processo de construção da obra e a sua técnica são revelados e passam a fazer parte da ação principal.

A ação das figuras é, portanto, revelar o seu próprio mecanismo: suas formas que transitam entre os objetos de origem (um violino) e a sua transformação (um corpo de violino), o balão e a cabeça, tacos, arcos, bengalas; os corpos buscam as cabeças, as cabeças fogem e vice e versa; fragmentos de corpos que se unem ou se separam, cabeças são intercambiáveis, dando origem a vários seres misturados, etc.

A linguagem que mistura “senso e *nonsense*” deve muito ao dadaísmo e às figuras e formas dos surrealistas, justamente com os seus corpos de violinos, rodas de bicicleta e demais objetos funcionais retirados de seus contextos originais. O grotesco e o fantástico estão de mãos dadas e são citados no texto que Oskar Schlemmer escreveu sobre esta obra, em *Das Theater au Bauhaus*.

Este texto não é uma descrição ou análise, mas na própria linguagem entrecortada, cheia de imagens e onomatopeias, “senso e *nonsenses*” diz muito sobre a obra, de modo que achamos melhor, reproduzi-lo abaixo, ao invés de recortá-lo:

GABINETE FIGURAL I

"Metade galeria de tiros - metade *metaphysicum abstractum*. Mistura, i.e., variedade de senso e contra senso, metodizado por cor, forma, natureza e arte; homem e máquina, acústica e mecânica. Organização é tudo; o mais heterogêneo é o mais difícil de organizar.

"A grande cara verde, toda nariz, definha em seu *vis-à-vis*, onde mulheres espiam, o nome é Gret, ela tem uma boca linguaruda e uma cabeça giratória, um nariz como um trompete! Meta é fisicamente completo: cabeça e corpo desaparecem alternadamente. O olho de arco-íris acende.

Lentamente as figuras passam marchando: a bola branca, amarela, vermelha azul anda; bola torna-se pêndulo; o pêndulo balança; o relógio corre. O corpo como um violino, o Cara em Xadrez Claro, o Elementar, o 'Cavalheiro da Melhor Classe', o Questionável, Senhorita Vermelho-Rósea, o Turco, os corpos procuram as cabeças, que estão se movendo na direção oposta pelo palco. Um empurrão, um estrondo, uma marcha da vitória, sempre que há a união de cabeça e corpo: o Hidrocéfalo, o corpo de Maria e o corpo do Turco, Diagonais, e o corpo do 'Melhor Cavalheiro'.

"Mão gigante diz: Stop! - O Anjo envernizado ascende e canta tru-lu-lu...

"No meio, o Mestre, o Spalanzani de E.T.A. Hoffmann, assustando o entorno, dirigindo, gesticulando, telefonando, atirando na sua própria cabeça e morrendo mil mortes de preocupação com a função do funcional. (...)

Barômetros perdem o controle, apertar parafusos; um olho brilha eletricamente; sons ensurdecadores; vermelho. Para acabar com tudo, o mestre atira em si mesmo - enquanto a cortina cai - e desta vez com sucesso."⁵¹⁶

Eric Michaud chama o artista criador dessa obra de Schlemmer-Spallanzanni, fabricante de autômatos, mas o inscreve como um crítico do mecanicismo, colocando-o na linha dos expressionistas, que recusam a máquina e o mecânico. Não se trata de uma recusa mas, diferentemente das demais obras que enxergam a técnica com olhos extasiados, existe aqui uma mistura entre o cômico e a crítica ao demônio criador de corpos despedaçados, fragmentados. Toda a obra de Schlemmer traz o homem como medida de todas as coisas. Para ele a técnica não é uma panaceia mas uma extensão do humano e, portanto, interessa só se estiver organicamente conectada ao homem, seu corpo e seu espírito.

⁵¹⁶ Schlemmer, Oskar. "Man and Art Figure" in The Theater of the BAUHAUS. *Op.Cit.* P. 40.

Já as demais atrações criadas pelos Bauhäusler e reunidas no **Cabaret Mecânico** - embora exista uma diferença em seus meios, que vão do desenho de um cenário ao improviso, das formas concretas à projeção de luz - seguem em uma mesma direção: são cenas que reúnem o “movimento eficiente das máquinas”⁵¹⁷ à abstração das formas ⁵¹⁸. Também têm por característica, assim como nesse momento das obras de Schlemmer, a frontalidade da pintura ⁵¹⁹.

Sob a forma de um quadro cinético o **Cabaret Mecânico** apresentou imagens do “futuro tecnológico” como uma vitrine da arte e da técnica, reunindo-as em uma nova unidade, aparentemente em perfeita harmonia. Foi a sua face funcionalista e “tecnológica” que a Bauhaus mostrou na Exposição de Weimar em 1923.

A exposição marcou uma posição, encerrando de vez a fase expressionista, embora grande parte de seus artistas, agora empenhados na descoberta das novas formas, tenham sido formados no expressionismo e, portanto, permaneçam conectados com a relação entre o espírito interior e a forma, através daquilo que Kandinski chamou de “necessidade interior”.

Mas a imagem exterior da Bauhaus funcionalista, como cidadela da nova racionalidade das formas a partir da simplicidade e da função, onde se estuda a “ciência da visão” e principal matriz do “design moderno” estava criada.

A noite de encerramento foi exatamente contou com uma apresentação que sintetiza, em si, a união entre a técnica e a abstração: um espetáculo de projeção de formas abstratas por meio da luz colorida.

⁵¹⁷ *Idem, Ibidem*, Pag 56.

⁵¹⁸ Segundo Eric Michaud, a crítica chama o cabaret mecânico de “tableau abstrait en devenir” ou, painel abstrato em devir. *Op. Cit. P.85*.

⁵¹⁹ “É notável que cinco de cada seis peças realizadas atuam exclusivamente sobre os “efeitos de superfície”, reduzindo ao máximo qualquer profundidade cênica. “Il est remarquable que cinq de ces six parties jouent presque exclusivement sur lês effets de surface, en viennent à reduire au maximum toute profondeur scenique” Eric Michaud, *Op Cit.* Pag 81.

JOGO DE REFLEXOS DAS LUZES COLORIDAS

HIRSCHFELD-MACK

As projeções de luzes eram comuns em todas as noites de festa na Bauhaus. A história da origem do *Jogo de Reflexos das Luzes Coloridas* é a seguinte: em 1922, quando preparavam uma apresentação com projeção de sombras para a festa dos lampiões, na hora de trocar uma lâmpada de acetileno, provavelmente pela diferença de temperatura de cor entre duas lâmpadas, os alunos viram refletidas duas sombras, uma quente (amarelada) e a outra fria (azulada). A partir daí Kurt Schwertfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack tiveram a ideia de multiplicar as fontes de luz e colocar na frente pedaços de vidros coloridos: "assim define-se a base de um novo meio de expressão"⁵²⁰.

De que se tratam esses espetáculos? Segundo descrição sintética de Hirschfeld é:

"Uma apresentação de formas móveis de luz amarela, vermelha, verde e azul, com uma série de gradações orgânicas que vão desde a obscuridade à luz mais viva. Meios expressivos para *Geltantung* (*design* ou *configuração*): Cores, formas, música. Em formas angulares, agudas, pontudas, em triângulos, quadrados, polígonos ou em círculos, arcos e formas onduladas; para cima, para baixo e lateralmente, em todos os graus possíveis de movimento ritmicamente controlado, os elementos de jogo da luz colorida projetada artisticamente, integram-se artisticamente em uma representação orquestral. Ao jogo, às misturas e superposições das cores e formas, conjugam-se os elementos musicais, que surgem e se entrelaçam com eles."⁵²¹

Figuras 62 e 63 – Jogo de luzes coloridas.

Como podemos apreender pela descrição, no início havia muito de improviso, tanto na composição das formas e cores, quanto no acompanhamento musical. Depois, surgiu uma espécie de partitura, que reúne as indicações de música, cor, lâmpada, forma, resistência e circuito, numa orquestração conjunta.

⁵²⁰ Hirschfeld-Mack, Ludwig. De Farbenlicht-Spiele. Wiesen-Ziele-Kritiken, 1925 (Jogos de luz colorida. Natureza.Fins.Crítica.) in Winger, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus. Op.Cit. Pag 105.*

⁵²¹ *Idem Ibidem, p. 104.*

Figura 64 - Página de partitura para um espetáculo de luz colorida de Hirschfeld-Mack.

Tradução da partitura: Três peças de Sonata em Cor (*Fabersonatine*)

1.UNIDADE (compassos) / 2.COR / 3. MÚSICA / 4. LÂMPADAS (posição inicial) / 5. FORMAS / 6. CIRCUITO PRINCIPAL 1 & 2 / 7. INTERRUPTOR de 1 a 8 / RESISTÊNCIA 1 ou 2 / 9. IMAGEM GLOBAL LINEAR

Explicação: ↓De acordo com o ritmo da música. ↴Abrir a forma rapidamente

○ Resistência lentamente ● Interruptor ou resistência rapidamente

Conseguimos entender melhor como funcionava tecnicamente a projeção das imagens através da partitura, do que a partir das explicações escritas, que são mais conceituais e tratam basicamente da pintura e do cinema.

Pelo que compreendemos, trata-se de um conjunto composto por oito lâmpadas com interruptores individuais e dois circuitos, cada circuito com uma resistência. Ou seja, uma espécie de mesa de operação das lâmpadas. Na frente das lâmpadas fica um recorte com formas, que são abertas manualmente, de modo que as formas podem ir surgindo aos poucos, e é possível também projetar “o ponto colorido em movimento, a linha e a superfície”⁵²². As imagens são projetadas em uma tela de linho branco transparente que fica na boca de cena e, provavelmente, o equipamento com as fontes de luz e operação estão presentes atrás, no fundo do palco.

Não conseguimos compreender se as cores ficam na frente das formas ou das lâmpadas, mas, para tornar as composições de cores mais interessantes, imaginamos que as cores ficassem entre as lâmpadas e os refis (molduras com formas).

A plateia sentava-se nas poltronas do teatro e via as projeções na tela: um ponto de luz que se transforma em linha, formas que surgem e se movimentam, tornam-se coloridas e essas cores, por sua vez, transformam-se de acordo com o movimento. A mistura e composição das cores primárias, secundárias, terciárias e assim por diante, sempre com o acompanhamento musical. Pelo texto pode-se compreender que a transformação das formas e as superposições das cores com a conseqüente composição de novas cores levam rumo a ação abstrata. Temos plena

⁵²² *Idem, Ibidem*, p. 106.

consciência do poder de captura da atenção exercido por luzes coloridas em movimento. Isso mostra porque o espetáculo fez tanto sucesso e apresentou-se repetidas vezes entre 1923 e 1925 em teatros de Weimar, Berlim, Viena, Leipzig, Greinz, Halle e Celle. Algumas dessas apresentações aconteceram nas matinês cinematográficas do *Volksbühne* (Berlim) e outras em festivais de música e teatro.

O mais instigante dessa experiência, pela leitura de sua descrição, análise, conceituação e demais comentários, realizados em seu próprio contexto, é perceber a força que exerceu, na plateia e nos próprio criadores, o cruzamento de linguagens consubstanciado pelo espetáculo abstrato da luz em movimento. Hirschfeld chega a conjecturar sobre o surgimento de um novo gênero artístico:

“Com estes jogos de luz colorida acreditamos que nos aproximamos de um novo gênero artístico que, com sua potente ação psico-física, pode suscitar tensões puras e profundas, a partir da experiência das variações de cor e da música.”⁵²³

E, no fim do texto, quando projeta as possíveis influências futuras de sua “descoberta”, cita as artes plásticas, o cinema e o teatro.

Em relação às artes plásticas, em especial à pintura, Hirschfeld faz um longo preâmbulo logo no início do texto sobre a separação da pintura como expressão pessoal da pintura religiosa, que começou com a busca de Rembrandt “em sua maneira de tratar a luz como função autônoma independente da representação do objeto”⁵²⁴.

Qualquer olhar atento sobre a pintura de Rembrandt, é capaz de vislumbrar como ele manipula a luz natural para criar diferentes camadas de leitura da obra; assim, de uma forma quase teatral, ele leva o espectador, a partir da percepção da luz, por uma espécie de dramaturgia do olhar.

A partir da pintura como expressão pessoal, Hirschfeld desenvolve algumas conjecturas conceituais que dizem respeito à relação entre os novos caminhos da pintura e o que chama de “os povos”, para chegar à conclusão de que existe uma enorme dificuldade “dos povos” em compreender a pintura abstrata. Assim, para o autor, a projeção de imagens coloridas poderia ajudar a popularizar a abstração:

⁵²³ *Idem, Ibidem, pag 107.*

⁵²⁴ *Idem, Ibidem, pag 105.*

“Já que os *Jogos de Luz Colorida* afetam tanto a raiz profunda do sentimento como os instintos cromáticos e formais, cremos que estão destinados a chegar a ser um instrumento de compreensão para aqueles, muitos, que ficam perplexos, incapazes de formular um juízo, ante os quadros abstratos e ante as novas experiências que se fazem em todos os outros setores.”⁵²⁵

No decorrer do texto ele também faz algumas perguntas curiosas como, por exemplo: a pintura será – como meio de expressão que se comunica com o espírito dos povos - substituída pela imagem luminosa móvel?

Sobre o cinema, Hirschfeld cita no meio do texto a forte impressão que lhe causou, a primeira vez em que assistiu um filme em 1912, o movimento das luzes, e a relação com o tempo, marcado pelo acompanhamento musical, ao invés da história que estava sendo contada. Na conclusão, no entanto, é um tanto lacônico:

“Cremos, ademais, que estas apresentações tem muitas possibilidades de exercer uma experiência fecunda sobre o cinema em sua forma atual.”⁵²⁶

A projeção de luzes e imagens abstratas em movimento terá um desenvolvimento importante também nas artes plásticas cinéticas, com as pesquisas realizadas por artistas construtivistas, principalmente por Lászlo Moholy-Nagy, que certamente viu os espetáculos de luzes coloridas de Kurt Schwertfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack e se interessou muito:

É possível que uma outra influência (da ‘máquina de luz’ de Moholy-Nagy) tenha partido dos ‘jogos refletores de luz’, desenvolvidos na Bauhaus por Hirschfeld-Mack, Kurt Hartwig e Kurt Schwertfeger; tratava-se de experimentos no âmbito da criação luminosa cinética, nos quais surgiam, segundo pautas precisamente estabelecidas por fontes luminosas coloridas e padrões móveis, sequências de formas e cores, que evocam o filme abstrato.”⁵²⁷

Tratando da influência dos “*jogos de reflexos das luzes coloridas*” para o teatro, Hirschfeld conclui seu texto com as seguintes palavras:

“No teatro, os *jogos de luz colorida*, introduzidos como elemento da ação e da direção artística e coordenados com elas, podem exercitar novos efeitos de grande eficácia, simplificando

⁵²⁵ *Idem, Ibidem, pag 107.*

⁵²⁶ *Idem, Ibidem, p.7.*

⁵²⁷ Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes 1989. P. 184.

ao máximo e ao mesmo tempo diferenciando com grande riqueza de possibilidades, as montagens cênicas.”⁵²⁸

A apresentação “*jogos de reflexos das luzes coloridas*” de Hirschfeld encerrou a Exposição da Bauhaus em Weimar, e com ela tem fim o primeiro período da Bauhaus.

A Bauhaus enfrenta uma verdadeira luta política com a cidade de Weimar, e a economia em crise dificulta as suas atividades. A maior parte das oficinas concentra-se na produção e na tentativa de vender os seus produtos e patentes de projetos, baseados na funcionalidade.

Como sempre, o teatro mantém o seu lastro na pessoa humana, viva dentro da máscara. Oskar Schlemmer assumiu esta função e tornou-se o Mestre do teatro de modo permanente.

A OFICINA DE TEATRO DE OSKAR SCHLEMMER

Com Oskar Schlemmer a oficina de teatro adquiriu um papel central na pedagogia da Bauhaus: um ponto de união da força de criação comunal e orquestração das diversas artes, em direção à formação do artista integral.

“Em 1923 assumiu o teatro da Bauhaus, que se tornou legendário sob sua direção e que até a saída de Schlemmer do corpo docente de Dessau era um dos departamentos mais atuantes e mais importantes para o convívio na Bauhaus”⁵²⁹

Segue, portanto, o conceito propalado por Gropius em seu texto “*O trabalho teatral da Bauhaus*”⁵³⁰, razão pela qual decidiu criar uma oficina teatral.

Sob o comando de Schlemmer ocorre uma ruptura consciente da pesquisa cênica da oficina com o teatro dramático, que tem por ponto de partida o texto teatral. Daí a coerência da observação de Oskar Schlemmer quando, em carta a Otto Meyer de 1923, refere-se de forma antagônica ao teatro da palavra (*Wortwerk*)

⁵²⁸ Hirschfeld-Mack, Ludwig. Jogos de luz colorida. Natureza.Fins.Crítica. in Wingler, Hans M. Los Documentos de la Bauhaus. Op.Cit. Pag 105.

⁵²⁹ Wick, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes 1989.P. 382.

⁵³⁰ “O âmbito do nosso trabalho compreende todos os setores da criação artística, sob a direção da arquitetura (...) Estudamos os diversos problemas do espaço, do corpo, do movimento, da forma, da luz, da cor e do som.” Gropius, Walter. *El Trabajo Teatral de la Bauhaus* in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus*. Op.Cit. p. 75.

de Lothar Sreyer: “Restam-me em complemento a dança e o cômico”⁵³¹. O “sacro” teatro da palavra abriu assim espaço para um teatro do movimento, sem texto, sem falas, com sons e música (o que hoje chamaríamos de teatro-dança), e também para o lúdico, a sátira e a paródia⁵³².

Em meio à precariedade e à crise, a oficina de teatro (com o mesmo grupo de *bauhäusler* que criara as várias atrações do *Cabaret Mecânico*) produz, em 1924, uma série de espetáculos experimentais, baseados no burlesco, no espetáculo de variedades, no circo e no teatro de marionetes. São eles:

Figura 65 - Kurt Schmidt: O Homem no Painel de Controle, 1924. Esboço da cena.

O Homem no Painel de Controle, uma “pantomima mostrando a possessão de um homem pela eletricidade”⁵³³ e **Hippopotamos**, ambos criados por Kurt Schmidt; **Circus**, uma parodia com personagens e telas circenses, como quadros móbiles, manipulados por uma traquitana rotatória projeto de Xanti Schawinsky⁵³⁴; **Rokokokokotte** um espetáculo cômico de dança e mímica, criado por T. Bogler e **Meta, ou a pantomima de lugares**, um espetáculo de improvisação com direção de Oskar Schlemmer, onde “a progressão da ação é determinada no palco por meio de placas como ‘Entre’, ‘Saída’, ‘Intervalo’, ‘Suspense’... ”⁵³⁵.

Figura 66 - Kurt Schmidt: Circus, 1924. Esboço da cena.

⁵³¹ “Me restent en complement la danse e le comique” Schlemmer, Oskar. Carta a Otto Meyer, 13 de março de 1922 *apud* Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus. Op.Cit.* P.71.

⁵³² “Por outro lado, havia um sentimento distinto pela sátira e paródia. Foi provavelmente o legado Dadaísta ridicularizar automaticamente tudo o que sugira solenidade ou preceitos éticos.” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” in *The Theater of the BAUHAUS. Op.Cit.* P. 82.

⁵³³ Schawinsky, Xanti. *Temoignage sur le Bauhaus in* Michaud, Eric, *Op.Cit.* Pag 164.

⁵³⁴ “Bogler interprétait la dame sur le cheval (...) Behr, en Clown, et Schmidt, en garçon de piste (...) Fritsch était harnaché en monstre (...) tous les mouvements étaient commandés par le Dompteur (moi-même)” “Bogler interpreta a dama sobre o cavalo (...) Behr, um Clown, Schmidt, um jovem da pista, Fritsch é atrelado a um monstro(...) todos os movimentos são comandados pelo domador (eu mesmo). Schawinsky, Xanti. *Op.Cit.* P. 165.

⁵³⁵ “the progression of the action is determined on the stage by means of placards such as: ‘Enter’, ‘Exit’, ‘Intermission’, ‘Suspense’...” Schlemmer, Oskar. “*Man and Art Figure*” in *The Theater of the BAUHAUS. Op.Cit.* Pag 44.

Nenhuma dessas criações tem, nas várias fontes consultadas, qualquer indicação de iluminação. Pelas fotos, arriscamos dizer que seguem uma mesma característica presente no **Gabinete de Figuras** e **Ballet Mecânico**, que Eric Michaud chama de “teatro-quadro”, devido aos seus efeitos de superfície⁵³⁶. Que podemos ver bem pelas fotos.

Vale comentar aqui essa característica, devido à grande mudança, nesse aspecto, das pesquisas cênicas realizadas na Bauhaus de Dessau, onde a ocupação espacial em três dimensões ganha extrema importância, assim como as demais técnicas da cena, incluindo a luz:

“Personagens, movimento, música, luzes, cores, têm a mesma importância e integram-se num organismo vivo, num espaço animado, colorido, sonoro. Schlemmer é o idealizador de uma cena-técnica que considera o espaço cênico como produto do movimento e do ritmo, como uma “construção” que se exerce e na qual os próprios espectadores tomam parte; até os personagens se tornam ‘formas espaciais’, a luz projecta-se em formas sucessivas e prementes, toda a designação formal atinge uma sensibilidade descoberta e determina reações imediatas.”⁵³⁷

A MUDANÇA WEIMAR-DESSAU

Apesar do grande sucesso de comunicação da **Semana da Bauhaus**, a Bauhaus passou a ter sérios problemas institucionais e de subsistência. A ascensão do Nazismo começou pelo Estado da Turíngia, onde fica Weimar. A partir das eleições de fevereiro de 1924, uma união de partidos conservadores de centro-direita (incluindo o Partido Nacional Socialista) conseguiu maioria na câmara da Turíngia, que era responsável pela verba e demais relações institucionais com a *Staatliches Bauhaus Weimar*.

A primeira ação dessa câmara, em resposta à tentativa de Gropius de reforçar a independência da Bauhaus através de uma relação direta com a indústria, foi

⁵³⁶ “...ils s’inscrivent dans ce retour à la scene-tableau qui marque alors de nombreuses productions théâtrales, de Friedrich Kiesler à Fernand Léger.” “...eles são parte do retorno à cena-quadro, ou cena vitrine, que marca também inúmeras produções teatrais de Friedrich Kiesler Friedrich Kiesler à Fernand Léger. Michaud, Eric, Op.Cit. Pag 86.

⁵³⁷ Argan, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa: Editorial Presença, 1990. Pág. 48.

cortar metade da verba da Escola. Na sequência, Gropius é informado de sua futura demissão:

“Em 18 de março de 1924, Gropius foi na verdade informado de que o seu contrato cessaria a 31 de março de 1925, com a possibilidade de ser renovado por mais um semestre.”

Diante do claro estrangulamento da Bauhaus, visando o seu fim, o Conselho de Mestres avisou que todos os professores rescindiriam os seus contratos a partir de março de 1925 e Gropius fez disso uma notícia pública.

Em virtude do potencial encerramento das atividades da Bauhaus em Weimar, várias cidades se inscreveram para receber e financiar a já internacional *bauhaus*. Dessau, uma cidade industrial do norte da Alemanha, pagou pra ver.

3.4.2 E O TEATRO NA BAUHAUS CONSTRUTIVISTA

DESSAU 1925 – 1929 / O FIM

DESSAU E O NOVO PRÉDIO DA BAUHAUS

Dessau era um polo de engenharia mecânica, onde ficava uma das maiores fábricas de máquinas e aviões da Alemanha, a Junkers. Era, nesse momento da história, uma cidade bem mais rica que Weimar e, principalmente, mais progressista. Além disso, com o crescimento da produção industrial, a cidade também crescera muito rápido e tinha problemas graves de moradia que, pretendia-se, seria sanado com a ajuda da Bauhaus e seu novo departamento de arquitetura⁵³⁸. A primeira grande construção comunal da Bauhaus foi o próprio prédio da *bauhaus - dessau*.⁵³⁹

⁵³⁸ Apesar da Escola inteira se dedicar por um ano à construção, móveis e objetos da nova sede da Bauhaus, que foi inaugurada em 1926, o tão sonhado departamento de arquitetura (e sua repartição de trabalho para a cidade de Dessau) só começou a funcionar em 1927.

⁵³⁹ “O novo edifício da escola, concebido por Gropius, e as casas dos Mestres que ele construiu para o corpo docente da Bauhaus tornaram-se epítome da moderna arquitetura alemã.” Droste, Magdalena. “Bauhaus 1919 – 1933”. Berlin: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. P.120.

Figura 67 - Primeiro esboço do Edifício da Bauhaus num desenho do atelier de arquitetura de W.Gropius, 1925.

No prédio da Bauhaus em Dessau há três edifícios interligados: (i) o espaço das oficinas, (ii) o espaço da escola de Artes e Ofícios (interligando os dois existe um corredor onde ficava a ala administrativa) e (iii) um prédio de moradia para os estudantes, chamado de “edifício ateliê”.

No primeiro andar desse último edifício há um espaço de convivência onde ficam: o teatro e a cantina. É possível ainda abrir uma divisória entre esses dois espaços, de modo a criar uma grande área única de diversão, para as festas comunais. Dessa forma, finalmente a oficina de teatro ganha um espaço próprio de trabalho:

“Já que estamos na posição invejável de ter uma casa-palco própria no prédio da Bauhaus. Ainda que tenha sido originalmente pensada para ser tanto uma plataforma para aulas como um palco para encenações em uma escala limitada, é, no entanto, bem equipada para uma abordagem séria aos problemas do palco. Para nós estes problemas e sua soluções recaem sobre fundamentos em questões elementares, em descobrir literalmente o significado primário do palco. Estamos preocupados com o que faz as coisas típicas, com o tipo, com número e medida, com lei básica.”⁵⁴⁰

Figura 68 - Palco do Teatro da Bauhaus. Arquiteto: Walter Gropius. Fotografia: Consemüller.

Na foto acima vemos o espaço do palco, e as aberturas para a grande sala de aulas e a cantina. A legenda tem uma pequena ficha técnica que consideramos muito importante para nossa pesquisa:

“Equipamento técnico: Joost Schmidt; Lightining: A.E.G. - Berlin; Architect Walter Gropius”⁵⁴¹

⁵⁴⁰ “since we have been in the enviable position of having a ‘house-stage’ of our own in the new Bauhaus building. Although it was originally meant to be a platform for lectures as well as a stage for performances on a limited scale, it is nevertheless well equipped for a serious approach to stage problems.

For us these problems and their solution lie in fundamentals, in elementary matters, in discovering literally the primary meaning of the Stage. We are concerned with what makes things typical, with type, with number and measure, with basic law.” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” in *The Theater of the BAUHAUS. Op.Cit.* p. 85.

⁵⁴¹ Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” in *The Theater of the BAUHAUS. Op.Cit.* p. 83.

Por equipamento técnico, assinado por Joost Schmidt, entendemos aqui o projeto para cenotécnica do teatro, que normalmente é feito em separado do projeto arquitetônico do prédio, devido à sua especificidade: no caso, incluem as quatro varas móveis sistema em quatro varas para cenário e/ou luz (sem fiação elétrica), e 72 metros quadrados de praticáveis com 50 centímetros de altura (skeletal platform components).

No site oficial da Bauhaus, consta na biografia de Joost Schmidt - que foi aluno de 1919 a 1924 e jovem mestre na Bauhaus Dessau de 1925 a 1932 - sua participação efetiva na oficina de teatro de 1923 a 1925 e a seguinte informação: “O seu envolvimento no teatro levou em 1925 ao seu projeto para um palco mecânico.”⁵⁴²

A assinatura da A.E.G. – Berlin na luz do teatro, projetado e construído entre 1925 e 1926, tem um significado técnico e histórico e que merece um pequeno e rápido parênteses.

AEG – ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS GESELLSCHAFT⁵⁴³

A história da AEG confunde-se com o desenvolvimento industrial na Alemanha na passagem do século XIX para o XX. Seu criador, o engenheiro mecânico Emil Moritz Rathenau, participou da primeira *International Electricity Exhibition*, realizada por Thomas Edison em Paris, no ano de 1881. Lá comprou para a Alemanha os direitos da patente da recém criada lâmpada incandescente com filamento de carbono (1879), para a Alemanha. Em 1883, fundou a “Deutsche Edison-Gesellschaft für angewandte Elektrizität” (German Edison Company for Applied Electricity, DEG) e em 1884, fecha seu primeiro grande contrato para prover energia elétrica e iluminação pública para a cidade de Berlim.

⁵⁴² “His involvement in theatre was to lead in 1925 to his design for a mechanical stage.” Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/joost-schmidt>

⁵⁴³ Fonte dos fatos aqui enredados: web_aeg_history_e.pdf/Little Cronology .

Figura 69 - Imagem 2 AEG / history

Em 1887 a empresa foi renomeada como “Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft” (AEG), ou seja General Electric Company. No mesmo ano a AEG cria uma fábrica de máquinas para desenvolver turbinas e motores elétricos e no ano seguinte, trens e locomotivas. Em 1889 Michail von Dolivo-Dobrowosky, engenheiro chefe da AEG, inventa a tecnologia trifásica (“three-phase AC Technology”) e uma série de aplicações em motores de alta potência para máquinas industriais. Dois anos depois, a AEG começa a produzir seus próprios aparelhos eletrodomésticos. Na virada do século, é a maior indústria alemã.

Seu caminho cruza diretamente com as origens da Bauhaus em 1907 quando a AEG recruta Peter Behens (pintor, tipógrafo, artista gráfico e arquiteto) como consultor artístico para desenhar seus edifícios, sua imagem comercial (como propagandas e a própria marca) e também, uma inovação total para a época, os desenhos dos produtos, a começar por seu primeiro e mais simbólico produto: “Em 1907 ele projeta o primeiro produto industrial do mundo – a Lâmpada de Arco Voltaico. Com o curso do tempo ela se torna um ícone do desenho industrial.”⁵⁴⁴

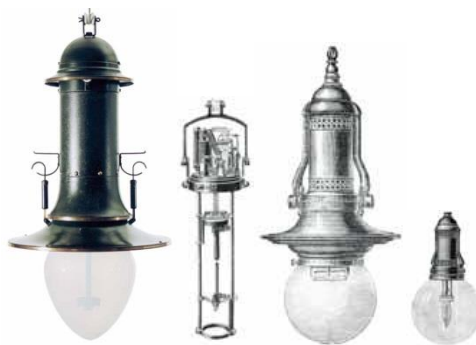


Figura 70 - Imagens das lâmpadas AEG / history

Como já vimos no início deste capítulo neste mesmo ano Peter Behens participa da criação da *Deutscher Werkbund* e em 1908 Walter Gropius, ainda estudante, começou a trabalhar no escritório de Peter Behrens. O slogan da AEG -

⁵⁴⁴ “In 1907 he designs the world’s first ever industrial product – the Economy Arc Lamp. In the course of time it becomes an icon of industrial design”. *Idem Ibidem*, cronology 1907-1914.

"Perfeito em forma e função" - é uma frase do artigo "Arte e Tecnologia" de Peter Behrens.

Em 1925 e 1926, anos de projeto e construção da Bauhaus-Dessau, a AEG fabrica também (além de inúmeros outros produtos de aviões a eletrodomésticos) projetores para cinema e equipamento de luz para teatro, incluindo os canhões seguidores e refletores plano-convexo, como o que podemos ver na foto do teatro, acima.

Voltando ao Teatro da Bauhaus, a oficina que era totalmente livre nos primeiros anos em Weimar e que com Oskar Schlemmer lutou por sua sobrevivência tanto no aspecto pedagógico quanto nas dificuldades materiais e técnicas (já que nos tempos das vacas magras as oficinas produtivas acabaram tendo prioridade em relação às demais), improvisando seus espaços de trabalho e contando no máximo com um praticável improvisado na área comum, chega a Bauhaus de Dessau com um espaço de trabalho próprio e muito bem equipado.

A parceria técnica com a AEG significa um salto qualitativo na iluminação cênica. De quase nada passam para um equipamento de última geração, o melhor disponível no momento. Isto finalmente permitiu um trabalho contínuo de pesquisa em iluminação cênica (e não apenas no momento de montar e apresentar um espetáculo em um teatro, o que era uma exceção).

A luz, que era citada em todos os textos conceituais sobre o trabalho teatral da Bauhaus desde 1921, começa realmente a ser usada no dia a dia da oficina e, portanto, com alguma consciência, só a partir de 1927⁵⁴⁵ O novo prédio da Bauhaus Dessau foi inaugurado em dezembro de 1926.

"Se os objetivos da Bauhaus são também os objetivos do nosso palco, é natural que os seguintes elementos devam ser de primeira XXX importância para nós: ESPAÇO como parte do complexo maior, construir (BAU). (...) O palco, incluindo o auditório, é acima de tudo um organismo spacial-arquitetônico aonde todas as coisas acontecendo nele e dentro dele existem em uma relação espacialmente condicionada."⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Entre março de 1925 e o segundo semestre de 1926, durante a construção das novas instalações, as aulas eram ministradas de forma bem provisória numa velha loja no centro da cidade (Rua Mauerstasse). Droste, Magdalana, *Op.Cit*, p.147.

⁵⁴⁶ "If the aims of Bauhaus are also the aims of our stage, it is natural that the following elements should be of first and foremost importance to us: SPACE as a part of the larger total complex, building (BAU). (...) The stage,

Desde que Oskar Schlemmer assumira a oficina de teatro a Bauhaus estivera sempre em estado de exceção: primeiro, para realizar a exposição de 1923, em 1924 a crise com a cidade de Weimar e quase fim da escola, mudança e construção do prédio da Bauhaus Dessau. Enfim e, pela primeira vez em sua história, a oficina de teatro, que sempre fora um curso livre e um tanto improvisado, tornar-se-á, em 1927, um curso regular, com um programa de trabalho pensado pelo próprio Schlemmer, em função da formação básica no teatro e executado de forma contínua.

Assim, depois de dois semestres de ensino preliminar comum, a oficina de teatro seguia por três semestres de formação específica, naquilo que Schlemmer chama de “problemas do teatro”: espaço, forma, cor e luz. Além das aulas voltadas para o treino e expressão do corpo no espaço.

Oskar Schlemmer preparou um programa de aulas que, pelo menos nominalmente, incluía: (i) 3º semestre - ginástica, dança, música e exercícios linguísticos; 4º semestre - coreografia, dramaturgia e ciência do teatro e (iii) 5º semestre - colaboração autônoma em problemas do teatro e representações⁵⁴⁷. O prospecto específico da *Bauhaus Bühne* incluía também cenografia, execução de máscaras, figurinos e acessórios e “o estudo das condições mecânicas, ópticas e acústicas do trabalho teatral”⁵⁴⁸

Além do programa citado acima, havia mais 18 horas semanais de *workshop* de teatro. Um tempo voltado à pesquisa e à criação artística com dedicação exclusiva aos “problemas do teatro” – o corpo humano em sua relação com o espaço, forma, cor, luz e som – de modo científico e sistematizador. E junto a isso tudo apresentava a grande novidade, um teatro com equipamento de cenotécnica e iluminação cênica.

A OFICINA DE TEATRO NA BAUHAUS DESSAU

including the auditorium, is above all an architectonic-spatial organism where all things happening to it and within it exist in a spatially conditioned relationship”. Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 85.

⁵⁴⁷ Estatuto da Bauhaus Dessau (1927) in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus Op.Cit.* Pag 149 a 152.

⁵⁴⁸ Prospecto Bauhaus-Bühne 1926/1927 in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus Op.Cit.* Pag 458.

EM BUSCA DE UM SISTEMA

"Podemos imaginar peças cujas tramas consistem em nada mais do que puro movimento de formas, cores e luzes"⁵⁴⁹

Oskar Schlemmer, 1926.

A Oficina de Teatro em Dessau, vai dedicar-se ao aprofundamento da **ciência visual** e ao desenho do movimento dos corpos no espaço – que Schlemmer explica em um texto de 1926 chamado *A Matemática da Dança* :

"Não lamentemos a mecanização, gozemos das matemáticas! (...)

*Por minha parte, sou partidário da dança baseada na mecânica do corpo, da dança matemática. E sou partidário de começar por o "um a um" e pelo ABC, porque na simplicidade vejo a força onde se situa qualquer inovação essencial."*⁵⁵⁰

O centro é, como em tudo, a noção de **Gestaltung**⁵⁵¹, no caso do teatro a **Bühnegestaltung**, que poderia ser traduzida até como cenografia, mas que nesse caso se refere à ação de colocar a forma certa no espaço, ou seja, uma arquitetura espacial da cena.

Daí a transição visível da pesquisa teatral, sob direção de Schlemmer, entre a grande influência pictórica da primeira fase, que resultou na perspectiva frontal das obras e o pensamento matemático, estrutural e arquitetônico da segunda fase, quando a oficina se dedicará à ocupação espacial em três dimensões e, conseqüentemente (dadas também as novas condições técnicas) às novas experiências na iluminação cênica:

"Um aspecto do espaço é FORMA. Comprising both surface (that is, two-dimensional) form and plastic (three dimensional) form. LUZ e COR são aspectos da forma, para os quais damos nova importância. Primeiramente, nossa existência é visualmente orientada e assim podemos ser agradados pela pureza óptica, podemos manipular formas e descobrir misteriosos e

⁵⁴⁹ "We can imagine plays whose "plots" consist of nothing more than the pure movement of forms, color, and light. Schlemmer, Oskar. *Theater (Bühne)* in The Theater of the BAUHAUS. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 88

⁵⁵⁰ Schlemmer, Oskar. *Las Matemáticas de la Dança* in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus Op.Cit.* Pag 144.

⁵⁵¹ O que em frances se traduz por "mise en forme" e em inglês, normalmente pelo termo abrangente de "design."

surpreendentes efeitos na animação mecânica a partir de fontes ocultas; **podemos transformar e transfigurar o espaço através da forma, da cor e da luz.** Podemos dizer, assim, que o conceito *Schau-Spiel* poderá se tornar realidade se todos estes elementos, compreendidos como totalidade, forem inseridos conjuntamente. Nós devemos, assim, ter uma verdadeira “festa para os olhos”, a metáfora se torna realidade”.⁵⁵²

Em busca da concisão e da simplicidade na relação do homem com o espaço e da transformação do espaço através da forma, cor e luz (entendidos, em conjunto, como uma totalidade), Schlemmer prepara a “festa para os olhos” de forma pragmática e científica. Começa do início do “um a um” e do ABC: primeiro cria uma “geometria do solo”, um espaço desenhado com seus pontos cardeais, linhas e vetores, depois inclui um homem nesse espaço e descobre, a partir dele, a terceira dimensão. Na sequência vem, um a um, a cor, o movimento, ritmo, objetos, novos materiais, luzes... sempre em busca da composição entre os elementos e suas leis básicas. Para isso parte da gramática própria da Bauhaus construtivista: as cores primárias-Bauhaus (amarelo, vermelho, azul), as formas elementares (o triângulo, o quadrado, o círculo) e o espaço e suas leis básicas: seus pontos, linhas e planos, formas planas e cúbicas, pesquisa de materiais e luz.

Schlemmer conforma uma pesquisa de ***Bühnegestaltung*** que dará origem a uma série de danças-estudo, da geometria do corpo no espaço, chamadas simplesmente de ***Danças da Bauhaus***.

No texto *Bühne*, escrito para ser uma palestra demonstração - realizada no dia 16 de março de 1927 para o “Círculo de Amigos da Bauhaus” - Schlemmer realiza uma espécie de espetáculo-conceito, com a descrição (lida e realizada) de cada passo de sua pesquisa científico-teatral.

O objetivo é exposto logo na primeira página:

“Pois, como o próprio conceito de construção (BAU), o palco é um complexo orquestral que tem seu vir-a-ser apenas através da cooperação de muitas forças diferentes. É a união da diversidade mais heterogênea de elementos criativos. Nada em seu funcionamento está para servir às necessidades metafísicas do homem através da

⁵⁵² Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* P. 88

construção de um Mundo de ilusão e através da criação do transcendental nas bases do racional”⁵⁵³

Antes do começo da série de “demonstrações cênicas”, ele explica a sua metodologia de pesquisa: “Primeiro de tudo, quando confrontados com qualquer coisa nova, nós estamos acostumados a parar e investigar a sua essência”⁵⁵⁴.

Vamos seguir com Schlemmer, destrinchando a formação das **danças da Bauhaus**, a partir do texto **Bühne** e das fotos que acompanham o texto, num passo a passo, ou melhor, ABC:

A - Geometria do espaço.

(i) apresentação do espaço em 2 dimensões (geometria do solo).

Descrição de Schlemmer:

“Vamos agora olhar para o palco vazio e, através da sua divisão linear organizá-lo de tal forma que sejamos capazes de entender o seu espaço. Primeiro dividimos a superfície quadrada do chão ao meio e então em eixos transversais e diagonais. Devemos também delinear um círculo. Assim temos uma geometria da área do chão. Agora seguindo o movimento de um homem sobre ele, temos uma clara demonstração dos fatos elementares do seu espaço.”⁵⁵⁵

O desenho gráfico do chão que, a partir de agora, chamaremos de Geometria do Solo, é a base sobre a qual todas as *Danças da Bauhaus* são organizadas espacialmente. Funciona, portanto, como um gráfico de coordenadas ou um tabuleiro de jogo, sobre o qual as diferentes peças se movem, segundo uma mistura entre as leis matemáticas e as regras de jogo.

(ii) Apresentação do espaço em 3 dimensões.

⁵⁵³ “For, like the concept of BAU itself, the stage is an orchestral complex which comes about only through the cooperation of many different forces. It’s union of the most heterogeneous assortment of creative elements. Not the least of its functions is to serve the metaphysical needs of man by constructing a World of illusion and by creating the transcendental on the basis of the rational” *“Theater (Bühne)” Op.Cit.* P. 81.

⁵⁵⁴ “First off all, when confronted with any new thing, we are accustomed to pause and investigate its essence.” Schlemmer, Oskar. *“Theater (Bühne)” Op.Cit.* P. 92.

⁵⁵⁵ “Let us now take a look at the empty stage and by means of linear division organize it in such a way as to be able to understand its space. We first divide the square surface of the floor in the middle and then into bisecting axes and diagonals. We shall also delineate a circle. Thus we obtain a geometry of the floor area. Now by following movements of a man over it, we get a clear demonstration of the elementary facts of its space.” - *“Theater (Bühne)” Op.Cit.* P. 92.

Sempre em relação ao homem, no centro, Schlemmer traça as linhas diagonais que criam o espaço tridimensional, cúbico:

Descrição de Schlemmer:

“Por meio de cabos tensionados que se encontram nos cantos deste espaço cúbico, obtemos o seu meio; enquanto as linhas diagonais dividem-no estereometricamente.”⁵⁵⁶

Figuras 71 e 72 - *Figura no Espaço com Plano Geométrico e Lineamento Espacial*. Fotografia: Lux Feininger. Ao lado, desenho de O. Schlemmer.

(iii) O movimento de um homem no espaço cúbico:

Descrição de Schlemmer:

“Adicionando o máximo de antenas como estas, podemos criar um rede espaço-linear que terá uma influência decisiva no homem que se mover entre ela.”⁵⁵⁷

Figuras 73 e 74 - *Dança Espacial (Delineamento do Espaço com Figura)*. O bailarino é Werner Siedhoff, aqui fotografado com múltiplas exposições de Lux Feininger. Teatro da Bauhaus, 1927. Fotografia: Lux Feininger. Ao lado, desenho de O. Schlemmer.

Essa primeira sequência é muito importante para o ulterior desenvolvimento da ocupação espacial das *Danças da Bauhaus*. Por extensão do conceito de *Geometria do Chão*, chamamos aqui toda esta primeira sequência de “passos” como geometria do espaço, e sobre o qual Schlemmer observa:

Pode até mesmo ser chamado de origem de toda a teatralidade. A partir desse ponto, fundamentalmente dois diferentes caminhos são possíveis. Ou o caminho de expressão física, grande emoção e pantomima; ou a da matemática de juntas e articulações, e a exatidão rítmica e da ginástica.”⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ “By means of taut wires which join the corners of this cubical space, we obtain its midpoint, while the diagonal lines divide it stereometrically.”

“Theater (Bühne)” Op.Cit. P. 92.

⁵⁵⁷ “By adding as many such aerials as we wish, we can create a spatial-linear web which will have a decisive influence on the man who moves about within.” “Theater (Bühne)” Op.Cit. P. 92.

⁵⁵⁸ “it might even be called the origin of all theatrics. From this point on, two fundamentally different creative paths are possible. Either that of physical expression, heightened emotion and pantomime; or that of mathematics of joints and swivels, and the exactitudes of rhythmic and gymnastics.” - “Theater (Bühne)” Op.Cit. P. 95.

Neste momento de seu trabalho, ele deixa um pouco de lado as pantomimas, com suas personagens características e caricatas, para tomar o caminho da “matemática das articulações e da exatidão da rítmica e da ginástica”.

Para começar, é necessário, ainda, criar um personagem elementar, o homem síntese do humano.

B – O Homem

Esse Homem que construirá uma relação matemática com o espaço é o homem típico, sem características emocionais e individuais nem mesmo históricas ou culturais. Este Homem representa em si o uno e o múltiplo, a própria ideia de humano e de humanidade, como o Homem de Vitruvius de Leonardo da Vinci.

Ao ler “Matemática da Dança”, texto de 1926, temos a noção perfeita de que ele explicita os objetivos estéticos e pedagógicos da pesquisa e realização das ***Danças da Bauhaus.***

“Simplicidade entendida como o elementar e o típico de onde se desenvolvem organicamente o múltiplo e o particular; a simplicidade entendida como *tabula rasa* e purificação geral de todo o acessório eclético, pertencente a qualquer estilo e a qualquer tempo deveria assegurar-nos um caminho que se chama futuro. (...) *O ser humano é tanto um organismo de carne e osso como um mecanismo de números e medidas.*”⁵⁵⁹

Esse organismo de carne e osso, mas que também se expressa como mecanismo de número e medidas, não é mais a marionete ou a personagem mecanizada, não é o homem-máquina. É um homem modelo, um homem padrão, um homem-standard, uma espécie de ‘homem boneco do homem’.

Schlemmer, como uma espécie de narrador da ação, apresenta assim seus “personagens” para a plateia de sua palestra-apresentação:

⁵⁵⁹ Schlemmer, Oskar. *Las Matemáticas de la Danza* in Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus Op.Cit.* Pag 144.

"Iremos vestir um... dois... três atores em meias estilizadas acolchoadas e máscaras de papier-maché. (...) Os três atores estarão vestidos com as cores primárias: vermelho, amarelo, azul..."⁵⁶⁰

C – A Geometria do Homem no espaço

ou os “enredos” geométricos das **Danças da Bauhaus**

“O Espaço, que como toda arquitetura é principalmente um conjunto de medidas e números, e uma abstração no sentido de uma antítese, se não de um protesto contra a natureza: o espaço, se si considera normativo para tudo o que tem lugar dentro de seus limites, determina igualmente o movimento do bailarino que se move nele”

A partir desse trecho podemos entender que o foco da pesquisa de Schlemmer nesse momento (1926/27) é o espaço tridimensional e suas leis normativas, podemos pressupor também que, pelo menos de modo metafórico, na relação entre o homem e o espaço, embora o homem ainda esteja no centro, quem comanda é o espaço. Assim, a cada novo elemento introduzido no trabalho, Schlemmer buscará a sua essência, mas somente a partir de suas relações espaciais. Ou seja, a sua pesquisa que antes partira totalmente do homem e seus movimentos, agora terá por norte, o próprio espaço e as leis que regem a sua ocupação. O que só reafirma o lugar do teatro como duplo da arquitetura e a preocupação de Schlemmer na sequência das **Danças da Bauhaus** em criar uma espécie de pedagogia da relação entre o homem, os elementos cênicos e o espaço ou um manual normativo para *Gestaltug no teatro*:

“ Um senso para padrões e constantes surgiu do inconsciente e caótico. Isto, junto com conceitos como norma, tipo e síntese aponta o caminho para forma criativa (Gestaltung).”⁵⁶¹

O fato dessa pesquisa cênica ter também uma função pedagógica intrínseca, assim como o movimento geral da Bauhaus em busca da racionalidade e da

⁵⁶⁰ “We shall dress one... two...three actors in stylized padded tights and *papier-maché* masks. (...) The three actors will be dressed in the primary colors⁵⁶⁰ : red, yellow, blue...” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* P. 97.

⁵⁶¹ “A sense for Standards and constants has arisen out of the unconscious and the chaotic. This, together with concepts such as norm, type, and synthesis, points the way to creative form (Gestaltung).” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* P. 82.

“standartização” das formas, explicam a estrutura “fundamentalmente sistematizadora”⁵⁶² das ***Danças da Bauhaus***.

⁵⁶² Droste, Magdalena, Op.Cit. P. 158.

AS DANÇAS DA BAUHAUS

Para fazer o estudo das *Danças da Bauhaus* tivemos três fontes primárias fundamentais: (i) as descrições precisar de Oskar Schlemmer no texto *Bühne*⁵⁶³, que já vínhamos seguindo até aqui; (ii) as fotos que acompanham o texto e (iii) uma reconstituição, ou talvez uma atuação muito precisa segundo as mesmas regras, filmada nos anos 1970 para a Intercontinental em um programa da antiga União Soviética, narrada em duas línguas sobrepostas, provavelmente um programa educativo de um país do leste europeu sob o nome: *bauhaus.01.avi* (*dança do espaço, dança da forma e dança dos gestos*) e *bauhaus.02.avi* (*dança dos bastões, dança do arco; jogo da caixa de construções; passeio da caixa e dança das mascaras*).⁵⁶⁴

Sugerimos que antes ou mesmo depois de ler, quem seguiu este estudo até a

DANÇA DO ESPAÇO (Raumtänze)
de Oskar Schlemmer
Bauhaus-Dessau-Bühne, 1926

Três homens com macacões acolchoados que cobrem todo o corpo, o nosso 'homem boneco do homem,' nas cores amarela, vermelha e azul com máscaras que, apesar de serem de papier-maché parecem de metal⁵⁶⁵, ocupam o espaço cênico: uma planta baixa desenhada no chão, que Schlemmer chama de *geometria do solo*, mas que também parece um diagrama de jogo ou um gráfico de coordenadas.

Os atores percorrem as linhas de força e vetores matemáticos do espaço, a música e o ritmo por companhia absoluta.

⁵⁶³ Schlemmer, Oskar. "Theater (Bühne)" in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 79 a 104.

⁵⁶⁴ Disponível em: www.youtube.com. Acessos entre 15 e 30 de Mar. de 2013

⁵⁶⁵ Estes bonequinhos coloridos, povoaram o imaginário pop dos anos 1960 e são a base de muitos super heróis, desde o já clássico Nacionaro Kito dos anos 1970, como os Power Rangers, dos 1990. A lembrança, que pode parecer aleatória, é porque salta aos olhos como as formas e cores do nosso cotidiano tem uma referência muito forte nas pesquisas visuais da Bauhaus e, a partir dela, para o design de objetos industriais e daí para a mídia televisiva, eletrônica e, principalmente, virtual.

Figura 75 - Dança do Espaço

qui, veja na internet a filmagem completa. Vale a pena.

Cada um dos três homens tem padrões de movimento diferentes, um ritmo característico e é acompanhado por um instrumento percussivo. Existe um improviso com regras de jogo muito precisas, deixadas por Schlemmer:

“Se agora atribuímos à cada um desses atores um modo diferente de andar – e se deixarmos eles medirem os seus espaços, como se diz, no tempo para tímpanos, caixa e blocos de madeira, o resultado será um “dança espaço”⁵⁶⁶

Seguem uma sequência com a progressão das dificuldades e variáveis: primeiro apenas um se movimenta por vez, cada um com seu ritmo percorre linhas completas, e, assim, alternadamente; depois, os três passam a se movimentar juntos, gerando uma composição visual toda formada por triângulos virtuais, regida ou acompanhada pela música.

A percussão é também muito precisa e econômica e grande parte do risco do jogo está no conflito dos tempos e ritmos de cada homem-cor. Até chegar às relações concretas dos corpos no espaço, sempre com muito humor.

⁵⁶⁶ “If we now assign to each of these actors a different way of walking – a slow a normal and a tripping gait – and if we let them measure out their space, so to speak, in time to a kettledrum, a snare drum and wooden blocks, the result will be the “dance space” - Schlemmer, Oskar. *“Theater (Bühne)” Op.Cit.* p. 97.

Figura 76 - Dança das Formas

DANÇA DA FORMA

de Oskar Schlemmer

Bauhaus-Dessau-Bühne, 1926

Agora as roupas são outras, mas a forma do corpo e as máscaras são as mesmas.. As Cores primárias estão mescladas com preto e branco em macacões desenhados geometricamente, como pierrots construtivistas, as mesmas máscaras. Estamos um passo à frente: objetos ou formas brancas.

“Se colocamos certas formas básicas, como uma bola, um taco, uma batuta e uma estaca em suas mãos e se deixarmos seus gestos e movimentos seguirem instintivamente o que estas formas transmitem para eles, o resultado é o que chamamos “dança forma”⁵⁶⁷

DANÇA DOS GESTOS

de Oskar Schlemmer

Bauhaus-Dessau-Bühne, 1926

A *Dança dos Gestos* é, provavelmente, a mais conhecida entre as ***Danças da Bauhaus***. É também a menos abstrata delas, já que é praticamente uma pantomima, onde os “tipos” se relacionam

⁵⁶⁷ “If we put certain basic forms, such as a ball, a club, a wand, and a pole, into their hands, and if we let their gestures and movements instinctively follow what these shapes convey to them, the result is what we call “**form dance**”- Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* p. 97.

Figura 77 - Dança dos Gestos

como homens: eles têm bigodes e óculos, sentam-se em cadeiras e se comunicam através de sons, onomatopéias e murmúrios, acompanhados de gestos. Os três “homens-bonecos” representam aqui uma espécie de “homem social” - ainda que de forma totalmente genérica - e são, por isso, um tanto ridículos. Os gestos são ressaltados por pausas, como fotos, que se mantêm por alguns segundos, uma forma clara de causar um extranhamento no fluxo da ação.

“se agora nós colocarmos bigodes e óculos nas máscaras, nas mãos luvas(...) e locais para se sentar (uma cadeira giratória, uma cadeira de braço, um banco) e também diversos tipos de sons (murmúrios e sons sibilants; conversas sobrepostas e ininteligíveis; e também, talvez um toque de pandemônio; talvez também um fonógrafo, piano e trompete), o resultado é o que chamamos dança dos gestos.”⁵⁶⁸

Eric Michaud faz uma análise detalhada desta dança⁵⁶⁹ a partir de uma partitura precisa deixada por Schlemmer, onde quatro colunas representam todas as ações de cada um dos três tipos, mais o roteiro do som. O mais impressionante dessa partitura é que ela descreve cada passo ou virada de cabeça e tem, inclusive, uma cronometragem em segundos em uma quinta coluna.

⁵⁶⁸ “if we now provide the masks with mustaches and glasses the hands with gloves (...) and places do sit down (a swivel chair, an armchair, a bench) and also also varios kinds of souns (murmuring and hissing noises; double talk and jabbering; an occasional bit of pandemonium;perhaps also a phonograph, piano and trumpet), the result is what we call **gesture dance**” - Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* p. 97.

⁵⁶⁹ Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus. Op.Cit.* Páginas 129 a 137.

No filme dos anos 1970 podemos ver a obra viva, reproduzida como em uma instalação, na qual o projeto é escrito em detalhes, mas a ação é sempre atualizada, a cada nova vivência:

Não vamos nos estender mais na análise desta dança, já que ela não tem um foco especial na questão da luz.

Essas três primeiras Danças são as únicas descritas em detalhes e praticamente narradas por Schlemmer no fim do texto **Bühne**, um dos artigos do livro **Teatro da Bauhaus**, editado pela primeira vez pela própria Bauhaus no fim de 1927.

Na filmagem que encontramos na internet (www.youtube) não existe ficha técnica ou mais informações, apenas duas narrativas sobrepostas em línguas muito distintas, a que fica por cima, bem mais alta, ainda não conseguimos identificar ou encontrar alguém que saiba, com certeza, qual é, mas parece húngaro... Com certeza é uma língua do leste europeu ou do oeste da União Soviética. É possível que o texto siga a narrativa original de Schlemmer, nesta “demonstração de trabalho” escrita e apresentada pela primeira vez no dia 16 de março de 1927.

O fato de Schlemmer narrar o que acontece faz a “experiência” parecer mais e mais a cena de um estudo ao vivo, no todo, uma espécie de *performance-científica*, com vários planos de realidade sobrepostas.

A luz da foto é clara e lindamente pensada para a foto de Lux Fininger, gravurista e Mestre da Bauhaus. Tem sempre uma fonte precisa, sombras em uma mesma direção que vão dar em um fundo totalmente preto. Isso é uma luz de foto montada. Mas há uma foto, a primeira, justamente a que trata da ocupação tri-dimensional do espaço, que tem uma luz teatral, usa os equipamentos de luz do teatro: se imaginarmos o espaço cúbico, os vetores da luz seguem exatamente as linhas brancas da diagonal. São portanto quatro massas de luz a 45° formando quatro sombras diagonais. A quantidade de luz no homem vestido de branco, na foto, faz ele saltar no fundo negro, como se toda luz da cena viesse dele. Neste caso é verdade ele é o ponto de luz refletida mais potente do espaço cênico. Esta foto parece à do ator de Vitruvius, Schlemmer. Ele mesmo gostava de dançar esta

sequência performática e está nas fotos de Consemüller junto com Siedhorff e Kaminsky.

A luz de cena lógica, preencheria o espaço, pelas diagonais ou pelos vértices, de todos os lados.

A luz da filmagem, está tão contrastada e saturada que é impossível distinguir qualquer sombra, mas podemos perceber a importância do contraste entre a luz-cor que vemos saturada, refletida das roupas, muito luminosas e a caixa preta. Como na lógica da iluminação de teatro de animação, com caixa preta, as formas e cores são iluminadas de forma suave, de modo que pareça que a luz vem da própria cor e do reflexo dos materiais, como objetos que brilham no escuro, seres ou formas com cores luminosas.

O contraste das cores em movimento é muito gráfico e preciso.

De modo que o todo parece ficar no limite entre o jogo gráfico e a abstração. O que para o teatro, que tem o ser humano por matéria, é bem difícil de alcançar.

V - O Homem e seus prolongamentos

Figura 78 - Dança com Bastões, 1927.

Depois do ABC das três primeiras danças, vem a interação concreta do corpo humano com outros materiais (primeiro formas diferentes: varas, estacas, aros, cubos; depois, literalmente, matérias diversas: como vidro e metal) de forma que o próprio corpo se transforma ou se desmaterializa deixando apenas que o movimento do objeto pelo espaço seja visto:

“O próprio corpo pode exibir seus aspectos matemáticos liberando sua mecânica corporal, que neste caso nos remete aos arcos da ginástica e da acrobacia. Meios auxiliares como balancins (a vara horizontal de equilíbrio dos funâmbulos) ou as estacas (elemento vertical), em sua qualidade de “varas de prolongamento” para vivificar o espaço em sentido linear, conquanto as formas esféricas, cônicas e tubulares podem vivificá-lo no sentido plástico. Este é o caminho que conduz à “roupa” plástico-espacial que, liberada de toda a classe de reminiscências estilísticas, deveria chamar-se ‘Sachlichkeit’

(funcionalidade) ou 'Gestaltung' (configuração, dar forma), o estilo em um sentido novo, absoluto".

Aqui a explicação inicial de Schlemmer é muito importante, a cada nova "coisa" há um tempo de pesquisa da essência do material, forma e cor.

Nesta lida particular com cada um dos materiais e suas várias interações possíveis com o corpo humano e o espaço, a luz também passa a fazer parte atuante do trabalho de pesquisa. Daí a relação entre os materiais brilhantes suas luzes e reflexos, a extensão da forma a partir das sombras, as formas compostas a partir do desenho da luz nos corpos e o seu movimento, até a forma tornar-se apenas projeções do corpo humano, ou melhor, das sombras dos corpos em superfícies brancas ou translúcidas.

Vamos novamente no caso a caso, tentando ser pontuais:

Figura 79 - Dança dos Bastões

Figura 79 - Dança dos Arcos

Figura 79 - Coro das Máscaras

Figura 79 - *Flats Dance*

DANÇA DOS BASTÕES
de Oskar Schlemmer
Bauhaus-Dessau-Bühne, 1927

No caso da ***Dança dos Bastões*** e de boa parte das danças seguintes, não há mais a descrição detalhada de Schlemmer⁵⁷⁰. Apenas uma foto clássica (acima), na qual podemos ver exatamente a estrutura de fixação de cada bastão no corpo e seu tamanho.

Assim como essa foto, há outras da mesma série em que conseguimos ver a pessoa que se move de preto e também os bastões brancos, que se sobressaem do fundo e mesmo da pessoa que dança, a ponto de parecer que são independentes.

Schlemmer comenta especialmente essa relação entre objeto e manipulador: “a ser considerado como estágio intermediário entre o que o ator usa e o que ele manipula”⁵⁷¹

A principal característica dessa dança é a transformação do corpo humano a partir de suas extensões, quanto mais os bastões são vistos em primeiro plano, mais abstrata fica a dança. Os bastões viram linhas brancas, gráficas, que se movimentam pelo espaço. Os desenhos, as articulações, o tamanho e a característica do movimento faz parecer uma animação abstrata. Cabe dizer que o efeito é surpreendente.

Chegamos a ver uma reconstituição em vídeo na exposição “*Dance sa Vie*”, que não encontramos na internet, onde era possível ver o corpo do bailarino de preto todo o tempo, como na foto. Nesse caso o efeito é revelado, já que os movimentos do bailarino são na verdade muito simples.

⁵⁷⁰ Na verdade há um texto de 1929 chamado exatamente *Elementos Cênicos* em que Schlemmer analisa todos os elementos cênicos que compõem as *Danças da Bauhaus*. Porém só encontramos uma versão disponível em alemão e, portanto, não conseguimos ter acesso a esse importante documento para a especificidade da nossa pesquisa. Como existe uma edição em francês, embora esgotada, ainda não desistimos.

⁵⁷¹ “à envisager comme stade intermediaire entre ce que porte l’acteur et ce qu’il manipule” Schlemmer, Oskar. “*Lés Elements Scèniques*” in Michaud, Eric. *Op.Cit.* p. 139.

Há três outras reconstituições na internet: (i) no vídeo digitalizado (bauhaus.02.avi / *Pole Dance*) onde só é possível ver os bastões brancos e brilhantes, como se a luz viesse diretamente deles, como bastões de luz. Provavelmente existe uma luz negra que faz saltar o branco e desaparece totalmente com o preto, criando esse efeito de independência dos objetos em relação ao corpo que o move. Vendo só as linhas brancas, os bastões na sua sequência de movimentos resultam em formas muito distintas da humana, como se fosse um grande insetos com articulações que giram para todos os lados, cruzam entre si e, inclusive, unem-se por alguns instantes, de modo que vemos um efeito quase mágico de multiplicação de um em muitos. A sensação geral é mesmo de transformação radical do corpo humano até a desmaterialização total, um percurso que vai do humano até a abstração gráfica. (ii) A reconstituição realizada no Brasil, no projeto coordenado pelo Professor Ernesto Boccara, com o objetivo de estudar e reconstituir os figurinos do *Ballet Triádico* no SENAC, em São Paulo, 2010⁵⁷². Apesar desta dança não fazer parte do *Ballet Triádico*, o figurino também foi reproduzido e, inclusive, dançado pela professora de arte e dançarina Isa Seppi, em colaboração com o Prof. Lucio Agra, "Conduziu a estreia de varas/palitos por um ballet performance da vida real em 2008"

Apesar da beleza das fotos, a iluminação realizada para a apresentação não ajuda no efeito final da dança, em primeiro lugar porque é constituída por uma luz geral azul que bate no chão e reflete no linóleo, de modo que os bastões azuis confundem-se (na filmagem) com o brilho da azul e uma massa indistinta de azul, portanto, sem contraste, perdemos a força gráfica dos bastões. Além disso o azul deixa a cena romântica, quase ingênua; o que não combina com as formas nem com o conceito da simplicidade, que busca encontrar a essência das formas e norteiam as **Danças da Bauhaus**. Neste caso, portanto, a luz geral azul, que normalmente é usada por sua beleza, nos parece atrapalhar a dança e seu objetivo manifesto de reconstituição, tornando-se, neste contexto, uma luz anacrônica. (iii) A Terceira imagem é parte de trabalho muito interessante, descrito da seguinte forma na ficha

⁵⁷² Projeto Figurino - Senac – 2010. Apresentação realizada no dia 30 de abril de 2010. Aqui há uma confusão de informações, porque JanjiiRugani cita a filmagem brasileira como sendo de 2008.

técnica: Foi recriado agora em Segunda Vida pelo avatar dela Janjii Rugani (2012)⁵⁷³

Pelo que entendemos, é uma reunião virtual que mistura imagens originais de fotos de 1927 à filmagem de 2008, à própria reconstituição virtual das imagens dos bastões.

O que é extremamente curioso, já que se trata do cruzamento de uma linguagem chamada por seu criador de *Matemática da Dança*, em 1926, agora recriada pela matemática do mundo virtual, em 2012. Trata-se de uma fusão de arte e técnica, que permite a contracenação entre um conceito e imagens dos anos 1920 com a sua reconstituição virtual 86 anos depois.

Com o desenvolvimento da projeção holográfica ou outras formas de projeção em 3D - que tem sido usados em eventos especiais (como Bush, diretamente dos EUA ser projetado ao lado do Primeiro Ministro no Japão e Nat King Cole morto há quase cinquenta anos cantar com sua filha, Natalie Cole, em um show de tecnologia) - é possível que as parcerias virtuais tornem-se comuns. Nesse caso, o conceito da criação já tinha em seu bojo a ideia da pesquisa científica e da reprodutibilidade.

Por tudo isso é muito instigante, no âmbito desse estudo, ver a mesma dança reproduzida de tantas maneiras diversas, em tempos e contextos diferentes e, também, com significados muito distintos, embora as formas possam ser semelhantes (as imagens criadas virtualmente são realmente muito parecidas com as imagens filmadas em 1970). A artista Janjii Rugani resume o sentido de seu trabalho na seguinte frase: “Este exercício de filme híbrido propõem uma reflexão sobre as fronteiras entre realidades onde nós avatares estamos vivendo no século XXI.”⁵⁷⁴

⁵⁷³ “It has now been recreated in Second Life by her avatar, Janjii Rugani (2012)”

⁵⁷⁴ “This hybrid movie exercise propose a reflection about the frontiers between realities where we avatars are living on XXI century JanjiiRugani, **Stick Dance Mixed REalities2.mp4** / www.youtube.com

DANÇA DOS ARCOS
de Oskar Schlemmer
Bauhaus-Dessau-Bühne, 1927

Como referência para a *dança dos arcos* temos como fonte primária apenas a menção na lista das ***Danças da Bauhaus***. A única referência visual é a reconstrução dos anos 1970 encontrada na internet (*Bauhaus.02.avi / Hoop Dance*). O princípio é o mesmo da *dança dos bastões*, porém a relação com o corpo é cada vez mais distante. Se os bastões estavam pregados ao corpo (dois pontos de apoio para cada bastão), no caso dos arcos existe uma independência do corpo humano. Os arcos brancos são movimentados pelos manipuladores, totalmente vestidos de preto e, por isso, vemos apenas as suas mãos, que seguram os bastões, como pequenas interrupção dos círculos.

Nesse caso não há dúvida de que os arcos estão pintados com uma tinta branca fluorescente e iluminados por luz negra. É um exemplo claro de teatro de animação com objetos, que produz imagens gráficas e abstratas. Na filmagem dos anos 1970, no fim da dança, os arcos multiplicam-se numa progressão geométrica, cobrindo toda a tela. Um efeito que parece próprio da mídia eletrônica e, no entanto, tem a mesma linguagem de toda a apresentação, de modo que animação e apresentação ao vivo se mesclam integralmente⁵⁷⁵.

CORO DE MÁSCARAS
de Oskar Schlemmer
Bauhaus-Dessau-Bühne, 1927

O *Coro das Máscaras*, na versão filmada, retoma o efeito da luz negra. Diferentes máscaras brancas (que parecem planas) flutuam pelo espaço. Nesse momento não interfere no fio condutor desse trabalho.

JOGO DA CAIXA DE CONSTRUÇÕES
de Oskar Schlemmer

⁵⁷⁵ Encontramos, depois, fotos da apresentação, em que uma cortina de arcos desce no fim da apresentação, de modo que esta cortina é a base para os efeitos de animação do filme.

Em uma lista de espetáculos da Bauhaus – anexa ao livro “Théâtre au Bauhaus”⁵⁷⁶, de Eric Michaud - consta a realização de uma dança chamada como *Jeu de Construction*⁵⁷⁷ (*Jogo de Construção*). Nas fotos que acompanham o texto *Bühne* (edição Americana de 1961) há uma foto (sem menção no texto), cujo crédito é de **Box Play**, cujas peças são iguais àquelas usadas na dança de 1970, chamada de **Game of bricks** (*Jogo dos tijolos*). Chegamos a uma conclusão, óbvia, de que se trata de nomes ou versões diferentes para uma mesma dança. As *Danças da Bauhaus* têm, realmente, diferentes versões e, por isso, os seus nomes variam de uma para outra.

No entanto, no filme, *O Jogo das caixas*, faz par com outra dança chamada **Flats dance**. Analizaremos, então, as duas em conjunto.

Diferentemente das danças dos bastões e arcos, cujo foco de pesquisa estava na forma, nestas duas novas danças, está nas cores.

O que segue precisamente a lógica dos “problemas do teatro” citados por Schlemmer em *Bühne*: em primeiro lugar o espaço, nele, o homem; depois vem o movimento no espaço das formas, cores e luzes.

Estes são, para Schlemmer, os “Elementos Cênicos” (em alemão), ou seja, os elementos de construção da configuração da **forma** (visual e sonora) do espetáculo.

Como o foco está nas cores dos objetos de construção, as roupas dos mesmos três homens são agora “collants” de cor neutra, absolutamente iguais. As máscaras são iguais e mais rústicas que as anteriores, como se fossem feitas com um saco de papel com dois olhos redondos recortados.

Na **Flats Dance**, os principais elementos ou “personagens” são três telas (tipo tapadeira) com as três cores primárias da Bauhaus (vermelho, amarelo e azul) que,

⁵⁷⁶ Annexe 1 – Projets et Realizations du Théâtre au Bauhaus (1921 -1929) in Michaud, Eric. Théâtre au Bauhaus. *Op.Cit.* Páginas 151 a 154.

⁵⁷⁷ Todos os nomes das obras estão em francês, sem menção do original em alemão.

juntas formam uma grande caixa colorida (de aproximadamente 2 x 2m). A tela azul tem aproximadamente 1m de largura, enquanto a amarela e a vermelha, tem aproximadamente 50cm de largura.

A primeira ação é posicionar a grande caixa em diferentes vetores da geometria do solo; a segunda, construir e reconstruir a grande caixa com diferentes posicionamentos das cores. Na Terceira, aparece o homem, em partes: uma mão (com luva branca), outra, um pé, o outro e finalmente a cabeça, com isso a grande caixa transforma-se, por alguns instantes, em um grande boneco. Na sequência, as três telas ocupam o espaço - cada uma se move em separado - criando profundidade e diferentes planos. No fim os manipuladores se apresentam, quer dizer, saem de trás das telas.

No *Jogo das Caixas de Construção*, o foco é o mesmo, mas as unidades são pequenas caixas (cubos de madeira de aproximadamente 30 cm x 30 cm), com cores diferentes pintadas nas seis faces (combinações sobre o vermelho, amarelo, azul, preto e branco). O mote é o mesmo das construções infantís com “blocos lógicos”, porém ocupando, de formas distintas, toda a *geometria do solo*. No final, realizam um efeito muito impressionante para o estudo da relação entre a cor-pigmento e a cor-luz, constroem uma torre multifacetada com as várias cores, do azul ao amarelo. Na hora em os atores giram essa torre, além das cores pintadas, vemos também as cores primárias da luz: o verde, o vermelho-laranja e o azul-violeta. O resultado perceptivo é a ilusão (devido à mistura das cores em movimento) de um arco iris que gira: amarelo, laranja, vermelho, verde, cian, azul, violeta.

Já falamos aqui sobre a pesquisa de vários Mestre da Bauhaus sobre a natureza da cor. Itten, Kandinski, Klee e Albers têm uma pesquisa e pensamento contínuado sobre a cor e, inclusive, teorias da cor próprias, todas publicadas.

Kandinski, particularmente, tem uma série de textos sobre a atividade psicofísica da cor e da luz (na tela e também no palco), nas publicações “On the Stage Compositions” e “Do Espiritual na Arte” (já citadas anteriormente) e no “Curso da Bauhaus”, uma compilação de suas anotações de aulas na Bauhaus de 1925 a 1928. Muitas delas trazem citações, informações e conjecturas sobre o tema :

“O quadro é uma máquina para comunicar sentimentos. A ciência nos proporciona uma espécie de linguagem fisiológica que nos permite desencadear no espectador sensações fisiológicas inequívocas... (Ozenfant e Jeanneret) ”

Ou:

“Alguns exemplos do efeito das cores sobre os seres vivos:
Fisiológico: crescimento mais rápido ou mais lento.
Psicológico: efeitos sobre o caráter, modificações momentâneas”

Ou ainda:

“Em geral quanto mais curtas as ondas, mais o efeito é desagradável, chegando ao máximo no caso do violeta(...) Daí em direção às ondas mais longas, cada vez mais excitante; em direção às ondas curtas, cada vez mais calmante.” ⁵⁷⁸

Estes textos, pesquisas e conceitos tem muita influência sobre todos os outros professores, inclusive Oskar Schlemmer e suas pesquisas com luz, iniciadas de verdade no ano de 1927:

“Nós não queremos imitar a luz do sol, a luz da lua, manhã, meio dia, tarde e noite com nossa iluminação. Ao contrário nós deixamos a luz funcionar por si mesma, por o que ela é: amarela, azul, vermelha, verde, violeta e assim por diante” ⁵⁷⁹

Este pequeno trecho, que começa com um antagonismo contra a luz naturalista, vai ao ponto essencial da natureza física da luz - uma radiação eletromagnética emitida pelas substâncias que, de acordo com o comprimento de onda de cada fonte, naquele momento preciso, compõem-se de um espectro de cor específico - **que a luz é cor.**

E, indo mais longe, temos o fato - importantíssimo para a relação de composição entre os elementos cênicos - que essa radiação eletromagnética tem um poder físico e químico: (i) na relação entre as frequências de onda com os vários materiais e cores que compõem a cena (as tintas, tecidos, madeiras, ferro, etc)

⁵⁷⁸ Kandinski, W. Curso da Bauhaus. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. Pags 35; 58 e 60.

⁵⁷⁹ “We don’t want to imitate sunlight, and moonlight, morning, noon, evening, and night with our lighting. Rather we let the light function by itself, for what it is: yellow, blue, red, green, Violet, and so on” Schlemmer, Oskar. “Theater (Bühne)” *Op.Cit.* P. 96.

refletindo uma gama de cores diferente da luz incidente, e (ii) na relação psico-física com a plateia (nos olhos e, por fim, no cérebro de cada espectador):

“Por que devemos enfeitar esses fenômenos simples, com tais equações pré-concebidas como: vermelho representa loucura, violeta para o místico, laranja para entardecer e assim por diante? Vamos ao invés disso, abrir nosso olhos e expor nossas mentes para o poder puro da cor e da luz. Se pudermos fazer isso, ficaremos surpresos com quão bem as leis da cor e suas mutações podem ser demonstradas através do uso de luz colorida no laboratório físico e químico do palco teatral. Com nada mais do que luz de palco simples, podemos começar a apreciar as muitas possibilidades para o uso imaginativo de peça colorida”⁵⁸⁰

É importante notar também, neste outro trecho do mesmo texto, que Schlemmer também rejeita o modo simbolista ou expressionista de tomar as cores como símbolos, em busca de uma relação diretamente psico-física.

Não podemos esquecer (e Eric Michaud cita esse fato algumas vezes⁵⁸¹), que a união da arte com a psicologia se dá principalmente através do estudo psico-físico das cores e das experiências práticas e laboratoriais com as sensações humanas e suas várias formas de percepção.

Daí a possibilidade de traçar uma relação entre as pesquisas da Bauhaus-Dessau com as experiências científicas da Teoria da Gestalt, sua contemporânea⁵⁸², principalmente através do seu olhar científico e, até mesmo, normativo, para as artes visuais⁵⁸³.

EFEITOS DE LUZ COM SOMBRAS PROJETADAS de Oskar Schlemmer

⁵⁸⁰ “Why should we embellish these simple phenomena with such preconceived equations as: red stands for madness, violet for the mystical, Orange for evening, and so on? Let us rather open our eyes and exposure our minds to the pure power of color and light. If we can do this, we shall be surprised at how well the laws of color and its mutations can be demonstrated by the use of colored light in the physical and chemical laboratory of the theater stage. With noting more than simple stage light, we can begin to appreciate the many possibilities for the imaginative use of color play” - Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* P. 96.

⁵⁸¹ Vide Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus*, *Op.Cit.* Pag 126.

⁵⁸² Começa na universidade de Frankfurt, a partir de 1910.

⁵⁸³ De fato essa relação existe e se institucionaliza, na prática, a partir de 1930, através das aulas de psicologia do doutor Karfried, que se baseava na teoria da Gestalt de Wundt e Kruger.

Com este espetáculo, que também podemos chamar de *cena-estudo*, Schlemmer colocou em prática, de maneira muito simples, os *Screens* de Gordon Craig. Pretendia com isso, explicitamente, pesquisar a relação entre luz, sombra e planos transparentes:

Figura 80 - Jogo de Luz, com Projeções e Efeitos de Transparência. Fotografia: Lux Feininger.

... Uma vez que não temos interesse em fingir floresta, montanha, lagos ou quartos - nós construímos planos simples de madeira e telas brancas, que podem ser deslizadas para trás e para a frente em uma série de faixas paralelas e podem ser usadas como telas para projeção de luz " ⁵⁸⁴

Como forma de projeção, Schlemmer também cita as sombras em back light em cortinas, tapadeiras, telas e muros, cuja distância e diferença de material, acaba por determinar um jogo potente de multiplicar o homem, separando e mudando o tamanho e localização das partes do corpo, por diferentes regiões do palco, ao mesmo tempo. Como podemos ver na imagem abaixo:

Esse recurso subverte o próprio corpo, assim como a ocupação física do homem no espaço. Enquanto que em relação à matéria, um corpo não pode ocupar dois espaços ao mesmo tempo, nem dois corpos o mesmo espaço. No fenômeno da luz, tudo muda: através da projeção luminosa, todas as leis que regem a matéria podem ser subvertidas, são as ilusões de óptica, as cores criadas no cérebro, a projeção de sombras sobre vários planos, materiais, transparências e texturas, enfim, as tais implicações psico-físicas da luz.

Assim através da luz, temos uma outra espécie de corpo expandido e transformado. São outras leis, muito diversas, que regem a ocupação espacial através da luz. O que significa ganhar em profundidade, alterar a geometria espacial,

⁵⁸⁴ "...since we have no interest in make believe forest, mountain, lakes or rooms – we have constructed simple flats of wood and white canvas which can be slid back and forth on a series of paralel tracks and can be used as screens for light projection"Schlemmer, Oskar. *"Theater (Bühne)" Op.Cit.* P. 96.

também, a possibilidade de transformação das formas e das cores de todos os demais elementos cênicos.

O próprio ABC de Schlemmer, vira de cabeça pra baixo, com a pesquisa luminosa. De modo que, no palco de Dessau com os novos equipamentos técnicos de iluminação, as pesquisas luminotécnicas tenham se desenvolvido rapidamente a ponto de ter uma participação ativa em todos os espetáculos. É o caso de dois outros espetáculos de 1927: ***Equilibristics***, uma pantomima com personagens de circo, que tem por tema o equilíbrio e que usava focos de luz para separar imagens e uma pantomima dedicada especialmente à relação entre figuras e a luz.

PANTOMIMA COM FIGURAS E TELAS TRANSPARENTES
de Oskar Schlemmer
Bauhaus-Dessau-Bühne, 1927

Figura 81 - A partir de Pantomima com Figuras e Paredes Translucidas (Lou Scheper, Siedhoff). Fotografia: Lux Feininger.

Nesta pantomima, a relação entre diferentes figuras (com formas bem estranhas e variadas) e o espaço, é mediada pela luz e as telas transparentes. Existe, assim, um jogo de apresentação, duplicação e transformação das figuras, de modo que cada uma delas pode ser vista de diferentes maneiras: (i) através da tela transparente, iluminada de frente, por trás da tela, (ii) como sombra nas telas de trás, quando iluminada de frente em ângulos precisos (iii) como sombra deformada nas telas da frente, quando iluminada por trás e (iv) normalmente.

Como as telas são móveis, esse jogo confere inúmeras possibilidades de transformação das próprias figuras e do espaço.

A partir da longa sistematização dos elementos cênicos empreendida nas *danças da bauhaus (espaço, forma, cor, luz e som)*, Oskar Schlemmer passa, então, a se dedicar aos materiais transparentes e reflexivos, de modo que a luz participa

cada vez mais na relação entre o homem e a matéria, por intermédio das luzes incidentes, atravessamentos, reflexão e sombra. O conjunto de todos esses fatores cria um complexo perceptivo onde pequenos movimentos transformam todos os fatores: as reflexões mudam, as sombras crescem ou diminuem, as frestas mudam de lugar, etc. O que aproxima essas obras, por exemplo, das esculturas cinéticas de luz de Moholy-Nagy.

É o caso da **Dança do Vidro** e da **Dança do Metal**, criações de Oskar Schlemmer de 1929.

Sobre a “dança do vidro” encontramos apenas uma citação bem distanciada⁵⁸⁵ em uma crítica que, embora não fale da luz, dá uma vaga ideia da cena:

"Uma mulher apertada por corpos vítreos; uma saia de hastes de vidro, uma redoma de vidro na cabeça loira. Agita vidro."⁵⁸⁶

Mas, no caso da dança do metal, temos acesso a uma foto muito conhecida, que dá a medida da importância crescente da luz nestas obras, que se voltam especialmente para a exploração das características plásticas e, até mesmo, lumínicas, da matéria.

Figura 82 - *Dança dos Metais*. Executada por Karla Grosch, 1928-1929. Incluída no programa de teatro da Bauhaus durante a temporada de 1929.

A luz dessa foto é uma verdadeira “festa para os olhos”, como queria Schlemmer.

Um contraluz, forte, na dançarina. A pessoa, no centro. No chão, a sombra alongada (Aprox. 60 graus). Aos seus pés, um espelho ou um metal muito polido. Uma única fonte de luz, com diversos rebatimentos. Vale um olhar atento.

⁵⁸⁵ Como a crítica inteira (de todas as danças da Bauhaus não vê sentido em um teatro de formas e considera o todo vazio e formalista, existe uma certa ironia em todas as descrições.

⁵⁸⁶ Reifenberg, Benno. Frankfurter Zeitung 22/04/1929. Crítica ao espetáculo do Bauhaus-Bühne de Dessau no Schauspielhaus de Frankfurt em 20 de Abril de 1929. in *Documentos de la Bauhaus Op.Cit. Pag 193*.

O rebatimento do metal polido, no chão, ilumina a cara e a metade de cima da pessoa, por baixo. O contraste entre a pessoa e sua sombra, é invertido. Um homem de branco no contra luz, dividido ao meio - em cima com luz, branco; em baixo sem luz, preto – em sua sombra, no chão, é o contrário. Um pessoa e seu duplo, divididos ao meio.

Aos lados, os metais polidos refletem a imagem da pessoa. Devido aos ângulos do metal (em curvas e dobrado em faces) a imagem se multiplica, clareando e fazendo brilhar toda a imagem. Os metais tubulares do fundo, também brilham, dando ainda mais profundidade ao todo.

Mas existe uma tensão na imagem. Que causa um movimento continuo do olhar. A visão é atraída pelo ponto mais iluminado de uma imagem: então, o olho parte de onde tem mais luz e segue um percurso até formar a imagem, a percepção geral. Depois, volta aos detalhes. Nesse caso, há vários centros: o centro da foto, onde está o espelho, que brilha e joga o olhar para a pessoa, onde de fato tem mais luz, a pessoa olha pra baixo e daí seguimos para a sombra, e assim por diante, ou vice e versa. O olhar, parece ricochetear, por todos os lados, como a imagem.

A foto da dança do metal é praticamente uma foto-teatro, onde mesmo no papel a luz tem movimento e forma um labirinto de imagens. O homem e seus prolongamentos.

NOTAS SOBRE O FIM

Olhando em perspectiva: a cada nova dança, a cada elemento cênico revelado e explorado em detalhes, a luz se torna um pouco mais complexa e participante; passo a passo, vai se transformando em uma variável importante das *Danças da Bauhaus*.

Desde 1927, a luz é mais um *actante* na pesquisa da ***Bauhaus Bühne*** e seus ângulos de incidência e movimentos transformam o homem, o espaço e os demais elementos cênicos, em conjunto. Nas últimas danças (efeitos de luz com sombras

projetadas, pantomima com figuras e telas transparentes, metal e, talvez vidro) a luz é o próprio *leitmotiv* da cena, em sua relação com a matéria.

No fim de 1927 foi editado *Die Bühne im Bauhaus*, a principal bibliografia desse tópico sobre as experiências luminotécnicas no Teatro da Bauhaus. No fim do artigo ***Bühne***, Schlemmer inclui um tópico final, importante e sintético:

“O **ponto de nosso esforço**: tornarmo-nos uma companhia viajante de atores que vão realizar seu trabalho a qualquer momento”⁵⁸⁷

Em 1928 as *Danças da Bauhaus* foram apresentadas no Congresso de dança de Essen, sob nova versão e organização: *dança do espaço, dança das formas, dança das cores, dança da luz e dança do som*. Em 1929 o ***Bauhaus Bühne*** faz uma grande *tournee* para Berlim, Breslau, Frankfurt, Stuttgart e Basel.

Em 1928 Walter Gropius pede demissão da Bauhaus e passa a direção da escola para o então chefe do departamento de arquitetura, Hannes Meyer. Com ele saíram: Moholy-Nagy, Marcel Breuer e Herbert Bayer.

A arquitetura passou a ser não apenas o centro conceitual da escola, mas também real. Em junho de 1929 Oskar Schlemmer se desliga da Bauhaus e com a sua saída finda a oficina de teatro e suas pesquisas cênicas.

É uma pena que as pesquisas continuadas com o equipamento luminotécnico só tenham começado pra valer na oficina de teatro a partir de 1927, depois da inauguração do novo prédio da Bauhaus⁵⁸⁸. Mas, de alguma forma, a pesquisa com a luz sempre esteve lá, citada, desejada e potencial.

Haja visto o papel essencial da iluminação nos vários ***projetos teóricos para o futuro*** (projetos considerados utópicos, no seu próprio tempo, mas que são voltados para o futuro, principalmente do ponto de vista tecnológico). É o caso do

⁵⁸⁷ “**The point of our endeavor**: To become a traveling company of actors which will perform its work wherever” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op.Cit.* P. 101.

⁵⁸⁸ Excessão importantíssima feita à pesquisa de Kurt Schwerdtfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack..

projeto arquitetônico do **Teatro Total** que Gropius desenhou para Erwin Piscator ⁵⁸⁹ (já analisado em detalhes no capítulo 2); Do tratado “*De la synthese Scenique Abstraite*” de Wassíli Kandínski, de 1923 (de que também já tratamos, junto com as “Composições Cênicas” e “O Som Amarelo”) e “*A Excentricidade Mecânica (Die Mechanische Exzentrik)*”, de László Moholy-Nagy.

3.5 LÁSZLO MOHOLY-NAGY

László Moholy-Nagy, artista húngaro exilado de seu país com a derrocada da breve república soviética húngara, em 1919; passou por Viena, até chegar a Berlim, onde engajou-se imediatamente nos calorosos debates deste período em torno da função da arte: escreveu ‘*Aufruf zur Elementaren Kunst*’ (*Um Chamado para a Arte Elementar* - Revista *De Stijl* 4, no.10/1921); o ensaio ‘*Produktion-Reproduktion*’ - *De Stijl* 5, no.7/1922); e, junto com Alfred Kemény, o breve manifesto “*dynamish konstruktives Kraftsystem*” (*Sistema de Forças Dinâmico-Construtivas* – Revista *Der Sturm*,1922). Como correspondente da revista de exílio húngara **Ma** (*Hoje*)⁵⁹⁰, participou do *Congresso Internacional de Artistas Progressivos* (Dusserldorf, maio de 1922) e do *Primeiro Congresso Construtivista*, em Weimar. Em sua estada em Berlim aproximou-se tanto do movimento dadaísta, quanto dos artistas construtivistas russos El Lissitzky, Naum Gabo e Antoine Pevser. Foi co-sinatário do Manifesto do Grupo *Ma* para a fundação do movimento Construtivista Internacional (em resposta ao chamado do manifesto do grupo criativo de trabalho construtivista internacional, lançado em número especial da Revista *Stijl* por El Lissitzky, Hans Richter e Theo van Doesburg).⁵⁹¹ Em fevereiro de 1922, expôs seu trabalho (incluindo pinturas e esculturas com metal, vidro e madeira) na galeria *Der Sturm*, onde conheceu Walter Gropius.

⁵⁸⁹ Projeto analisado em detalhes no capítulo 2. Vide: *Experiências Épicas/Erwin Piscator/Teatro Total*. Pags....

⁵⁹⁰ “Após a queda da república soviética húngara, os húngaros que emigraram para a Áustria e que se reuniram em torno das publicações de exílio **Ma** e **Egyseg** foram os primeiros a ‘entrar em contato, na Europa central, com a nova vanguarda russa’” Wick, Rainer. *Op.Cit.* P.190.

⁵⁹¹ Todas as informações desse Parágrafo, foram retirados da leitura do capítulo *Construtivism in Germany: Lissitzky and Moholy-Nagy 1922-1923* in Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

A chegada de Moholy-Nagy à Bauhaus - assim como a presença em Weimar de Theo van Doesburg, diretor da Revista “De Stijl”, que se tornou ao mesmo tempo um colaborador e crítico ferrenho da Escola - mudaram definitivamente o rumo das pesquisas da Bauhaus, na direção do construtivismo.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY⁵⁹²

UM ARTISTA DA LUZ

Moholy-Nagy realiza uma síntese do que se pode chamar de um artista moderno. Participou ou entrou em contato criativo com vários grupos e movimentos de vanguarda do pós-guerra (*Grupo Ma, Cubismo, Dadaísmo, Merz, “De Stijl” e Construtivismo*). Teorizou sobre o fazer artístico em seu próprio tempo histórico, mas sempre com uma tensão pro futuro. Pensou e escreveu sobre a própria modernidade e seus impasses e, embora tenha textos em que critica a divisão da arte em “ismos” (“Ismos ou arte?”⁵⁹³, 1926) se auto nomeou como um artista construtivista, tanto pela escolha dos métodos criativos e das formas, quanto pela ideologia:

“A Arte cristaliza as emoções de um século; arte é espelho e voz. A arte de nosso tempo precisa ser elementar exata e universal. É a arte do construtivismo. O construtivismo não é nem proletário nem capitalista... Nele encontra sua expressão a forma pura da natureza - a cor integral, o ritmo do espaço, o equilíbrio da forma... ele independe de molduras e pedestais. Abarca a indústria e a arquitetura, os objetos e as relações. O construtivismo é o socialismo do ato de ver.”⁵⁹⁴

Preocupado com o papel social da arte, dedicou-se, como artista e pedagogo, à busca de uma relação integral entre a estética e a política, voltadas para o Homem:

⁵⁹² A grafia do nome de Moholy-Nagy varia muito de acordo com as edições. Escolhi este, usado pelo site oficial da bauhaus.

⁵⁹³ Moholy-Nagy, Lázló. “Ismos ou Arte?” in *Los Documentos de la Bauhaus, Op.Cit.* Pag 139.

⁵⁹⁴ Moholy-Nagy, Lázló. in Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.P.175.

Contra a especialização crescente ⁵⁹⁵, lutou pelo ideal da Arte Total, tanto na teoria como na prática, atravessando fronteiras e conectando diversas linguagens artísticas em seus trabalhos. Mas o tema da luz, concentra e unifica toda a sua obra.

Foi sempre um defensor fervoroso do progresso técnico, à serviço do homem:

“Apesar de ser desvirtuado pelos interesses materiais, pelo mero afã acumulativo e por outros motivos similares, já não é possível conceber a vida sem o progresso técnico. (...) As possibilidades da máquina - sua produção múltipla, sua engenhosidade e sua complexidade por um lado e sua simplificação dos processos, pelo outro, levaram a uma produção em massa que é em si mesmo significativa. A verdadeira missão da máquina - a satisfação das necessidades das massas - deve ser mais e mais contemplada no porvir”⁵⁹⁶

Dedicou-se à aplicação direta de novas tecnologias existentes ou inventadas - assim como para um novo conceito da arte em sua relação com a técnica⁵⁹⁷ - nas várias linguagens da arte visual em que trabalhou.

Pedagogo, pintor, escultor, tipógrafo, artista gráfico, fotógrafo, criador de fotomontagens, fotoesculturas e filmes experimentais, cenógrafo, figurinista e diretor de arte, por sua dedicação integral ao problema da *luz*, chamou a si mesmo de **iluminador** ⁵⁹⁸.

“A capacidade de uma homem raramente lhe permite ocupar-se de mais de um problema. Suspeito que este é o motivo pelo qual todo o meu trabalho tem sido simplesmente uma paráfrase do primitivo problema da luz. Me interessei

⁵⁹⁵ “O ser humano se desenvolve através da cristalização de todas as suas experiências. Nosso sistema de educação contradiz esse axioma ao promover a especialização.. La Nueva Vision y Reseña de un Artista. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.Pag 20

⁵⁹⁶ Moholy-Nagy, László. La Nueva Vision y Reseña de un Artista. *Op.Cit.*Pag 21.

⁵⁹⁷ “a mecanização das técnicas não significa uma ameaça à força criativa essencial... A pintura com as mãos pode conservar sua importância histórica; mais cedo ou tarde ela vai perder a sua exclusividade... Em 1922 encomendei por telefone em uma fábrica de chapas, cinco quadros de esmalte de porcelana...”

⁵⁹⁸ “O fenômeno da luz em suas mais diversas manifestações desempenha um papel preponderante na obra artística de Moholy, e não apenas na fotografia como também na pintura e na escultura, tanto que o próprio artista certa vez chamou a si mesmo de iluminador” Wick, Rainer. Pedagogia da Bauhaus, *Op.Cit.* P.181.

pela pintura com luz, não sobre a superfície de uma tela, mas diretamente no espaço.”⁵⁹⁹

Dado o caráter deste trabalho, faremos aqui apenas um esboço das atividades plásticas de Moholy-Nagy relacionadas com a luz, durante o período em que lecionou na Bauhaus. Apesar de não serem, neste momento e lugar diretamente ligadas ao teatro, já compreendemos que as atividades artísticas e pedagógicas dos mestres da Bauhaus funcionam como uma espécie de rede de influências mútuas. Além disso, é fundamental para pensarmos, exatamente, o cruzamento de linguagens entre as artes plásticas e o teatro, ponto fulcral deste capítulo e tópico.

Na pintura, seu objetivo era revelar a luz em sua forma mais elementar:

“O espírito imanente busca: luz! luz! O desvio da técnica encontra: pigmento (...) a pintura de cavalete devia ser entendida como um desvio do ato de pintar com a luz direta. Reconheceu-se o pigmento como uma espécie de depósito de luz, esquecendo-se, depois, da ideia original”⁶⁰⁰

De modo que fez várias experiências que possibilitassem a manipulação da luz: (i) com transparências⁶⁰¹ - tintas com verniz em camadas translúcidas, “interpenetração transparente de formas geométricas”, volumes em vidros, lâminas transparentes e plásticos para refração da luz, plásticos coloridos com projeções de luz⁶⁰², metais polidos para reflexão, metais tramados para sombras; (ii) com os efeitos ópticos dinâmicos na relação entre cor-luz e cor-pigmento e entre as cores e olho humano - através do estudo científico das qualidades psico-físicas das cores (experiências da Universidade de Wisconsin) e de fenômenos óticos conhecidos

⁵⁹⁹ Moholy-Nagy. László in Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*, *Op.Cit.* Pag 181.

⁶⁰⁰ Weitemeier (Steckel), Hannah. *Licht-visionen* apud Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.P.181.

⁶⁰¹ “Comecei pintando transparências. Pintava como se projetasse luzes coloridas sobre uma tela e lhes sobrepusesse outras luzes, de outras cores.” Moholy-Nagy, László. *La Nueva Vision y Reseña de un Artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.Pag 135

⁶⁰² “Ao trabalhar com plásticos transparentes e opacos (...)isto repercutiu inevitavelmente em minhas ideias sobre o problema da luz. (...) Se aproximava a conversão direta da luz em cor e da cor em luz. A pintura com luz se afirmou e com ela ressurgia o problema da textura.” e “Recorrendo a luz solar ou de um refletore , podia produzir outra pintura em tais quadros, ou sob a forma de sombras paralelas e levemente deformadas, ou sob a forma de reflexos na parede oposta” Moholy-Nagy, László. *La Nueva Vision y Reseña de un Artista*. *Op.Cit.*Pag 147 e 153

como “a imagem persistente” e “contraste simultâneo“. Sempre com o objetivo de tentar pintar diretamente com a luz.

Em seu livro “**Do Material à Arquitetura**”⁶⁰³ na primeira parte dedicada ao **Material (Tratamento superficial, pintura)**, Moholy-Nagy faz um “Breve Resumo do atual problema visual”, na verdade uma longa explanação de cunho histórico sobre como cada movimento e, também, os pintores escolhidos por ele, lidaram com a luz, passando pelas qualidades psicofísicas da cor e da luz, até chegar no **Neoplasticismo, suprematismo e construtivismo**, onde resume assim a questão que ele mesmo se coloca como criador:

“Um dos propósitos buscados era criar um novo espaço, que seria produzido pelas relações do material elementar da expressão visual - um novo espaço criado com a luz, subordinando até a pintura (o pigmento) - ou ao menos sublimando-a o quanto possível”⁶⁰⁴.

Para, enfim, concluir:

“Desde a invenção da película cinematográfica, os pintores se preocupam com este problema: a projeção, o movimento e a interpenetração da cor e da luz. A fotografia é indubitavelmente, uma ponte de ligação.”⁶⁰⁵

Aqui abriremos um pequeno parênteses para a fotografia - arte muito importante tanto na sua obra como artista visual, quanto no seu pensamento estético. Moholy Nagy realizou experiências muito particulares nesse campo, em três vertentes:

1. As fotografias que buscam contrastes de luz e pontos de vista radicais.
2. As fotomontagens, que ele chamou de fotoescultura.

⁶⁰³ Existem duas edições distintas: a primeira foi realizada por Moholy-Nagy na série de “Bauhausbüches”(Livros da Bauhaus), em 1929; A segunda edição, em inglês, de 1930, tem o nome de *New Vision*; revista revista pelo autor na segunda edição, de 1938, e aumentada na edição de 1946, ano de sua morte, com a inclusão do texto “Abstract of an Artist”. As traduções (mesmo com o nome de “Do Material à Arquitetura”, costumam seguir a segunda versão, como é o caso das duas tradução que usamos aqui, a edição em português (*Do Material à Arquitetura*. Portugal: Editorial Gustavo Gili S.A) e Argentina (La Nueva Vision y Reseña de un Artista. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985).

⁶⁰⁴ Moholy-Nagy, László. *Do Material à Arquitetura*. Portugal: Editorial Gustavo Gili S.A.s/d. ... ou Moholy-Nagy, László. *La Nueva Vision y Reseña de un Artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.Pag 68.

⁶⁰⁵ Moholy-Nagy, László. *La Nueva Vision y Reseña de un Artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.Pag 70.

3. Os Fotogramas.

Os fotogramas são resultado de uma técnica particular de “fotografia sem câmera”.⁶⁰⁶ Nos fotogramas a luz desenha diretamente sobre o papel fotográfico. A técnica inventada por Moholy-Nagy é a seguinte: colocar objetos tridimensionais diretamente sobre o papel foto-sensível, de modo que a luz que incide sobre o papel é modulada de forma diferente pelos objetos (sólidos, semi-opacos, transparentes, texturizados, reflexivos, etc), criando desenhos em auto-contraste, expressos em diferentes tons de preto, cinza e branco. A forma e matéria dos objetos, assim como o tempo de exposição à luz e os possíveis movimentos feitos com os objetos durante a exposição à luz, criam as variáveis da arte do fotograma.

O interessante do fotograma, além da beleza de seus desenhos, é a sensação de movimento, que Moholy-Nagy perseguia com afinco e, também, o conceito por trás da mediação técnica, outra constante em seu trabalho, que ele não separa da própria obra, muito pelo contrario:

“Ele (Moholy Nagy) visava à total eliminação do trabalho material... e transferia o processo de criação para a disposição intelectual do ‘mecanismo’ (...) No fotograma é a luz que, em última análise, realiza o trabalho”⁶⁰⁷

Voltando à nossa linha de raciocínio inicial, que segue o livro “Do Material à Arquitetura”; logo depois do capítulo sobre a pintura, vem o **Volume (escultura)**. É nesta parte que, no fim, Moholy-Nagy faz algumas considerações que nos interessam particularmente.

⁶⁰⁶ Fotos sem a mediação da câmera: obturador, íris ou lente - como os fotogramas de Moholy-Nagy, rayogramas de Man Ray e os Schadogramas de Christian Schad, que ele não conhecia.

⁶⁰⁷ Haus, Andreas. *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme apud* Wick, Rainer. Op.Cit. Pag 178.

Ele começa a sua reflexão citando alguns trechos do *Manifesto Realista* de Naum Gabo e Antoine Pevsner, citaremos apenas um, que poderá trazer conseqüências posteriores para nossa reflexão:

“Libertamo-nos do erro milenar da arte, proveniente do Egito, de considerar que apenas os ritmos estáticos poderiam ser seus elementos. Preconizamos que, como forma fundamental da nossa sensação do tempo, os elementos mais importantes da arte são os ritmos cinéticos”⁶⁰⁸

Na sequência, Moholy-Nagy retoma o seu manifesto “*Sistemas de forças dinâmico-construtivas*”, publicado na revista *Der Sturm*, em 1922 (junto com a versão alemã do Manifesto Realista) segundo o qual “A construtividade significa a ativação do espaço, por meio de um sistema de forças dinâmico-construtivas”⁶⁰⁹. De acordo com esse manifesto, através do *sistema de forças dinâmico-construtivas*, o homem - “até então meramente receptivo em sua contemplação das obras de arte”⁶¹⁰ - experimenta um aumento de suas potências, na medida em que é um colaborador ativo da obra. No fim do pequeno manifesto, os autores se propõem a realizar um projeto dinâmico-construtivo experimental, ou seja, a construir um aparelho cujo fim seria a própria experiência e a demonstração do seu conceito.

Esse foi o começo de uma experiência de oito anos, junto com engenheiros e técnicos (segundo Rainer Wick, alguns da AEG), para criar o “modulador luz-espaço” também chamado de “acessório de efeitos luminosos”, “máquina de luz”, ou simplesmente *Light-play*:

Figura 84 - Máquina de luz. (fonte Web)

Apesar de termos muitas fotos disponíveis, elas realmente não dizem muita coisa, já que o princípio dinâmico é o que dá sentido à “máquina de luz” Editamos abaixo uma descrição de Moholy-Nagy:

⁶⁰⁸ Gabo e Pevsner, Manifesto Realista, citado por Moholy-Nagy in Moholy-Nagy, László. Do Material à Arquitetura. Portugal: Editorial Gustavo Gili S.A. Pag 162.

⁶⁰⁹ Moholy-Nagy, László. La Nueva Vision. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985. Pag 91.

⁶¹⁰ *Idem, Ibidem*, Pag 91.

“Era uma estrutura móvel acionada por um motor elétrico (...) a maior parte das formas móveis eram transparentes, de plástico, arame tramado, reticulados e lâminas de metais perfurados (...) durante dez anos fiz projetos e lutei pela realização deste *móvil* e acreditei que estava familiarizado com todas as suas potencialidades (...) mas quando o aparato foi posto em movimento pela primeira vez, em 1930 (...) era tão impressionante em seus movimentos coordenados e articulações espaciais em sequências de luz e sombra, que quase acreditei na magia. Aprendi muito com este *móvil*, que usei posteriormente em meus trabalhos de pintura, fotografia e cinema, e também na arquitetura e no desenho industrial.”⁶¹¹

Para “traduzir a ação do aparelho em valores fotográficos e luminosos”⁶¹², em 1930 Moholy-Nagy fez um filme abstrato, chamado *Ein Litchspiel : Schwarz Weiss Grau* (Jogo de Luzes: Preto Branco Cinza).⁶¹³

No entanto, por mais que a sua “lanterna mágica” fosse encantadora, o seu sentido não estava no fetiche do objeto, nem mesmo na beleza do objeto em movimento, mas na ideia que ele representava: um primeiro modelo, para o *princípio* de uma obra de arte cinética, onde a luz é o elemento fundamental⁶¹⁴.

De modo que - voltando ao livro “*Do Material à Arquitetura*” - a partir da retomada do manifesto “Sistema de Forças Dinâmico Construtivas” e, sabemos, depois da experiência prática de dez anos que ele gerou, Moholy Nagy abre um tópico que chama simplesmente de *a luz*.

A LUZ

“Neste sentido, a luz - como energia ‘tempo-espacial’ e sua projeção - contribui de forma essencial ao avanço da escultura dinâmica e para a produção de volumes

⁶¹¹ Moholy-Nagy, László. *Reseña de un Artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985. Pag 144.

⁶¹² *Idem, Ibidem*, Pag 146.

⁶¹³ Na internet é encontrado no www.youtube.com, normalmente com o título em inglês: *Lightplay: Black White Grey*. Tem muitas versões, editadas com tempos diferentes, músicas as mais diversas e até em cores. O original é completamente em silêncio e tem 5:40’. Para encontrar uma boa versão, com uma boa reprodução de imagem, basta procurar no arquivo do www.ubu.com. Na parte do Arquivo das vanguardas e procurar pelo nome de Lászlo Moholy-Nagy.

⁶¹⁴ À propósito, Moholy-Nagy jamais concebeu seu acessório luminoso como uma obra de arte autônoma, e sim (...) como aparato demonstrativo dos fenômenos da luz e do movimento...” Wick, Rainer. *Op.Cit.* Pag 185.

virtuais. Desde o surgimento dos meios de geração de luz artificial de alta potência, a luz se tornou um fator elementar de criação artística, embora, ainda não tenha sido reconhecido o seu lugar.”⁶¹⁵

A partir dessa explicação sintética, o tópico é formado por uma série de considerações, acompanhadas de muitas imagens, sobre as utilizações da luz na vida contemporânea (dos anos 1930) e seus possíveis desenvolvimentos futuros. Começa com uma descrição das luzes da noite de uma grande cidade com seus letreiros luminosos, neons publicitários, faróis, etc. O texto (talvez impulsionado pelo entusiasmo de Moholy-Nagy), poderia descrever qualquer uma das nossas metrópoles, passados mais de oitenta anos.

Divide, então, suas considerações em dois itens: 1. “Desdobramentos luminosos ao ar livre”: (a) letreiros luminosos; (b) refletores gigantes; (c) projeções sobre as núvens; (d) fogos de artifícios (com efeitos calculados de direção, movimento, cor); 2. “Efeitos luminosos internos” (a) filmes projetados (com inúmeras cores, plasticidades e exibições simultâneas, por exemplo, nas paredes de uma casa); (b) “jogos de luz refletida” (sequências de luzes produzidas por “aparelhos de câmara”, que Moholy propõem serem “jogados”⁶¹⁶ em grupo ou por uma única pessoa e que, acrescenta, “podem também ser multilicados por meio da televisão”⁶¹⁷; (c) o “piano de cor” com um teclado que acende lâmpadas, que por sua vez iluminam materiais especiais que produzem desenhos e cores; (d) “frestas de luz”, que ele explica serem frestas produzidas por luz artificial para iluminar “vastas unidades arquitetônicas, como edifícios, partes de edifícios ou paredes”.

⁶¹⁵ Moholy-Nagy, László. *La Nueva Vision Op.Cit.* Pag 91. Observação: todas as aspas sem nota nos parágrafos seguintes se referem a este mesmo texto às páginas 92 e 93.

⁶¹⁶ Esse verbo, tanto em Alemão (spielen), quanto em inglês (play), quanto em espanhol (jugar), podem se referir a tocar, atuar ou jogar. A versão portuguesa não tem essa parte.

⁶¹⁷ Como o texto é de 1930, em uma edição que pode ter sido revisada pelo autor no máximo em 1938, por curiosidade, procedemos a uma pesquisa básica na rede: “Em 1923 Vladimir Zworykin registra a patente do tubo iconoscópico para câmaras de televisão, o que tornou possível a televisão eletrônica. O primeiro sistema semi-mecânico de televisão analógica foi demonstrado em Fevereiro de 1924 em Londres, e, posteriormente, imagens em movimento em 30 de outubro de 1925. Um sistema eletrônico completo foi demonstrado por John Logie Baird e Philo Taylor Farnsworth em 1927. O primeiro serviço analógico foi a WGY em Schenectady, Nova Iorque, inaugurado em 11 de maio de 1928. O primeiro serviço de alta definição apareceu na Alemanha em março de 1935, mas estava disponível apenas em 22 salas públicas. Uma das primeiras grandes transmissões de televisão foi a dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Televisão>

As fotos que acompanham esses pequenos textos também dizem muito, assim como suas legendas. São quinze fotos, a grande maioria noturna, que mostram a presença de luzes em movimento, no cotidiano da vida humana: *skylines*, letreiros, carros em movimento, projetores de publicidade nas núvens, um carroussel iluminado girando (volume virtual), lâmpadas de operação médica, fogos de artifício, radiografias, películas de filmes, um raio de luz na fumaça de um cigarro.

Ao fazer uma análise desse conjunto aparentemente estranho, não podemos esquecer o contexto onde está colocado: que todas essas ramificações partiram de uma descrição técnica da história dos volumes na escultura, passaram pelo conceito do “*sistema de forças dinâmico construtivas*” e, chegaram, finalmente, às esculturas cinéticas e volumes virtuais. Assim como, em sua exposição, foram precedidos pelo manifesto realista, que preconiza uma arte de “*ritmos cinéticos*” em oposição à obra de arte estática.

Nesse percurso, Moholy-Nagy deu um salto conceitual imenso ao propôr uma ideia expandida de escultura através dos volumes luminosos, porém, ainda maior, ao encontrar exemplos dessas esculturas virtuais ao seu redor, na noite da cidade, preconizando, assim, para o seu e o nosso futuro, uma presença macissa das *esculturas de luz* na realidade das sociedades humanas: dentro dos teatros, mas também nos espetáculos públicos de fogos de artifícios, nos prédios, ruas, esquinas e casas.

Moholy-Nagy nomeia o conjunto desses elementos luminosos de “novo campo de expressão” e chama a atenção para o fato de que, no futuro, esse *novo campo* contaria com “seus próprios artistas criadores”. Olhando em retrospectiva, percebemos a coerência conceitual desse artista extraordinário: ele dedicou dez anos de sua vida para construir a “máquina de luz” e demonstrar, no próprio objeto e conceitualmente, uma nova forma de arte: a arte cinética. Nesse pequeno trecho sobre **a luz**, ele chama a nossa atenção para as luzes da cidade para propor que todas as formas luminosas que nos rodeiam, sejam produzidas e pensadas como **arte cinética**.

A terceira parte do livro “*Do Material à Arquitetura*”, chama **O Espaço (Arquitetura)**, no final da terceira e última parte do livro que ele inscreve a criação espacial no teatro e no cinema, e um breve texto intitulado: **a luz cria o espaço**.

AS CENOGRAFIAS DE LUZ DE MOHOLY-NAGY

Moholy-Nagy realizou duas cenografias para espetáculos de Erwin Piscator: *Príncipe Hagger*, de Upton Sinclair, em 1920, e *O Mercador de Berlim (Der Kaufmann von Berlin)*, de Walter Mehring, em 1929.

É dito e repetido que *O Mercador de Berlim* prometia mais do que cumpriu. Mas, fora as expectativas de uma época sobre a volta do *Piscatorbühne*, com uma cenografia e projeções cênicas criadas por Moholy-Nagy⁶¹⁸, não conseguimos nada mais de concreto, nenhuma imagem.

Temos algumas palavras de Moholy-Nagy no programa, que nos ajudarão no caminho:

“When the optical, acoustic and kinetic elements are given as much space as the literary ones, we draw nearer to the essence of ‘theatre’.”⁶¹⁹

E também a certeza de que os caminhos da pesquisa *óptica* de Moholy-Nagy, em busca do “*Sistema de Forças Cinético-Construtivas*” e sua pintura de luz, cruzaram com as pesquisas *kinéticas* de Piscator. O *acústico* estava nas mãos e nas músicas de Hans Eisler. A expectativa só poderia ser excessiva.

(O teatro é mesmo uma arte atroz com a própria memória, as variáveis históricas são tantas, que qualquer tempestade pode mudar o destino dos rastros que deixa um espetáculo).

⁶¹⁸ (ficha técnica, Innes p. 222.)

⁶¹⁹ MOHOLY-NAGY, L. apud Innes. Erwin Piscator’s Political Theatre. (...) pag 148.

Para Piscator, o Cinema era estrutural: não se tratava de buscar uma harmonia, nem mesmo de um equilíbrio entre as artes, mas de um choque, consciente, entre o kinético, que normalmente servia como um dado de realidade histórica e o ao vivo, ou seja, os atores e o teatro. Só nos resta a curiosidade⁶²⁰ de saber como a abstração das formas de Moholy-Nagy contracenaram com a necessidade de realidade histórica da projeção cinematográfica de Piscator?

Figura 85 - Capa para o livro *O Teatro Político*, de E. Piscator. Fotomontagem de L. Moholy-Nagy.

A julgar por como Moholy Nagy conseguiu sintetizar os conceitos de “O Teatro Político” nesta fotomontagem que fez para a capa do livro de Piscator; o encontro entre os dois deve ter sido efetivo.

OS CONTOS DE HOFFMAN

Já a passagem de Moholy Nagy pela ópera, deixou uma legião de fãs; haja visto a quantidade de postagens de imagens da cenografia de Moholy Nagy de *Os Contos de Hoffman* postadas no *youtube*.

No Livro de Denis Bablet “*Les Revolutions Sceniques du XXe Siécle*” – uma espécie de “bíblia das imagens” das cenografias mais importantes da primeira metade do Seculo XX - tem uma série de imagens preciosas: duas “pinturas-esboço” de Moholy-Nagy, uma foto de Lucia Moholy-Nagy da maquete, iluminada por um refletor; três fotos da montagem, com luz original. O texto que acompanha as imagens, parece ser uma interpretação de Bablet sobre estas imagens..

O cenário fala por si através das imagens, de modo que também nos atravaremos a fazer a nossa interpretação pessoal, do ponto de vista da luz.

Os desenhos – que tem a leveza dinâmica das colagens de Moholy - revelam as linhas geométricas estruturais e os vetores de força do espaço: um triângulo, com

⁶²⁰ O que quer dizer que neste ponto específico a pesquisa continua em aberto.

três blocos espaciais, leves, mas interligados e, também, a sua potencial flexibilidade para transformações.

Figura 86 - L. Moholy-Nagy. Pintura-desenho para *Os Contos de Hoffmann*, 1929.

O libretto de *Os Contos de Hoffman* exige esta flexibilidade do espaço, para que as três diferentes histórias de amor impossível sejam contadas, pelo poeta Hoffman, sem sair da “taberna” onde aguarda o fim da apresentação de sua atual amada.

Já as fotos esclarecem a relação entre essas linhas estruturais e a construção do espaço em terceira dimensão, principalmente a foto da maquete, que é iluminada lateralmente por um refletor, mostrando o cenário “aceso”, com todos os seus contrastes potenciais. A cenografia é, na verdade, o que costumamos chamar de uma “cama” para a luz.

Figura 87 - L. Moholy-Nagy. *Os Contos de Hoffmann*, de J. Offenbach. Fotografia: Lucia Moholy-Nagy.

Essa foto revela os diversos materiais e a luminosidade de cada um com seus possíveis rebatimentos, reflexões e transparências e, também, os planos vazados e as linhas da estrutura metálica que se multiplicam através das sombras no ciclorama branco do fundo. Existe, na maquete, um contraste fundamental entre a racionalidade das linhas geométricas da estrutura arquitetônica – que é metálica e pintada de preto, muito leve, quase gráfica - e o mistério das sombras que elas produzem, que sugerem as formas árabes da catedral de Budapeste.

Os três *Contos de Hoffman*, perfazem uma espécie de fábula metafórica sobre a própria arte e o ato da criação, com suas histórias de transformações, maquinismos e invenções, pontos de vista e enganos do olhar.

Bablet chama as formas móveis do cenário de “laboratório de transformações”⁶²¹.

Nós acrescentaríamos que esse laboratório se transforma também em uma espécie de “Estúdio Fotográfico”: quando as luzes acendem, se transmuta na taverna de Luthé; na oficina de invenções de Spalanzani e sua boneca Olímpia; na casa de Crespel e palco da morte de Antonia e no prostíbulo veneziano de Giulietta. Quer dizer, por trás das formas leves e abertas à interpretações múltiplas, os tecidos em ângulo revelam a sua própria função, são rebatedores e telas de projeção e se revelam como tal.

A metáfora da criação e suas ilusões de óptica se traduzem por um estúdio de transformações mágicas, através das mudanças da luz: seus rebatimentos, reflexões e projeções de sombras e de imagens.

Figura 88 - L. Moholy-Nagy. *Os Contos de Hoffmann*, de J. Offenbach.

As fotos não revelam como era a transformação estrutural da cenografia, entre o prólogo e os três atos principais da ópera. Portanto não sabemos por essa foto se este quarto – provavelmente de Antónia, no Ato II, - faz parte de uma das três áreas da maquete anterior, ou é uma outra locação, independente. Aqui vemos claramente a duplicação (a que se refere Bablet), na relação entre a atriz e a projeção, assim como Antónia também é um duplo da mãe (a cantora que morre em cena). A tela sobre a janela serve para projeção, mas também é um imenso rebatedor quando iluminado por trás que, em contraste com o desenho gráfico da janela, parece leve, mas assustador, já que devido ao seu ângulo acentuado, parece cair sobre a cena, com uma referência às formas do “Gabinete do Dr. Caligari” nas diversas sombras de janela que vemos ao fundo.

⁶²¹ “Un laboratoire transformable fait d’échafaudages aériens, d’objets e de surfaces rectilignes, ou lês transparences jouent avec lês effets de brilliance. (...)Une architecture légère dont lês éléments sont comme autant de pièges a lumière et vont se réfléchir sur le fond en un double qui multiplie lês perspectives” Bable, Denis. BABLET, Denis. *Les Révolutions Scéniques du Vingtième Siècle*. Paris: Soc.Int. d’Art Xxe siècle, 1975. P. 139.

Todas as estruturas arquitetônicas, leves e vazadas, sugerem, quando povoadas de luz, uma quantidade incrível de sombras que se cruzam e que são dignas do “modulador de espaço-luz”. Existe uma relação direta entre as experiências cinéticas realizadas por Moholy-Nagy com a “máquina de luz” e esta e outras de suas “cenografia de luz”⁶²².

“A EXCENTRICIDADE MECÂNICA” (*Die Mechanische Exzentrik*)

Projeto, 1924

O Teatro da Bauhaus sempre teve uma relação intrínseca com as propostas mais radicais de Gordon Craig. Tanto no entendimento do que é a essência do teatro e os elementos que constituem o espetáculo teatral - que para Craig não são literatura, representação, dança, arquitetura, pintura e música, como propõe Wagner no conceito de **Gesamtkunstwerk** (Obra de Arte Conjunta), mas a síntese destas artes: as palavras, gestos, ritmos, linhas e cores⁶²³ - quanto em relação ao ideal de um teatro sem atores, ou seja, o conceito da “Super-marionete”:

“Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural, o gesto natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o actor. É o que acontecerá um dia e gosto de ver certos Directores de teatro encarar desde já essa ideia. Suprima-se o ator e arrebatáreis a um grosseiro realismo os meios da cena (...) O actor desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem animada que usará, se quereis, o nome de “Sur-marionnette” - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.”⁶²⁴

Lothar Schreyer chegou a afirmar que ele e Oskar Schlemmer era “os únicos” a realizar na prática o teatro de super-marionetes proposto por Gordon Craig. Oskar

⁶²² No ano seguinte, 1931, ele fez a cenografia de *Madame Butterfly*.

⁶²³ A arte do Teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. Craig, E. Gordon. *Da Arte do Teatro* Lisboa: Editora Arcádia, s/d. p. 158.

⁶²⁴ Craig, E. Gordon. *Da Arte do Teatro Op. Cit.* p. 108 e 109.

Schlemmer tem várias experiências nesse sentido e existe, de fato, uma interlocução direta entre a sua prática teatral e a “Arte do Teatro” de Gordon Craig, assim como, com o texto “Sobre o Teatro de Marionetes”, de Friedrich Schiller. É em diálogo com essas obras e conceitos que Schlemmer pergunta:

Por quanto tempo, quer dizer, um objeto em rotação, vibração, , juntamente com uma infinita variedade de formas e cores e luzes, pode prender a atenção e o interesse do espectador? A questão é, sucintamente, se o palco puramente mecânico pode ou não ser aceito como um gênero autônomo, e se, no final das contas, este será capaz de se realizar sem aquele ser que aqui estaria meramente atuando como o ‘maquinista perfeito’ e inventor, nominadamente, o ser humano.”⁶²⁵

Lázsló Moholy-Nagy responde com o seu projeto do ***Excêntrico Macanizado***.

Esse projeto teatral de Moholy-Nagy é o esboço para um espetáculo de variedades inteiramente mecânico, onde espaço, forma, movimento, som e luz representam todas as ações sem a presença de atores ou quaisquer formas humanas. O que significa a abstração total no teatro.

⁶²⁵ “How long, that is, can any rotating vibrating, whirring contrivance, together with an infinite variety of forms, colors, and lights, sustain the interest of the spectator? The question, in short, is whether the purely mechanical stage can be accepted as an independent genre, and whether, in the long run, it will be able to do without that being who would be acting here solely as the ‘perfect machinist’ and inventor, namely, the *human* being?” Schlemmer, Oskar. “*Theater (Bühne)*” *Op. Cit.* P. 88.

EXCENTRICIDADE MECÂNICA / MECÂNICA EXCENTRICA

Figura 89 - Lászlo Moholy-Nagy, esboço de partitura, *Exentricidade Mecânica*.
Uma síntese da forma, do movimento, do som, da luz (colorida).

No texto “Circo, Teatro e Variedades”⁶²⁶, Moholy Nagy faz uma espécie de histórico estrutural das grandes fases do teatro, até chegar às “Tentativas de uma forma de teatro para hoje”. É dentro destas “tentativas” que ele inclui: (a) que chama de “Teatro de surpresas” (os *Futuristas, Dadaístas e Merz*) e (b) o seu projeto de uma nova forma teatral, chamada de **Excêntrico Mecanizado**:

Como consequência lógica disto (Teatro de surpresas dadaísta e futuristas) surgiu a necessidade de uma exentricidade mecânica, uma ação no palco concentrada em sua forma pura. (...) A inadequação do excêntrico “humano” levou à demanda por uma plenamente controlada e precisa organização da forma e do movimento, que se compreendia como síntese dos fenômenos dinâmicos contrastantes (espaço, forma, movimento, som e luz). Esta é a exentricidade mecânica.⁶²⁷

Esse esboço se materializa em uma partitura dividida em 4 colunas: (i) formas e movimentos do palco 1, (palco principal, para as formas maiores); (ii) Palco 2 – formas, movimentos e filme (tela de vidro dobrável sobre o palco 1, para as formas menores); (iii) Luz (cor) e (iv) Som (música).

É, portanto, um roteiro com quatro ações sincrônicas (copiado na próxima página). O roteiro de luz/cor tem faixas horizontais que traduzem a sequência de cores: a largura da faixa, corresponde ao tempo de duração, já as faixas verticais, significam luzes simultâneas, divididas no espaço. O preto significa escuridão.

⁶²⁶ Moholy-Nagy, László. “*Theater, Circus, Variety*” in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pags 47 a 50.

⁶²⁷ “As a logical consequence of this (Dadaist and Futurist “Theater of Surprises”) there arose the need for a Mechanised Eccentric, a concentration of stage action in its pure form. (...) The inadequacy of “human” Exzentrik led to demand for a precise and fully controlled organization of form and motion, intended to be a synthesis of dynamically transting phenomena (space, form, motion, sound and light). This is the Mechanised Eccentric” Moholy-Nagy, László. “*Theater, Circus, Variety*” in *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 52.

No palco, segundo explicação de Moholy-Nagy, também existem alguns painéis brancos, nas paredes laterais, para receber e rebater as luzes coloridas. Como equipamento técnico ele cita *spots* e sinalizadores (ou faróis).

Nesse caso, forma e luz/cor são os signos que constroem o discurso que, por sua vez, destina-se à uma fruição perceptiva, destinada aos sentidos. O que está posto neste projeto é o fim de qualquer figuração em direção de um teatro totalmente abstrato. Nele as fronteiras entre as artes plásticas, a música e o teatro foram abolidas.

A partir do seu resumo histórico, Moholy Nagy arrisca o prenúncio do teatro que virá, segundo ele, em um futuro próximo. O teatro do porvir é segundo o texto “Circo, Teatro e Variedades”, um novo conceito chamado **“Teatro da Totalidade”**.

3.6 A BAUHAUS E A OBRA DE ARTE TOTAL

Notas sobre o fim. Bauhaus: por uma obra de arte total.

O TEATRO DA TOTALIDADE

Assim como Gordon Graig, Adolphe Appia e Vassíly Kandínski, Moholy Nagy também escreveu uma teoria própria de ***Gesamtkunstwerk***.

No entanto, enquanto Craig, Appia e Kandínski referem-se diretamente ao conceito wagneriano em seus textos, procedem a uma crítica específica e, ainda que de forma antagônica, constroem a sua própria teoria tendo por modelo a ***Gesamtkunstwerk***; Moholy-Nagy tem como ponto de referência o aspecto histórico. É a partir de uma síntese entre o “teatro do passado” (também chamado por ele de teatro tradicional) - que tem as palavras e a ação do homem por centro - e a sua antítese, o “teatro do presente” (Dadá, Futurista, Merz e Excêntrico Mecanizado) -

que recusa o aspecto “literário-ilustrativo” e tem a técnica por centro - que ele propõem uma síntese própria: o conceito de **Teatro da Totalidade**.

É importante ressaltar a importância dada a Moholy Nagy ao “teatro do presente” e ao seu próprio projeto do *Excêntrico Mecanizado*, mesmo que do ponto de vista exclusivamente conceitual – o teatro “sem homem”, onde a ação pertence à técnica e o objetivo é atingir o espectador no aspecto perceptivo- sensorial e não lógico-intelectual - na medida em que, por contradição, conseguiram quebrar com uma predominância de séculos dos valores lógico-intelectuais

O **Teatro da Totalidade** não era, portanto, inteiramente mecanizado, nem excluía o homem e a palavra, reconhecendo a importância dos “processo associativo e a língua do homem e conseqüentemente o próprio homem em sua totalidade como um meio formativo para o palco”⁶²⁸

sem no entanto retornar aos meios e valores do “teatro tradicional”. Daí que, para Moholy-Nagy, o primeiro ponto do **Teatro da Totalidade** é, em letras maiúsculas, que o homem estará “UM MESMO FUNDAMENTO COM O OUTRO MEIO FORMATIVO”⁶²⁹.

Da mesma forma, no **Teatro da Totalidade** o “significado” não tem mais o papel central, dando igual importância à “forma” e às demais influências da pintura contemporânea, a saber: (i) acrescentar ao método de criação lógico e consciente que rege a escrita teatral, a intangibilidade da intuição criativa e (ii) incluir na linguagem teatral a multiplicidade das inter-relações da cor (luz) e seus efeitos sensoriais, com sua significação não objetiva.

De modo que, para Moholy-Nagy, a escrita da luz - sensorial e não objetiva - tem exatamente o mesmo papel e importância que os signos verbais objetivos, na composição de um teatro que, para ele precisa ser um *organismo*:

“Da mesma forma, o Teatro da Totalidade com as suas complexidades múltiplas como luz, espaço, forma, movimento,

⁶²⁸ “associative processes and the language of man, and consequently man himself in his totality as a formative medium for the stage” Moholy-Nagy, László. “Theater, Circus, Variety” in The Theater of the BAUHAUS. *Op.Cit.* P. 57.

⁶²⁹ *Idem, Ibidem*; P. 57.

som, homem – e com todas as possibilidades para variar e combinar estes elementos – deve ser um ORGANISMO”⁶³⁰

Depois da conceituação do seu **Teatro da Totalidade**, Moholy-Nagy acrescenta mais um tópico, bem prático, à que chama de: **“Como o Teatro da Totalidade deve ser realizado?”**⁶³¹

O primeiro ponto dessa realização, para ele, é a “ação concentrada” (*aktionskonzentration*) do som, luz (cor), espaço, forma e movimento.

Na sequência, dá algumas sugestões práticas e exemplos para possibilitar a integração dos elementos plásticos com o teatro da palavra - pelos exemplos citados abaixo, concluímos que seu objetivo nesta integração é o de fugir da lógica do que chama de “teatro tradicional”, em direção à uma perspectiva mais abstrata, ou seja, formas de criar uma outra lógica no uso da palavra e da presença humana, que não a da figuração e imitação da realidade. Moholy-Nagy dá os seguintes exemplos : (i) *Repetição* - a repetição de um mesmo pensamento por vários atores, formando coros, no lugar das personagens individuais; (ii) *Ampliação* - espelhos ou equipamento óticos para ampliar a face ou outras partes do corpo, assim como a amplificação mecânica da voz, de modo a desnaturalizar o homem através da técnica; (iii) Simultaneidade – Simultaneidade ótica e/ou simultaneidade acústica, “com projeção de filmes, fonógrafos, alto-falantes”; (iv) a construção de engrenagens com “design inteligente” (*Gedankengestaltung*).

Moholy-Nagy usa, então, um verbo muito significativo “visionar” - raiz de visionário, que de forma literal significaria que ele “visiona”, isto é, prevê - uma “ação teatral total” (*Gesamtbühnenaktion*) como um grande

⁶³⁰ “In the same way, the Theater of Totality with its multifarious complexities of light, space, plane, form, motion, sound, man – and with all the possibilities for varying and combining these elements – must be an ORGANISM” *Idem, Ibidem*; P. 60.

⁶³¹ Moholy-Nagy, László. “*Theater, Circus, Variety*” in *The Theater of the BAUHAUS*. *Op.Cit.* P. 60. Observação: todos os conceitos descritos nos próximos parágrafos, assim como as aspas sem nota a seguir, referem-se à esse mesmo texto, às páginas 60 a 64.

“processo rítmico dinâmico que pode comprimir as maiores massas conflitantes ou acumulações de mídia - como tensões qualitativas e quantitativas - em forma essencial.”⁶³²

Embora tanto Craig, quanto Schlemmer ou Kandínski distingam aproximadamente os mesmos elementos cênicos e considerem a ideia da orquestração ou composição entre eles, é a primeira vez que encontramos o conceito de *mídia* para descrevê-los, ou seja, como diferentes meios de comunicação usados de modo acumulativo ou em choque na composição de uma obra de arte.⁶³³

Também cita, como forma de realizar o Teatro Total, a interpenetração de gêneros nos espetáculos:

“o tragicômico, o grotesco-sério, o trivial-monumental, espetáculos hidráulicos; acústicos e outras travessuras; e assim por diante. Hoje o circo, a opereta, o vaudeville, os clowns da América e de outros lugares (Chaplin, Fratellini) tem realizado grande coisas, no que diz respeito à eliminação do subjetivo”⁶³⁴

Depois de dar todos esses exemplos práticos de “como realizar o Teatro Total” abre o último tópico, chamado “*Os Meios*”.

O primeiro se refere aos efeitos sonoros, que não serão comentaremos.

O segundo se refere à cor/luz. Onde prevê grandes transformações.

Cor (LUZ) deve passar por transformação ainda maior nesse sentido que o som”⁶³⁵

⁶³² “rithmic dinamic process, which can compress the greatest clashing masses or accumulations of *media* - as qualitative and quantitative tensions – into elemental form”.

⁶³³ Fazemos aqui apenas uma ressalva à nossa própria metodologia de análise dos termos usamos, na medida em que não tivemos acesso ao original em alemão. O que não invalida, embora enfraqueça, a colocação. Por outro lado, esta tradução mostrou-se sempre muito cuidadosa com o aspecto histórico da linguagem, sem usar termos anacrônicos ao período em que o texto foi escrito (1924) e explicando em nota o contexto de todos os termos usados de forma especial pelos integrantes da Bauhaus.

⁶³⁵ “Color (LIGHT) must undergo even greater transformation in this respect than sound” - *Idem Ibidem*, P. 64.

São dois meios distintos levantados por Moholy-Nagy, na projeção luz-cor na cena teatral: (i) Filmes projetados, sobre diversas superfícies, criando novos espaços de luz; (ii) Modernas tecnologias em iluminação usadas para intensificar os contrastes.

O objetivo destes diferentes formas de produzir e projetar luzes sobre a cena, tem o mesmo objetivo consciente e explícito:

“Isto vai constituir a NOVA AÇÃO DA LUZ”⁶³⁶

Desta forma a luz, em igual condições com todas as outras mídias teatrais, é entendido como um elemento ativo, que tem uma ação concreta sobre a cena:

“Nós ainda nem começamos a entender o potencial para iluminação repentina ou cegante, para efeitos com luz de sinalizador, para efeitos fosforescentes, para banhar o auditório com luz sincronizada com os climaxes ou com a total extinção de luzes no palco. Tudo isto, claro, é pensado em um sentido absolutamente diferente de tudo no teatro tradicional atual”.⁶³⁷

De resto, o papel privilegiado dado por Moholy-Nagy à todas as novas tecnologias postas à serviço do teatro, quer sejam suas contemporâneas ou futuras, em relação à todos os *meios* citados por ele - som, luz, arquitetura do espaço cênico, união entre palco e plateia⁶³⁸ e arquitetura do auditório - é enorme. De modo que a técnica acaba tornando-se para ele uma espécie de fim em si mesmo, capaz de, por si só, dar sentido à linguagem do próprio espetáculo, alçado por isso ao **Teatro da Totalidade**. Como podemos perceber pelo trecho abaixo:

⁶³⁶ “This will constitute the NEW ACTION OF LIGHT” *Idem Ibidem*, P. 67. As maiúsculas são de Moholy-Nagy.

⁶³⁷ “We have not yet begun to realize the potential of light for sudden or blinding illumination, for flare effects, for phosphorescent effects, for bathing the auditorium in light synchronized with climaxes or with the total extinguishing of lights on the stage. All this, of course, is thought of in a sense totally different from anything in current traditional theater” *Idem Ibidem*, P. 67

⁶³⁸ “Capaz de produzir relações criativas e tensões recíprocas” *Idem Ibidem*, P. 67.

“Nada se interpõe no caminho de fazer uso de um aparato complexo, como filme automóvel, elevador, aeroplano, assim como outras máquinas e instrumentos ópticos, equipamento refletor e assim por diante. A demanda atual por construção dinâmica será satisfeita desta forma, ainda que esteja apenas em seus primeiros estágios.”⁶³⁹

Esse encantamento irrestrito pela técnica, que podemos perceber em Moholy-Nagy é extensível à grande parte dos artistas da Bauhaus, a partir de 1923, e, também, à todos os movimentos que ele cita no “teatro de hoje”, dadaístas, Merz e, principalmente, os futuristas; durante os anos 1920 e 1930. E é diametralmente oposta ao repúdio da técnica de grande parte dos artistas expressionistas, principalmente no pré-guerra, que viam a máquina, mesmo que metaforicamente, como “inimiga” do homem integral e da arte. Talvez, tanto o repúdio quanto o maravilhamento tenham a mesma raiz: a mudança muito rápida dos meios técnicos, entre 1880 e 1920, principalmente causados pelo desenvolvimento da “fada eletricidade”, suas luzes e motores. Neste contexto, apenas uma geração separa o repúdio desmedido, da adoração irrestrita. Podemos perceber esse mesmo movimento dentro do próprio percurso da Bauhaus, de sua origem ligada ao artesanato e ao “arts and Crafts” inglês para o lema funcionalista da exposição de 1923: *Arte e técnica uma nova unidade*. Laszlo Moholy Nagy, representa essa linha, voltada para a relação intrínseca entre arte e novas tecnologias.

Quando procuramos o filme “**Jogo de luzes: Preto Branco Cinza**” na internet, encontramos duas grandes exposições retrospectivas das obras de Moholy-Nagy, Nos últimos três anos:

László MOHOLY-NAGY Retrospectiva Schirn Kunsthalle Frankfurt -
2009/2010 (pinturas, esculturas, fotos e fotogramas)

Moholy-Nagy - The Art of light /
Budapest Ludwigmúzeum/ kortárs Művészeti múzeum Hungria –
2011 (Budapest – Berlin – Madrid)

Nas duas exposições, os discursos de seus curadores chamam atenção para dois pontos centrais: (i) o tema da luz; (ii) o fato de Moholy-Nagy ser um artista total, com uma quantidade imensa de obras realizadas através de técnicas pré-existentes e inventadas, na encruzilhada entre diferentes linguagens artísticas: pinturas, esculturas, fotos, fotogramas, publicações, cartazes, filmes, cenografias, figurinos, iluminações e esculturas cinéticas.

Ele sempre considerou todas essas atividades como experiências de um artista integral. Hoje, com certeza, ele seria um artista **multi-mídia**.

Talvez, até, tenha sido mesmo o primeiro artista a se aproximar do conceito de uma arte e de um artista *multi-mídia* e, até, a se pensar como um, mesmo que esse nome ainda não existisse.

POR UMA OBRA DE ARTE TOTAL

O **Bauhausbühne** começou com o teatro expressionista abstrato de Lothar Schreyer, baseado na emissão da palavra (“*Wortkunstwerk*”) e nas máscaras gigantes; renasceu do ballet de formas geométricas de Oskar Schlemmer e das experiências mecânicas de seus aprendizes; desenvolveu-se com as pantomimas, danças, improvisos e teatro de variedades dos *bauhäusler*; amadureceu na pesquisa sistematizadora das *Danças da Bauhaus*; teve grande influência da “Composição Cênica” de Kandínski e influenciou a pesquisa ótica, com projeções de luzes e esculturas cinéticas de László Moholy-Nagy.

Com tamanhas diferenças e transformações, no decorrer de nove anos, o desejo de superar as divisões estabelecidas entre os diferentes gêneros artísticos em busca do ideal de um “Teatro Total” nos parece ser a única característica

realmente comum entre as experiências de Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer⁶⁴⁰ e Lászlo Moholy-Nagy.

A busca por uma Arte Total era um conceito arraigado na Bauhaus como um todo, quase como uma ideologia de base e, com certeza, teve enorme influência no sentido das várias pesquisas teatrais na Bauhaus. Apesar das características pessoais de trabalho de cada artista, havia uma ideia comum de, assim como no Vorkurs, pesquisar cada um dos elementos de que é composta a matéria - forma, cor/luz, material, textura, luminosidade, reflexão, transparência – e, depois, nos ateliês ou na cena, experimentar a sua composição, sempre na encruzilhada entre as várias linguagens artísticas.

A partir da experimentação prática, era muito comum proceder a uma reflexão teórica. Cada artista e, em alguma medida, cada bauhausler - mestre, jovem mestre, aprendiz - buscou à sua maneira compreender as leis que regem a composição visual⁶⁴¹.

A **luz** (e portanto a cor) é o ponto de articulação, o elemento comum, entre o teatro, as artes plásticas e o cinema.

Daí a sua importância para os artistas da Bauhaus e, também, para todas as experiências posteriores que tomaram a Bauhaus por modelo, principalmente no cruzamento de linguagens.

⁶⁴⁰ “Schlemmer encontrou no teatro da Bauhaus, a partir de 1923, uma plataforma adicional, da qual lhe fosse possível concretizar, passo a passo, o ideal de uma obra de arte total” Wick, Rainer. *A Pedagogia da Bauhaus*, *Op.Cit.* Pag 385.

⁶⁴¹ Exemplos não faltam, como a *Matemática da Dança*; *a Necessidade Interior*, o Sistema de Forças Dinâmico-construtivo, etc.

A “SCRIPTURA DO VISÍVEL”

Posto que a luz é uma linguagem, há que pesquisar, caso a caso, *como ela fala* e *o que ela diz*.

A partir dessa frase, colocada como uma questão na introdução, empreendemos no desenvolvimento desta tese um caminho de análise da transformação técnica e estética da iluminação cênica no Expressionismo, buscando justamente analisar, caso a caso, quais as funções da luz no espetáculo e qual a técnica específica utilizada por cada encenador estudado.

Se por um lado foi possível apreender o pretendido caminho de instrumento da visibilidade à constituição de uma linguagem consciente de sua função, por outro, percebemos que, do ponto de vista técnico, o que garante a articulação da linguagem e, portanto, a própria gramática da “*Scriptura do Visível*” é a potência de movimento dos equipamentos de iluminação cênica, em cada contexto histórico. Essa potência de movimento, por sua vez, atualiza-se esteticamente em formas muito distintas, dependendo das especificidades de cada criador e dos objetivos desejados com cada espetáculo.

Por exemplo, o “Aparelho fotoelétrico com sua lâmpada, que permite dirigir os raios luminosos para todos os sentidos”⁶⁴², que persegue um cantor na ópera *Orfeu*, em 1860, é totalmente diferente do foco de luz que Richard Weichert acende sobre *O Filho*, como eixo do *Ich-Drama* de 1916, ou do canhão seguidor que acompanha Karl Thomas no Teatro em Andares de Erwin Piscator, em *Oba! Nós Vivemos!*, em 1927. Embora do ponto de vista técnico os focos acima tenham fundamentalmente as mesmas características – lâmpada independente, espelho refletor e sistema óptico com uma lente plano-convexa – os

⁶⁴² DUBOSCQ., J. “Catalogue des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au Théâtre” *apud* Bablet-Hahm, M.L. “Annexe: *Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle*” in Appia, Adolphe. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme.1983. p.358.

três têm funções totalmente distintas no espetáculo em que atuam e, portanto, significados próprios.

Desse modo chegamos à conclusão de que não existe apenas uma “*Scriptura do Visível*”, mas várias. Cada encenador ou, em última instância, espetáculo, desenvolve uma forma própria de escrita da luz, que deve ser analisada de acordo com o conjunto de elementos que constrói a encenação e a composição de uma visualidade específica, da qual a iluminação cênica é um fator estruturante e, portanto, relacional.

Então, como primeira conclusão geral temos que: assim como a luz não existe para os nossos olhos, senão em relação com a matéria e sua reflexão, mudando totalmente de acordo com o conjunto dos elementos que compõem um determinado campo visual e sua percepção, a iluminação cênica só pode ser criada, vista, lida, analisada e criticada de acordo com a forma de escrita específica a que se propõe: como um elemento articulador da visualidade da cena, em conjunto e **em relação** com a concepção do espetáculo como um todo.

No entanto, uma vez analisada a função da luz e de suas formas – articulação entre o desenho dos equipamentos luminotécnicos no espaço e seu movimento no tempo, constituindo uma visualidade específica, em um espetáculo determinado, é possível estabelecer formas de “*Scriptura do Visível*” desenvolvidas por um encenador ou agrupadas em torno de objetivos, técnicas e estéticas em comum.

De modo que, à quisa de conclusão, tentaremos reunir as teorias e práticas da luz estudadas e analisadas durante o desenvolvimento da tese, em quatro diferentes formas de ‘**Scriptura**’ do visível:

- (1) **A ‘Scriptura’ do Invisível, no Visível** – a escrita da luz que busca revelar de forma sensível a existência espiritual, onírica ou do mundo das ideias, tal como encontrada no Simbolismo, Impressionismo e Neoromantismo dos anos 1880 a 1914 e que foi citada de forma resumida no preâmbulo, a partir do trabalho de Adolphe Appia, Gordon Craig e Max Reinhardt;
- (2) **A ‘Scriptura’ do Visível no In-Visível** – a escrita da luz a partir da interioridade do protagonista, assim como desenvolvida no Expressionismo, analisada no capítulo 1;

- (3) **A “Scriptura do Visível” em Piscator ou A luz e a epicização do ponto de vista** – a escrita da luz e a projeção de imagens no Teatro Épico de Erwin Piscator, analisada no capítulo 2;
- (4) **A “Scriptura do Visível” e a integração das artes** – a escrita da luz como construção de uma visibilidade que caminha para a abstração, tal como desenvolvida no Teatro da Bauhaus, na encruzilhada entre o teatro, a dança e as artes plásticas, analisada no capítulo 3;

A partir do desenvolvimento desta tese, concluímos também que, assim como os demais elementos de escrita do espetáculo, cada **“Scriptura’ do Visível”** faz parte de um determinado contexto histórico, estético e técnico e precisa ser compreendida em relação ao conjunto e dentro do seu contexto. Só assim, será possível estabelecer, de forma precisa, quais são os elementos de escrita da luz e como eles articulam os demais elementos visuais de acordo com seus objetivos estéticos e desenvolvimentos técnicos.

No entanto, essas diferentes **Scripturas do Visível** analisadas - de acordo com seus objetivos, elementos técnicos e características estéticas - podem ser agrupadas em diferentes **Poéticas da luz**.

As **Poéticas da luz**, por sua vez, servem como modelos, influenciam outros trabalhos e muitas vezes são retomadas e reinterpretadas por criadores em outros momentos históricos (e conseqüentemente com outras resoluções técnicas) em linhas de trabalho que tem uma coerência e uma continuidade no tempo histórico. De modo que, ao fim da descrição de cada **Scriptura do Visível**, tentaremos estabelecer, em linhas gerais, alguns desenvolvimentos e influências posteriores. Assim, essa conclusão pretende terminar um percurso de análise geral da linguagem, para abrir uma nova pesquisa, sobre as diferentes **Poéticas da luz**.

4.1 A “SCRIPTURA DO INVISÍVEL”, NO VISÍVEL

Como vimos no preâmbulo desta tese, a iluminação cênica foi concebida como linguagem, primeiro, por Adolphe Appia. Pelo menos, na teoria.

Segundo um novo conceito de iluminação, exposto em detalhes por Appia no livro *A Música e a Encenação*, publicado em 1899, caberia à “Luz Difusa” tornar visível e à “Luz Ativa”⁶⁴³, desenhar e *vivificar* o espaço cênico, colocando-o em movimento:

“A iluminação pode projetar imagens, desde a mais insensível gradação de tinturas até as mais precisas evocações. Um corpo opaco disposto na frente do foco luminoso pode servir a dirigir o raio sobre tal ou tal parte do quadro, excluindo as outras, e fornecendo uma grande variedade de efeitos a partir da simples e parcial obstrução até a obstrução dividida e combinada com corpos mais ou menos opacos. A iluminação, já mobilizada pela vida dos atores, torna-se positivamente móvel se deslocamos o foco luminoso, ou se as projeções estão elas próprias em movimento diante de um foco fixo, ou mais ainda se agitamos de alguma maneira que seja os corpos que obstruem o raio. As combinações de cores, de formas, de movimentos combinando-se de novo entre elas depois com o resto do quadro, fornecem uma qualidade infinita de possibilidades. Elas constituem a palheta do poeta músico.”⁶⁴⁴

No entanto, para servir como ponto de partida para nossa conclusão cabe ainda destrinchar melhor o significado desse conceito, seminal para a teoria da iluminação cênica, no desenvolvimento da obra de Appia. De modo que tentamos responder à seguinte questão: Quais são, exatamente, os pontos de mudança expressos nas muitas propostas de Appia que, uma vez postos em prática, transformaram totalmente a estética da luz ?

1. A constatação técnica da *potência de movimento* da luz, que a lâmpada incandescente e os refletores com fecho dirigido tornaram possível;

⁶⁴³ “Trata-se então de dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de propagar a luz, e de outro aqueles que pela direção precisa de seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar da qualidade da iluminação. Nós chamaremos umas de LUZ DIFUSA e as outras de LUZ ATIVA. (...)Essa distinção fundamental de duas naturezas diferentes de luz é a única noção técnica que pertence propriamente à iluminação no novo princípio cênico. Appia, Adolphe. “*La Musique et la mise en scène*” in *Oeuvres Complètes*, Tome II. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme, 1986. pp. 95 e 96.

⁶⁴⁴ Appia, Adolphe. *Op.Cit.* p. 100.

2. Uma nova concepção estética da iluminação, na qual *é possível* a luz se movimentar, independente da lógica do real, dando ao espaço e ao jogo do ator o seu “valor plástico integral”.⁶⁴⁵
3. Para Appia a luz deve “atuar” em consonância com a música, como uma *expressão* do sentido interior do poema dramático⁶⁴⁶.
4. Cabe à iluminação *vivificar* o espaço cênico, colocando-o em movimento. *Vivificar* o espaço, nesse contexto, também significa libertar o espaço da copia do real, para transformá-lo em *um espaço expressivo*.
5. No caso exemplar de sua concepção de encenação para a tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, expressa por desenhos que descrevem, passo a passo, a cenografia e o movimento da iluminação, cabe à luz *eleva*r o aspecto visual do espetáculo, da mera cópia da realidade dentro de uma narrativa “literal” do mito, para a abstração do sentido profundo do mito, como fazem a poesia e a música de Wagner.⁶⁴⁷
6. Em *A Obra de Arte Viva* Appia define “Luz Viva” como o elemento de fusão dos elementos visuais da arte do espetáculo (presentes no espaço) e os fatores temporais, a música e o texto. A “Luz Viva”, então, é o instrumento de articulação das relações entre os diversos elementos visuais que compõe o espetáculo.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ “Todas as tentativas cênicas modernas tocam neste ponto essencial, quer dizer a maneira de devolver à luz sua toda potência e, através dela, ao ator e ao espaço cênico seu valor plástico integral.” Appia, Adolphe. “L’avenir du drame et de la mise en scène” in *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme. Tome III, 1988, p. 336.

⁶⁴⁶ Sem que suas proporções sejam constantemente paralelas, os dois fatores (a música e a luz) são dentro do Wort-TonDrama uma grande analogia da existência. (...) Em seguida eles são dotados de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento. Appia, Adolphe. *La Musique et la mise en scène* in *Oeuvres Complètes*, Tome II. *Op. Cit.* p. 94.

⁶⁴⁷ Como representar uma floresta sobre a cena? (...) nós não procuramos mais dar a ilusão de uma floresta, mas a ilusão de um homem na atmosfera de uma floresta (...) sua disposição não tem mais que Siegfried por objetivo; e quando a floresta docemente agitada pela brisa atrair a atenção de Siegfried, nós, espectadores, contemplaremos Siegfried banhado de luzes e sombras moventes, e não mais de trapos recortados postos em movimento por traquitanas. Appia, Adolphe. *Comment Réformer Notre Mise en Scène* in *Oeuvres Complètes*, Tome II. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme., 1983, p.351.

⁶⁴⁸ “a iluminação constitui o elemento de fusão mais importante da encenação: o que nós perdemos na quantidade de signos nos é dado então pela via da expressão direta” Appia, Adolphe. *La mise en scène Du drame wagnérien* in *Oeuvres Complètes*, Tome I. *Op. Cit.*, p.269-270.

7. Cabe à iluminação cênica, portanto, estruturar os elementos do espetáculo, procurando uma tradução *visível* da expressão da música e do drama interior, para a concretude do espetáculo.

A reviravolta é total.

Assim como a “composição em cor” está na base da abstração na pintura, em Kandinsky; na proposta de Adolphe Appia a “composição das luzes” e o “cenário arquitetural” possibilitam a abstração das formas do visível nas artes cênicas. Tais como, por exemplo, desenhados nos ***Espaços Rítmicos***.

Ou seja, a iluminação é, na teoria e nos desenhos de Appia, potencialmente, uma linguagem abstrata, análoga à música, que visa tornar visível, o invisível. ⁶⁴⁹

*

Nas luzes simbolistas o conceito de “síntese e sugestão” favorece a transformação das luzes do naturalismo, que copiam a natureza, pela liberdade de um “jogo de luzes” de efeito irreal e atmosférico.

Desta forma, nos espetáculos simbolistas vemos surgir: (i) desenhos complexos compostos por luzes e sombras e com a inclusão de luzes coloridas; (ii) a utilização simbólica da cor (como realizado, por exemplo, por Lugné Poë e Gordon Craig); (iii) a busca pelas correspondências sinestésicas (como, por exemplo, no trabalho de Paul Fort); e (iv) os primeiros “focos de luz” coloridos em contraste com o fundo, como encontramos nas luzes de Gordon Craig.

Para Gordon Craig, o teatro é uma arte para os olhos. Esta afirmação está expressa em vários textos, de várias maneiras. Mas é, sobretudo, em suas encenações, onde o visível revela a essência do espetáculo, que este ponto de vista se manifesta. Nesses espetáculos, cabe à iluminação uma contracenação efetiva com a matéria⁶⁵⁰, de modo a: (i) fazer parte de uma unidade, concebida pelo encenador, atuando em harmonia com os demais elementos visuais do

⁶⁴⁹ A iluminação é na economia representativa o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo; e, da mesma maneira que a música, ela não pode exprimir nada que não participe da “essência íntima de toda visão” Appia, Adolphe. *La Musique et la mise en scène* in *Oeuvres Complètes*, Tome II, *Op.Cit.* p. 93.

⁶⁵⁰ Tentamos fazer um resumo das funções que a iluminação cênica adquire na obra cênica de Gordon Craig, a partir da análise das luzes de todos os seus espetáculos, que não cabe reproduzir aqui.

espetáculo⁶⁵¹; (ii) criar um jogo de luzes e sombras que conferem relevo e profundidade à estrutura de volumes; (iii) atuar junto com os screens, mudando as cores do cenário, projetando sombras e criando transparências; (iv) revelar - através do jogo simbólico das cores na luz, cenografia, e figurinos - a síntese metafórica da peça e não a sua descrição; (v) mostrar ou esconder regiões do palco, dando um movimento intrínseco ao conjunto que simboliza o pulsar da vida e da morte expressos no drama⁶⁵²; (vi) manifestar visualmente o conflito fundamental do drama através dos contrastes entre os elementos que o compõem como o claro e escuro, as linhas horizontais e verticais, peso e leveza, reflexão e absorção, brilho e opacidade.

De modo que Craig orchestra a relação entre a matéria e as luzes, sombras e cores, como um dado simbólico de progressão dramática. Como encenador, Craig sabe muito bem utilizar-se do visível e suas múltiplas transformações, para atingir através da experiência sensível, o invisível.

As teorias de Appia e Craig, sobre a luz em particular e o papel do aspecto visual como um todo, podem ser consideradas como a grande reviravolta teórica da luz e a grande influência nas luzes do século XX. Encontraremos seus ecos (em geral, assumidos publicamente) no uso da iluminação cênica, nos seguintes encenadores:

- Appia e Gordon Craig são as grandes influências nas luzes de Max Reinhardt;
- Appia também tem uma influência direta nas cenografias e luzes da tendência mais abstrata do Expressionismo (*Geist*): em Leopold Jessner e Jürgen Fehling;

⁶⁵¹ “No que diz respeito aos mecanismos de iluminação; mas é ao encenador que compete regular o seu emprego. E como este último é um homem inteligente e competente, imaginou um dispositivo de iluminação especial para a peça em questão, da mesma maneira que concebeu cenários e vestuários especiais. Se não atribuísse importância à “harmonia” da peça, então poderia deixar a iluminação ao cuidado de qualquer.” “*O Teatro na Alemanha, na Rússia e na Inglaterra*” in *Da Arte do Teatro*. Ed. Arcádia, Lisboa, 1963, p. 148.

⁶⁵² Para Craig a luz é revelação e símbolo da vida, a sombra é mistério, ameaça e símbolo da morte. A representação do drama implica sua coexistência e seu conflito. Bablet, Denis. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre De 1870 a 1914*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, p. 312.

- No trabalho do amigo e discípulo direto de Appia, Jacques Copeau e, através dele, o famoso Cartel francês: Jouvet, Baty, Dullin e Pitoëf, (quanto a Pitoëf, principalmente no que se refere justamente à ação da luz na construção do espaço);
- Nas direções de Wieland e Wolfgang Wagner, netos de Richard Wagner, que finalmente realizaram a partir dos anos 1950 as propostas de Appia para a encenação do drama wagneriano na nova *Bayreuth*, com o equipamento técnico dos anos 1950;
- Appia é a primeira influência nas fortes imbricações entre a projeção de imagens abstratas e o teatro: encontradas no cenário-luz de Robert Edmund Jones e nos cenários de imagens projetadas de Svoboda;
- Svoboda também parte das propostas de Appia para realizar as suas experiências com os cenários arquiteturais e as grandes massas de luz, que vão dar na criação dos refletores com lâmpadas de baixa potencia e nos “Svobodas”⁶⁵³
- É possível também apreender a influência direta de Gordon Craig nas luzes de encenadores como Robert Wilson e Gerald Thomas: nos cenários luminosos, no uso simbólico do cyclorama, nas telas de gaze na boca de cena, no uso rítmico da luz.
-

Porém, na prática do teatro no final do século XIX e primeira década do século XX, as mudanças da linguagem da luz, em busca da expressão do invisível e do indizível, são antes de tudo atmosféricas e, embora transformem a percepção que a plateia tem do espaço, principalmente nas luzes de Gordon Craig, não chegam, de fato, a cindir ou multiplicar os planos de existência da cena. Existe uma única realidade sobre o palco, mesmo que ela esteja em um plano simbólico ou onírico.

Já os contrastes fortes das luzes de Max Reinhardt e, principalmente seu movimento - em relação fundamental com a ocupação espacial e a progressão das cenas - editam a seqüência de ações. Além disso, o movimento do desenho das

⁶⁵³ *Svobodas*: conjunto com onze lâmpadas de baixa potencia com espelhos parabólicos, criado por Svoboda especialmente para criar fâcos concentrados para fazer “paredes de luz”.

luzes, no tempo, cria um fator rítmico nos espetáculos de Max Reinhardt que precipita a progressão das ações. Assim sendo, o ritmo da luz também propicia um aspecto musical às imagens, exatamente como propôs Appia.

O claro-escuro das luzes de Reinhardt teve forte influência sobre a iluminação expressionista, tanto nos aspectos técnicos quanto estéticos. Sem dúvida a iluminação de Max Reinhardt é um elo fundamental de uma cadeia que vai do Simbolismo ao Expressionismo e que constitui o cerne da transformação da iluminação cênica, de instrumento da visibilidade à linguagem consciente, com um papel fundamental na escrita do espetáculo.

4.2 A 'SCRIPTURA' DO VISÍVEL, NO *IN-VISÍVEL*

No caso do Expressionismo, a dramaturgia propõe um rompimento fundamental com a lógica realista: não é a trama de acontecimentos que organiza o texto e, conseqüentemente, o espetáculo, mas a expressão da subjetividade do artista e seu alter-ego, o protagonista. De modo que os encenadores *necessitaram* de uma escrita da cena que explicitasse o ponto de vista da subjetividade. Os encenadores usaram a técnica disponível e, inclusive, alguns efeitos já conhecidos do público, porém com um novo significado, inédito:

1. O FOCO DE LUZ

Weichert, colocou *O Filho*, personagem principal do texto homônimo de Walter Hasenclever, preso dentro de um foco de luz central. Esse foco no protagonista, assumido como principal realidade sobre a cena, tornar-se-á um modelo para as luzes expressionistas, encontrado até nos desenhos dos cenógrafos. Dentre as peças que analisamos, esta mesma função do “foco de luz” foi usada também em *O Mendigo*, *A Transformação* e *O Homem e as Massas*.

Como vimos no *estudo de caso* de cada uma dessas peças, o protagonista separado do mundo pelo foco de luz, deixa de ser um homem qualquer, para tornar-se “O Homem no centro do foco de luz”, ou seja, a própria ideia abstrata de

Homem, que representa *em si* toda a humanidade. Ou seja, o foco de luz, concretiza sobre o palco, uma das concepções fundamentais de toda a escrita expressionista (tanto dramática, quanto lírica).

Da mesma forma, por exemplo, uma chave, dentro de um foco, também não é mais uma chave qualquer, mas passa a ser um signo: A CHAVE. E assim por diante. O foco separa qualquer coisa do mundo e a transforma, por isso mesmo, em uma espécie de ideia abstrata da COISA.

Essa função de separar, focar e dar ênfase a uma parte pelo todo, ou seja, uma metonímia visual, é uma característica da iluminação expressionista, que será introjetada na própria ideia de escrita da luz, a partir de então.

Essa mesma função metonímica do foco de luz é usada no filme *De Manhã à Meia Noite*, no *close* do relógio que representa a passagem do tempo. Esse mesmo uso do foco em objetos ou partes do corpo, para significar o todo, será amplamente usado tanto no desenvolvimento do cinema expressionista (nos filmes de Fritz Lang e Murnau, por exemplo), quanto no cinema surrealista.

No teatro, o processo de focar o protagonista, conferindo-lhe uma existência independente, para então, fragmentar, duplicar ou multiplicar a sua consciência, é uma técnica que ganha uma aplicação coletiva, com um significado consciente, a partir do Expressionismo. Criando, através do “foco luminoso” o que podemos chamar de uma “ação da luz”, ou seja, uma escrita ativa da luz, com uma função objetiva e essencial para o entendimento do todo.

2. AS DIFERENTES ÁREAS DE LUZ ou A CISÃO DO ESPAÇO

O “foco luminoso” e sua multiplicação através de sombras, fachos, frestas ou reflexos permite que se perceba, visualmente, que é do próprio protagonista que brotam as projeções de seu subconsciente: as aparições de sonhos, as alegorias, os impulsos vitais, as associações mnemônicas, duplos, fantasmas ou demônios. Essas projeções, por sua vez, nascem ou se relacionam diretamente com a imagem do herói, mas estão em outro espaço, separado pela luz.

Como as “realidades subjetivas” são iluminadas de forma distinta do protagonista (em áreas de luz difusa, penumbra, contraluz, focos vindos de outros

ângulos ou luzes coloridas), fica explícito que não pertencem à mesma categoria de existência do sujeito em questão. Portanto, é devido à diferença visual entre “o foco luminoso” do protagonista e as demais luzes, que a plateia consegue distinguir as diferentes realidades sobre a cena e as possíveis relações (espaciais, temporais, justaposição, contraponto, etc) entre o “foco principal” e as demais imagens.

Vejamos, a seguir, alguns exemplos concretos.

Sorge multiplicou as áreas de luz no primeiro ato de **O Mendigo**, para separar *O Poeta*, espécie de criador em cena, iluminado por um foco móvel, da existência dos vários coros de comentadores: críticos, prostitutas e aviadores. Da mesma forma, os focos que acompanham, por um lado, o Poeta e seu amigo e, por outro, a Garota e a Freira, colocam as duas duplas em espaços distintos, ao mesmo tempo; aumentando a tensão pela espera de um possível encontro, que se dará no fim do ato (numa alusão à edição entre as cenas de Leonce e Valério, no Reino de Popo, e Lena e Ama, no reino de Pipi, no início do *Leonce e Lena* de Büchner).

Jürgen Fehling usa do mesmo recurso para colocar no palco as cenas de sonho de *As Massas* e *o Homem*: divide o espaço entre o foco de luz em Sonja e as áreas de luz do *Coro das Massas*, normalmente iluminado em alto contraste, através de uma forte massa de luz vinda de trás (contra luz) ou da lateral. Se nas cenas reais todos ocupam um mesmo espaço, nas cenas de sonho, estão sempre separados por áreas de luz distintas. Aos poucos o delírio do sonho ocupa também as cenas reais, deixando a personagem principal cada vez mais confusa e isolada.

Essa relação entre o foco de luz principal e as imagens secundárias em cena, utilizam exatamente o que a teoria da *Gestalt* chama de relação entre fundo e forma. Esta justaposição entre os vários planos distintos de ação no palco, coloca também em cena o ponto de vista do encenador, através da regência dos focos de luz.

O protagonista preso no foco de luz e a separação do palco por áreas de luz, tornaram-se paradigmas da encenação expressionista, que entraram para a gramática da escrita da luz.

3. O **BLACK-OUT**

Como já dissemos no preâmbulo dessa tese, de acordo com a nossa concepção, a grande diferença da utilização da luz elétrica na iluminação cênica, ao invés do fogo, não está na quantidade ou qualidade da luz, mas no controle total das intensidades que ela possibilita. Pela primeira vez na história do teatro era tecnicamente possível mudar radicalmente a luz no meio de uma cena.

Portanto, metaforicamente, a luz elétrica inventou o escuro no teatro: a pausa, o corte, o *black-out*. Possibilitando, a partir de então, o movimento entre a luz e seu oposto complementar, a escuridão. É do contraste em movimento que se constitui a escritura da luz no tempo, urdida de diferentes formas no decorrer do século XX, em crescente desenvolvimento tecnológico. Enquanto as lâmpadas de arco-voltaico apagam e acendem de uma vez, as lâmpadas incandescentes possibilitam o desenvolvimento das várias formas de *dimmers*, que não somente acendem e apagam as lâmpadas, mas controlam o fluxo de elétrons na corrente e por isso permitem uma gradação sutil das intensidades, de nada até a luz plena. Apesar das lâmpadas de descarga como HQL, HMI e Xênon não serem “*dimmerizáveis*”, existem acessórios que criam o mesmo efeito eletronicamente: interrompendo a passagem de luz aos poucos. São chamados, geralmente, de *scrollers*.

O *black-out* é, portanto, a metade que faltava para a constituição da linguagem: a pausa, a cisão no tempo, o silêncio que dá movimento e sentido à articulação da iluminação cênica.

Como vimos no capítulo 1, Toller escreveu a palavra “*escuro*” nas rubricas de *A Transformação*, para dividir as cenas reais, das cenas de sonho. Karlheinz Martin usou esse mesmo “*escuro*” para todos os fins de cena, trocando as telas de fundo no *black-out*, ao som de um violino. Introduziu, assim, o “*B.O.*” como convenção de fim, no lugar da “*cortina*.” Com essa utilização do *black-Out* para separar as cenas desse *drama de estações*, cada vez mais curtas, Martin usou o tempo das transições a seu favor, imprimindo um ritmo cada vez mais alucinante à obra (pelo menos para a época).

É bem provável que a assunção desse tipo de convenção no teatro também se deva à influência do corte cinematográfico, que, no mínimo, ajudou a plateia a se acostumar com esse tipo de edição (usada também para incluir os letreiros dos

filmes mudos). No cinema, por sua vez, o corte seco entre diferentes planos, cria um ritmo musical para as imagens e uma cadência emocional para o filme como um todo. A utilização deste tipo de edição nos filmes expressionistas e, principalmente, a grande influência dos filmes russos de Eisenstein na Alemanha (a partir de 1925), com certeza também influenciaram a edição das cenas com mais liberdade no teatro.

Exatamente como um ponto final determina, na linguagem escrita, um fim ou uma mudança fundamental de assunto, lugar, tempo, narrador ou qualquer outra que o autor quiser inventar; a partir de então, o *black-out* será reconhecido pelo público do teatro, como uma convenção de fim ou transição, que tanto facilita a escrita cênica.

O *black-out* começou a ser usado no teatro como elemento explícito da linguagem da iluminação, com o objetivo de editar as transições de tempo e espaço, a partir do Expressionismo (pelo menos, com certeza, na Alemanha).

Assim, mesmo que por um instante ou um átimo perceptível de tempo, o escuro possibilita tanto as transições de espaço e tempo, como a introdução de outros planos de realidade, como o sonho, delírio, memória, etc.

4. AS RUBRICAS DE LUZ

Sorge também assumiu, na escrita do texto, os códigos da iluminação teatral. No caso específico de *O Mendigo*, pela primeira vez a regência dos focos de luz é descrita pelo dramaturgo, nas rubricas. Ao incluir no texto uma partitura dos focos de luz, multiplicando os planos de realidade no primeiro ato da peça, Sorge toma emprestada a nova linguagem do fenômeno teatral, para usar a descrição da iluminação cênica como estrutura do próprio texto.

A assunção da luz como escrita, fica patente quando o próprio dramaturgo se utiliza do escuro como ponto final (como fez Toller), a separação da luz por áreas ou focos, como mudança de espaço e uma fusão de luz como passagem de tempo (como fez Sorge).

Quando a nova linguagem dos palcos chega aos textos, passa a ser, portanto, um código comum, pressuposto também pela imaginação.

A escrita da luz, no texto, significou uma reviravolta na relação entre a estrutura do texto e a estrutura do espetáculo, que teve consequências óbvias na função da escrita da luz no teatro expressionista e para além dele.

A descrição da luz nas rubricas teve também uma atuação importante na difusão do novo papel estrutural da iluminação cênica.

5. A EDIÇÃO NO ESPAÇO-TEMPO

Assim, unindo a edição no tempo, realizada em cena pelo *black-out* ou pelas fusões; com a edição no espaço, realizada pela cisão do espaço, através dos focos ou diferentes áreas de luz, temos todos os elementos necessários para que a luz possa, através do movimento, estruturar a edição ou **montagem** dos vários planos de realidade da dramaturgia expressionista, para a concretude do palco.

Na montagem “mediata” (segundo Ernest Bloch, em A Herança desse Tempo) os artistas podem encontrar formas superiores de composição, revelando as contradições e elementos de decomposição da sociedade, ao explodir a realidade a partir de seus elementos utópicos, como no caso da “montagem-sonho” dos expressionistas:

“A montagem encontrou formas superiores de utilização. Para Bloch, foi uma das funções dos expressionistas, pouco antes, durante e depois da guerra, possibilitar um relaxamento e ‘estas unificações de formas no crisol’. Todos os artistas... queriam jogar uma espécie de jogo musical, um jogo móvel e rico de cruzamentos’ (*Erbschaft dieser Zeit*, 1934. p 223). Bloch diferencia o expressionismo ‘inautêntico’ do ‘autêntico’. O primeiro é o mero caleidoscópio decorativo transformado em tapete (...) O segundo não é a montagem decorativa, literal, ao contrario é a ‘montagem-sonho’. O expressionismo em sua forma original consistia antes em fazer explodir a imagem...”⁶⁵⁴

A iluminação organiza o processo da “montagem-sonho” expressionista, na medida em que o seu movimento realiza a “temporalização do espaço”⁶⁵⁵. A luz

⁶⁵⁴ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo, análise e documentos. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p.73.

⁶⁵⁵ “Após séculos de “espacialização conceitual do tempo” (o espaço é controlável pela visão intelectual organizadora), passa-se a uma “temporalização do espaço”(o tempo é conceitualmente incontrolável, mas condição de tudo o que é realmente novo: Bérqson, Bloch, Benjamin, Rosenzweig, mesmo Bachelard)” SOUZA, Ricardo Timm. *Filosofia e Expressionismo in* GUINSBURG, Jacó O Expressionismo. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002.P. 100.

passa, então, a estruturar a justaposição dos vários fragmentos da realidade subjetiva, como num mosaico.

Como sonhou Adolphe Appia com seus “espaços rítmicos”, a luz vira espaço no tempo e, assim, através do múltiplo jogo entre o *black-out* e a luz, a iluminação faz aquilo que o cinema chama de edição ou, simplesmente, montagem.

No entanto cabe notar que esse processo de montagem, em todas as peças expressionistas que analisamos aqui (*com exceção, talvez, do primeiro ato de O Mendigo*) se dá no plano da diacronia, ou seja, como no cinema, quadro a quadro. Cabe à luz o encadeamento objetivo dos espaços subjetivos.

Então, como vimos nos Estudos de Caso: o corte seco ordena a passagem do tempo no filme *De Manhã à Meia Noite*; imprimindo através do ritmo das transições, a justaposição do tempo subjetivo, sobre o tempo objetivo. Da mesma forma, Karlheinz Martim também usa o *black-out* como separação das cenas e estações em *A Transformação*, de Toller, de modo que o tempo das transições e o apagar e acender do foco no protagonista, como um coração pulsante, imprime o ritmo emocional da peça.

A forma cada vez mais visual dos espetáculos expressionistas, por sua vez, caminhou a passos largos para uma composição entre os elementos abstratos e primitivos da cenografia e seu movimento através da luz, que pode ser facilmente reconhecida em trabalhos como de Jürgen Fehling e Leopold Jessner: como vimos no papel “cinético cenográfico” do coro das Massas, no estudo de caso de **As Massas e O Homem**, (Toller/Fehling) ou nos exemplos da composição entre luz, cenografia e figurinos em *Ricardo III* ou *Guilherme Tell*, de Jessner.

Já as montagens de *O Filho* e *O Mendigo* são exemplos perfeitos do que Block chama de “montagem-sonho”, porque existe uma justaposição no espaço entre a realidade dos protagonistas e a projeção da subjetividade do *Filho* e da “fantasia” ou “criação dramática” do *Poeta*.

De modo que, como queríamos demonstrar, a função da iluminação teatral de organizar a “montagem-sonho” através da articulação entre tempo e espaço, torna-se uma nova linguagem estrutural e estruturante do espetáculo teatral, na prática do teatro expressionista.

À essa nova forma de organização estrutural do espaço cênico realizada por meio da iluminação, assim como à potência estruturante e todos os elementos visuais do espetáculo, segundo uma estética definida pela encenação, daremos aqui o nome de “*Scriptura do visível*”.

Cabe à “*Scriptura do visível*”, no contexto específico da iluminação expressionista: (i) focar o protagonista, separando a sua existência do mundo, isto é, destacando a sua realidade dos outros elementos da encenação; (ii) multiplicar os espaços pelo recorte da luz, em várias áreas distintas (possibilitando, assim, concretizar no espaço, diferentes planos de realidade da peça); (iii) editar a seqüência de cenas separadas por fusões ou *black-outs* (compondo relações no espaço e no tempo, entre os planos distintos de realidade); (iv) compor com luzes e sombras, projetando a interioridade das personagens sobre o espaço (v) compor com as cores e seus significados simbólicos; (vi) justapor signos visuais; (vii) estruturar a visualidade do espetáculo, como um todo, segundo a lógica da interioridade, onde cabem, saltos, cisões e fragmentações.

Portanto, é a partir da “montagem-sonho” dos textos expressionistas que a iluminação cênica ganhou um lugar central na encenação, revelando por meio da “*Scriptura do visível*” o mundo da interioridade, não apenas através da lírica do texto dramático, mas com independência dramática. Daí que a subjetividade apresenta-se no palco com uma existência objetiva, que Szondi chama de objetividade da subjetividade.

Muitas poéticas da luz virão, a partir dessa reviravolta fundamental realizada pelos artistas de teatro, de 1880 a 1930 – entre o Simbolismo e o Expressionismo – mas o caminho entre a invenção da lâmpada incandescente, que deu condições técnicas para o controle das intensidades da iluminação no teatro e a aplicação desta técnica como uma linguagem, encontra-se já trilhado na teoria e na prática.

Se desde o início do século, precursores como Appia, Craig, Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Enrico Prampolini, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Loï Fuller, Lugné Poë, Paul Fort e Max Reinhardt já utilizavam a luz como um importante fator expressivo em seus espetáculos, a partir dos anos 1920 – pelo menos em países como a Alemanha, a Inglaterra, a França, a Itália e a Rússia - esse uso se

generalizou e passou a ser um consenso entre criadores, críticos e historiadores que a iluminação não é mais apenas um instrumento da visibilidade, mas uma linguagem consciente de sua potência de movimento e articulação dos elementos visíveis da encenação teatral.

Como toda linguagem, cada encenador ou iluminador desenvolverá a sua forma de escrita e as várias concepções e influências construirão diferentes poéticas da luz.

4.3 A POÉTICA DA LUZ NO TEATRO DE PISCATOR OU A “*SCRIPTURA DO VISÍVEL*” E A EPICIZAÇÃO DOS PONTOS DE VISTA

Existe uma reviravolta radical entre o expressionismo e o teatro de Erwin Piscator. A começar pelo fato do teatro, para Piscator, servir como meio explícito de comunicação e atuação política e, portanto, objetivar uma ação exterior ao campo propriamente teatral. Este superobjetivo é impulso subjacente a toda a concepção teatral do artista.

Do ponto de vista do espetáculo teatral, tanto no conteúdo como na forma, há uma inversão fundamental, entre a expressão da subjetividade expressionista, em revolta contra a autoridade (incluindo num mesmo grupo os pais, professores e padrões); e a busca de uma demonstração objetiva das condições políticas, econômicas, sociais e, sobretudo, históricas que compõem a sociedade. Segundo os conceitos desenvolvidos por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno*, existiria aqui uma transição de tema e forma, do intra-subjetivo para o extra-subjetivo.

O Expressionismo partiu de uma transformação lírica e dramatúrgica fundamental - explodindo o real em fragmentos, com Büchner, Strindberg e Wedekind como modelos -, que, por sua vez, exigiu mudanças na encenação teatral, visando colocar em cena o ponto de vista da subjetividade. Já o trabalho de Piscator enfrentou a questão inversa, isto é, ele precisava criar uma comunicação objetiva a partir de textos que ainda mantinham, em sua grande maioria, um viés

subjetivo ou, até mesmo, melodramático. De modo que sua forma de reconstrução formal e ideológica das obras foi por meio da encenação.

É aí que entrou a projeção de imagens no trabalho de encenação de Piscator. O teatro documentário visava criar uma janela para fora do drama, que serviria de contraponto ao texto, elevando o dramático ao histórico. É essa colisão entre o dramático e o histórico, que criava o efeito épico em seus espetáculos.

De modo que, enquanto a “montagem-sonho” expressionista visava revelar a realidade interior do protagonista, através da lógica da subjetividade; a “montagem-épica” piscatoriana buscou criar a justaposição ou mesmo o choque entre a trama da peça e o documentário histórico, evidenciando a estrutura política e econômica de uma sociedade em crise, à beira da revolta ou da revolução. A história tem aqui a força dos deuses gregos, é o daimon que move a ação. A “montagem-épica” segue a estrutura lógica do marxismo histórico.

Para que esses múltiplos planos pudessem co-existir, formando um sistema complexo de significações, cheio de tensões e confrontos internos, teses e antíteses, foi necessário passar do plano da diacronia para o da sincronia.

O que estruturava essa trama complexa era o que Piscator chamou genericamente de técnica: luz, cenografia, cenotécnica, maquinária móvel, projeção de imagens, texto dramaturgico, roteiro cinematográfico, representação dos atores ao vivo, ficção filmada, todos foram meios de igual importância para Piscator criar o seu Teatro Total.

Assim, cabe à escrita da luz, na “montagem-épica” de Piscator: (i) organizar os planos sincrônicos no espaço e no tempo; (ii) separar e acompanhar o protagonista para confrontar a sua trajetória individual com a realidade histórica; (iii) a projeção de imagens luminosas paradas e/ou em movimento, reais e/ou ficcionais.

Dada a quantidade de informação e a complexidade do sistema nas encenações de Piscator, a iluminação cênica e as projeções de imagens costumam atuar em conjunto, de formas diferentes, em vários planos, que se integram ou se contrapõem:

1. O FILME DOCUMENTÁRIO

(i) As fotos, filmes ou edições cinematográficas com cenas filmadas e documentos reais, servem para revelar o contexto histórico, alçando a peça do particular para o histórico; (ii) O cinema documentário, posto em cena, também terá um papel fundamental no confronto entre teatralidade e realidade histórica.

2. O CLIP

Os cliques de conteúdo programático sintético (como por exemplo as imagens da revolução russa ou as imagens sobrepostas das revoltas populares de 1398/1789/1848/1917) tem por objetivo fazer propaganda direta ou, sob outra perspectiva, propagar o destino histórico das lutas sociais.

3. CENAS FILMADAS

Cenas filmadas servem para dar uma continuidade épica às ações dramáticas ou para misturar os personagens ficcionais em acontecimentos históricos.

4. O CENÁRIO DE PROJEÇÃO

Um ou mais planos de projeção (estáticos ou em movimento), normalmente projetados por trás, são usados para criar a ambientação dos espaços.

5. PROJEÇÃO DE TEXTOS, DATAS OU COMENTÁRIOS

Textos datas e calendários são projetados como descrição ou comentários externos, com efeito épico. Os calendários podem também relacionar os acontecimentos particulares com os acontecimentos públicos.

6. LUZ GERAL

Uma luz geral ou parcial (provavelmente de cima e com baixa intensidade), é usada para sobrepor os atores ao vivo, com o fundo filmado.

7. AS DIFERENTES ÁREAS DE LUZ ou A CISÃO DO ESPAÇO

Áreas de luz localizadas ou focos dentro das estruturas cenográficas, junto com os *black-outs* e fusões servem para editar as ações simultâneas e/ou em sequência.

8. FOCOS PARADOS OU MÓVEIS

- (i) Servem para acompanhar a ação principal do texto ou alguns personagens, justapondo a sua realidade subjetiva com a da estrutura objetiva;
- (ii) closes em objetos servem para tirá-los de seu contexto real
- (iii) mesclar objetos ou personagens com a projeção, por trás ou pela frente.

Da mesma forma que o cinema se torna uma linguagem independente do teatro ao assumir o “ponto de vista” da câmera, o teatro ao se valer do cinema, justapõe “planos de leitura” ao fenômeno vivo e presencial, tornando o espetáculo um sistema complexo de signos justapostos; mas, no final das contas, é a multiplicidade dos “pontos de vista” da plateia que efetua a “montagem” final da trama de signos que lhe é oferecida na estrutura épica oferecida por Piscator.

4.4 A ‘SCRIPTURA’ DO VISÍVEL NA ENCRUZILHADA DAS LINGUAGENS

A BAUHAUS

E A ENCRUZILHADA ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS E O TEATRO

A Bauhaus foi um espaço de aprendizagem e pesquisa que se tornou de fato um ponto de encontro de artistas e uma encruzilhada entre as artes. A grande influência do expressionismo, que à longo prazo se deu mais através de Kandinski do que de Lothar Schreyer, tem como principal característica a tendência à abstração, que se realiza com o tempo em um teatro verdadeiramente abstrato (praticado ou imaginado), que atravessa as pesquisas formais e sonoras com o texto para, por fim, prescindir completamente do texto dramático e, por vezes, inclusive, do ator.

Nesse sentido os ecos de William Worringer podem ser sentidos em todas essas experiências, que partem da ideia da necessidade interior (vontade da forma e afã de abstração), para chegar à um teatro da “forma em si” , onde formas, cores e luzes são os principais personagens e suas relações se dão por tensões e conflitos de forças e tensões visuais e sonoras.

Nesse caminho vão as pesquisas de Kandínsky com sua dramaturgia sinestésica e os princípios que regem essas relações visuais entre linguagens, expressas no texto *Composições Cênicas*; a pesquisa de Lothar Schreyer com as máscaras e marionetes gigantes e com as emissões sonoras; as experiências sistemáticas de Oskar Schlemmer na relação entre o homem, o espaço, e cores, formas e luz, que se materializaram nas *Danças da Bauhaus* e as experiências luminosas de Lászlo Moholy- Nagy, que abrem um imenso campo para as relações entre luz, movimento e formas abstratas, tanto no teatro, quanto nas artes plásticas. Já o *Jogo de Reflexos das Luzes Coloridas* é um exemplo da autonomia das luzes, em um espetáculo de formas abstratas, que abre espaço para uma linha de pesquisa visual na fronteira entre o teatro, a dança, as artes plásticas e o cinema.

Embora a experiência prática com luzes, de uma maneira geral, tenha se concentrado no período final da Bauhaus (Dessau 1927-1930), a continuidade dessas pesquisas para além da Bauhaus levará à criação de novas linguagens artísticas: as linguagens híbridas e as artes da tecnologia⁶⁵⁶.

Já as experiências abstratas com luz em movimento como o *Jogo de Reflexos das Luzes Coloridas*, o *Som Amarelo* ou a “*máquina de luz*” têm muitas correspondências, tanto nos palcos, em geral conectados às experiências da música de vanguarda ou ao teatro-dança, quanto nos museus e cinemas, sempre nos cruzamentos de linguagens. A resultante será a evidente influência da Bauhaus e dessas experiências seminais no desenvolvimento do teatro de formas animadas, do teatro-dança, das artes plásticas cinéticas e do filme de animação abstrato.

LUZ, COR E MÚSICA

Na relação entre a projeção de luzes, cores e música, podemos citar outras experiências seminais dos seguintes músicos⁶⁵⁷:

⁶⁵⁶ É bom notar que não pretendemos dizer aqui que essas experiências começam na Bauhaus ou mesmo no Expressionismo. Apenas estamos partindo de onde pesquisamos, para citar desenvolvimentos posteriores. Assim como o Simbolismo e o Expressionismo, outras vanguardas modernas são muito importantes para a propagação das experiências artísticas na encruzilhada de linguagens: como o Futurismo, o Construtivismo, o Movimento Dada e o Surrealismo.

⁶⁵⁷ Fontes: Rousseau, Pascal. *Concordances, Synesthésie et conscience cormique dans la color music* in *Catalogue Sons & Lumières* Paris: Éditions

- (i) A obra **Cores** (Farben) de Arnold Schönberg, que desenvolveu a teoria da *Klangfarbenmelodie* (*Melodia de Sons e Cores, mais conhecida como música de timbres*;
- (ii) *Prometeu, Poema do Fogo e Luz*, do compositor russo Alexander Scriabin (citar as experiências junto com Serguei Diaghilev)⁶⁵⁸
- (iii) A Música das Luzes Coloridas (Farblichtmusik), de Alexander László que, assim como Kandíni, desenvolveu correspondências entre as diferentes cores do espectro de Newton e partituras coloridas para música cromática, a partir de 1925;
- (iv) Os instrumentos com projeção de cores e luzes, como o *Clavilux*, de Danois Thomas Wilfred (a partir de 1923, nos Estados Unidos da America); o Piano Optophonico (*Optofoniceskijcveto-zritel'nyj*) do pintor-músico russo Vladimir Baranoff-Roussiné (que deu origem a Academia Opto-fônica, em Paris, 1927) e que projetava luzes com pinturas abstratas através de discos de vidro; o Spectrophone (*Spektrofon-druhá*) de Zdeněk Pesánek (Praga, República Theca, a partir de 1926); a Turbina Cromática (*Chromatická turbína*), de Miroslav Ponc (Praga, República Theca, a partir de 1925); os *Optophones*, uma série de projetos de Raoul Hausmann, revisitados e montados por Peter Keene em 1999-2004, entre muitos outros.
- (v) O grupo *Fluxus Internationale* (*Georg Brecht, John Cage, Nam June Paik, Philip Corner, Giuseppe Chiari, Dick Higgins, George Maciunas, Ben Patterson, Alison Knowles, Emmet Williams, Wolf Vostell, Ben Vautier, Charlotte Monman, Joe Jones, Arthur Kōpcke, Milan Knizak*) com experiências musicais, cênicas e expositivas, desde 1960;
- (vi) A partir dos anos 1960, com o advento do psicodelismo, que vai dar na música *New Age*, essas experiências se generalizaram e também tornaram-se muito populares, mundo afora.

du Centre Georges Pompidou, 2004. Pags. 29 a 31. Kihm, Christophe. *Agencements Musico-Plastiques Op.Cit.* Pags. 103 a 111.

⁶⁵⁸ Sem falar em uma longa tradição de criar instrumentos

Nas artes plásticas, essas fronteiras tornar-se-ão cada vez mais móveis, dando origem a uma linha muito profícua nas performances e instalações. Podemos citar aqui alguns exemplos de artistas que partiram da pintura e trabalharam diretamente com a projeção de luzes em seus trabalhos:

- (vii) Pintores que criam correspondências com o som em seus quadros: Vassily Kandinsky, Frantiseck Kupka, Augusto Giacometti, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Mihkail Matiouchine, Morgan Russel, Stanton MacDonald-Wright, Leopold Survage, entre muitos outros.
- (viii) As exposições e espetáculos luminosos e sonoros de Giacomo Balla e Fortunato Depero, *Futurismo italiano*, 1915.
- (ix) Morgan Russel, fez também estudos com transparências e luzes e criou vários projetos para uma máquina para projeção de luzes de luzes coloridas, (*Kinetic Light Machine*), nos Estados Unidos da America, entre 1913 e 1926.
- (x) Stanton MacDonald-Wright, tem estudos da relações entre a pintura, a música e a projeção de cores, desde 1924. Em 1960, criou um aparelho chamado *Synchrome Kineidoscópio*, que também é uma máquina de projeção de cores, a partir de um projetor de 35mm, com elementos mecânicos e gelatinas coloridas;
- (xi) A série de *Dreammachines* (1960 – 1976), objetos de projeção de luz com formas e movimento, de Brion Gysin;
- (xii) O Projeto-Conceito *Dream House*, de La Monte Young e Marian Zazeela, desenvolvido desde 1964 até pelo menos 2005 (ambientes sonoros e luminosos, instalações temporárias determinadas por um conjunto de frequências sonoras e luminosas contínuas);
- (xiii) *Shutter interfaces* (estudos ópticos e sonoros com projeções coloridas e abstratas em vídeo, desde 1975), de Paul Sharits;

⁶⁵⁹ Cataloghe Sons & Lumières. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 2004.

(xiv) Light Installations, de Olafur Eliasson (1998 – 2012)

TEATRO-DANÇA E A PROJEÇÃO DE LUZES

Nas artes cênicas essa influência é visível principalmente no cruzamento entre a dança, o teatro e as artes plásticas, como por exemplo no trabalho da coreógrafa a dançarina expressionista Mary Wigman, no parceiro de Appia, Jacques Dalcroze e nas experiências de Rudolph Laban.

As influências diretas de Oskar Schlemmer e Lászlo Moholy Nagy podem ser encontradas também no trabalho do coreógrafo Alwin Nikolais ou nas esculturas de luz de Nicolas Schöffer. Citaremos apenas alguns exemplos corridos (sem tempo nem espaço para análises) destes dois artistas.

O escultor e cenógrafo húngaro Nicolas Schöffer, desenvolveu esculturas cinéticas, luminotécnicas e cibernéticas (a partir das pesquisas com Espaço-dinamismo, Lumidinamismo e Chronodinamismo) numa espécie de continuidade do trabalho de Lászlo Moholy-Nagy. É o caso da escultura cinética CISP que reagia aos estímulos perceptivos - Cisp era equipado com olhos eletrônicos (câmeras), orelhas (microfones) e percepção espacial (radares) - e contracenou diretamente com o movimento dos bailarinos, no espetáculo *Estudos Rítmicos (Étude rythmique)* com coreografia de Maurice Bejart, apresentado no Festival de Arte de Vanguarda de *Marseille* em 1960. Ou os “*Globalinks*” – esculturas luminodinâmicas – que se apresentaram na ópera-ballet homônima (música de Gian Carlo Menotti, coreografada por Alwin Nikolais e dirigida por Rolf Liebermann) na Hamburg Staatsopera, 1968 e *Kildex 1*, um espetáculo de “teatro total”, onde bailarinos e a plateia contracenavam com as esculturas cibernéticas e luminodinâmicas.

O Coreógrafo, diretor e iluminador Americano, Alwin Nikolais (1910 -1993) foi pianista e desenhista e resolveu dedicar-se à dança, depois de ver Mary Wigman dançar. Ele criou a companhia *Dance-Theatre Nikolais* em 1948 e tem uma produção muito profícua na dança abstrata e dança de objetos, que tem por referência direta as experiências de Oskar Schlemmer. Desenvolveu uma poética “**do movimento e dos sentidos**” onde explora, de forma sistemática e com

continuidade, a relação entre tempo, forma, espaço e movimento: os corpos e a luz (ciclорamas, focos, projeções); danças de objetos e danças em espaços construtivos, a dança e as projeções de luzes, cores e imagens, em espetáculos como: *Noumenon*⁶⁶⁰ e *Masks, Props and Mobiles*, ambas de 1953; *Kaleidoscope*, de 1960; *Tensile Involvement*, de 1955⁶⁶¹; *Prism*, 1956; *Totem*, de 1960; *Imago Suite*, 1963; *Count Down*, de 1979, entre muitos outros.⁶⁶²

LUZ, COR E O CINEMA DE ANIMAÇÃO ABSTRATA

Grande parte das experiências abstratas com luz em movimento aconteceram no cinema de vanguarda dos anos 1920, muitas delas empreendidas por pintores, artistas plásticos e pelos novos “artistas integrais”, que dedicam suas pesquisas formais justamente aos cruzamentos de linguagem.

Por estarem na encruzilhada entre várias artes, às vezes são nomeadas como cinema de arte, outras vezes como obras de artes cinéticas, ou até mesmo como dança-cinema. É o caso exemplar de *Entr'acte* de René Clair (com a participação de Francis Picabia, Marcel Duchamp e *Ballet suédois de rolf de maré*) e de *Ballet Mecânico* de Fernand Legér, que são exibidas até hoje, tanto em exposições de artes plásticas, nos museus, quanto nos cinemas e cinematecas. Suas formas não são totalmente abstratas, mas a maneira como lidam com a edição das imagens reais (objetos e pessoas) acaba gerando uma obra onde o efeito visual e rítmico é o que de fato importa. No caso do *Ballet Mecânico* os objetos são retirados de seu contexto para ganhar novos significados extamente por sua forma ou luminosidade.

Mas existem obras cinematográficas totalmente dedicadas às imagens abstratas, embaladas pela liberdade que vem da novidade da sétima arte. Nos anos 1910 e 1920 a arte da luz em movimento influencia e é influenciada por todas as

⁶⁶⁰ Nikolais, Alwin. *Noumenon* (1953).

Disponível em <http://vimeo.com/15058318> Acesso em 15/maio/2013

⁶⁶¹ Nikolais, Alwin. *Tensile Involvement* (1955).

Disponível em www.youtube.com. Acesso em 15/maio/2013

⁶⁶² Grauert, Ruth. *The Theater of Alwin Nikolais*, 1978.

Disponível em <http://bearstowjournal.org/theaterAN.htm> Acesso em 15/maio/2013

linguagens artísticas. De modo que as técnicas utilizadas para alcançar a abstração das formas no cinema são muitas.

Alguns artistas pesquisam transformações da luz no momento da filmagem: (i) mudando as condições da luz incidente (filmando com muita ou pouca luz, usando ângulos estranhos das fontes, filmando diretamente as fontes de modo a estourar os contrastes, etc); (ii) através de experiências com as lentes (cores, véus, líquidos, etc); (iii) distorcendo o tempo ou forma de exposição da película (superexposição, dupla exposição, projeção do negativo, etc).

É o caso de algumas experiências muito próximas da pintura abstrata, com formas geométricas ou orgânicas em movimento e acompanhadas de música. Entre elas podemos citar **Anemic Cinema**, de Marcel Duchamp, de 1926 (um disco que gira, mudando as formas em seu interior) e uma sequência de estudos experimentais desenvolvidos por Hans Richter⁶⁶³ (um dos pais do Dadaísmo), principalmente **Rhythm.21**, de 1921; **Rhythm.23**, de 1923 e **Filmstudie**, de 1926. Nesses filmes abstratos as formas geométricas que surgem e se movimentam são incrivelmente parecidas com as formas vistas nas fotos do “*Jogo de Luzes Coloridas*” e, principalmente, com aquelas descritas no roteiro de Hirschfeld, porém, em negativo (quer dizer, fundo branco e imagens em preto), como podemos ver pelas duas fotos abaixo (tiradas de forma caseira na frente do computador)⁶⁶⁴.

Man Ray, pintor e fotógrafo, fez vários filmes curtos onde brinca com véus sobre as lentes, foco e jogos com a luz incidente. As experiências mais abstratas, cujo tema principal é a própria luz em movimento, são **Le Retour a La Raison**, de 1923 e **Emak Bakia**, de 1926.

Outros artistas recorrem à manipulação direta do celulóide, não na hora da filmagem, mas durante a edição: desenhos, pintura, recortes e colagens são

⁶⁶³ Inflation, de 1926 e *Vormittagsspuk* (Fantasmas antes do café da manhã), de 1928 também tem imagens abstratas, mas o tema leva a ação e não a relação entre forma e música. *Vormittagsspuk*, por exemplo é um filme que tem todas as características do *nonsense* dadaísta.

⁶⁶⁴ Para perceber melhor a semelhança e para quem tiver curiosidade, todas essas obras se encontram na íntegra em www.youtube.com. Basta colocar os nomes completos (da forma como estão escritos acima) no instrumento de busca. Vale a pena, são obras incríveis.

realizados diretamente sobre a película, como por exemplo Viking Eggeling, com a sua "Symphonie Diagonale" realizada em 1924. Neste caso a técnica é a do cinema de animação abstrata, que tem em um de seus precursores Walter Ruttmann⁶⁶⁵, com uma sequência de filmes experimentais chamados *Lichtspiel* (jogos de luz ou luz em cena): **Lichtspiel Opus 1**; **Opus 2** (ambos de 1921); **Opus 3** (1924) e **Opus 4** (1925). Esses "jogos de luz" cinematográficos também são exatamente o que o nome significa: imagens abstratas a partir de jogos de luz e formas orgânicas ou geométricas, em cores (celuloide pintado).

As obras de animação abstrata dos anos vinte se realizam como pintura (mesmo que repetida quadro a quadro), como artes plásticas cinética e também como cinema. Basta acessar suas obras no youtube e conferir. Nos anos 1930 encontramos os vários *Studies* de Oskar Fischinger e nos anos 1940, com Norman McLaren (*Dots, Synchronic, Mosaic*), temos o ápice técnico de uma linguagem ainda manual, já que a partir dos anos 1950 atravessamos de vez o portal da abstração, rumo à matemática, com os computadores e seus algoritmos, coordenadas vetoriais, probabilidades combinatórias e números aleatórios usados para programar as imagens visuais, formas e cores em movimento nas obras abstratas de nomes como Benjamin Laposky (*Oscillons*, 1950) James e John Whitney (*Five films Exercises*, 1940 – 45; *Yantra*, 1957; *Catalog*, 1961; *Permutations*, 1966; *Lápis*, 1966; *Matrix 1 a 3*, 1970 – 72; *Arabesque*, 1975) Thomas Wilfred (*Multidimensional*, 1957), Herbert Franke, (*Rotation, Projection*, 1970) e Edward Zajec (*TVC*, 1961), entre muitos outros:

"Em 1946 aparece o primeiro computador eletrônico programável destinado a fins militares, a partir desse momento se criará o que como conhecemos como CRI imagens criadas por computador. Ben Laposky é considerado o primeiro artista a fazer efeitos gráficos por computador com um osciloscópio analógico elétrico, exposto em sua tese chamada *eletronical abstractions*, de 1950. Um trabalho muito parecido, fez Herbert Franke experimentando com computadores de números aleatórios. (...)Entre 1954 e 1958 os computadores se

⁶⁶⁵ Walther Ruttmann também tem filmes menos abstratos e mais conhecidos como por exemplo *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, (*Berlim: Sinfonia da Cidade*) ou animações com história, onde as massas de cor transformam-se em personagens, como *Das Wunder* (O Milagre), de 1922 ou *Der Sieger* (O Vencedor), 1922.

desenvolvem com a aparição dos primeiros transistores de silício e dos circuitos integrados e a partir de 1960, começam a aparecer aparatos sofisticados para criar CRI. Começando pelo computador que John Whitney (o pai da imagem sintética) programou e que lhe serviu para criar sua própria empresa "Motion Graphic Inc." nome dado a partir de então ao campo das animações realizadas por computador. (...) Em 1963 Ivan Sutherland inventa o *sketchpad*, interface que permite desenhar através do computador. (...) No final dos anos 1970 surge o interesse em aplicar estas tecnologias ao mundo do espetáculo, George Lucas cria a sua própria companhia cinematográfica, a Lucas Film, que colabora com Ivan Sutherland para desenvolver seu próximo projeto: *Star Wars*." ⁶⁶⁶

Apesar dos meios técnicos serem diferentes (o jogo ao vivo das fontes luminosas, a filmagem, o desenho e pintura em celulóide ou a programação de computadores através de variáveis matemáticas) os elementos expressivos da animação abstrata são os mesmos encontrados no teatro da Bauhaus: a luz, as cores, a matéria e o ritmo, consubstanciados em formas geométricas ou orgânicas em movimento, em conexão com a música.

Esse panorama rápido com alguns exemplos da produção artística na encruzilhada de linguagens serviu para mostrar aqui o quanto a proposta de Gropius de uma escola voltada para as ciências visuais, com a formação de "artistas integrais", onde o aspecto técnico e a arte se conectam em uma unidade voltada tanto para o ideal de uma "Arte Total", quanto para a produção de bens de consumo, esta arraigada hoje em muitos aspectos da nossa cultura.

A pergunta de Hirschfeld - "A pintura, no entanto, tem o forte vínculo e é o meio de expressão que foi no passado para todo o povo, ou foi substituída nesta função por um novo meio expressivo para a representação figurada? Pela imagem luminosa móvel?" ⁶⁶⁷ -, que poderia até parecer ingênua nos anos 1920, ecoa em nossos ouvidos. Talvez ainda tenhamos o mesmo misto de deslumbramento e medo diante da técnica, que agora avança da máquina para o mundo digital e virtual: onde a

⁶⁶⁶ Fonte: *La Historia de la Animación Abstracta*. Disponível em www.youtube.com. Acesso em 21 de Abril de 2013.

⁶⁶⁷ "A pintura, no entanto, tem o forte vínculo e é o meio de expressão que foi no passado para todo o povo, ou foi substituída nesta função por um novo meio expressivo para a representação figurada? Pela imagem luminosa móvel?" Hirschfeld-Mack, Ludwig. *Jogos de luz colorida. Natureza.Fins.Crítica.* in Wingler, Hans M. Los Documentos de la Bauhaus.Op.Cit. Pag 105.

imagem luminosa móvel é, sim, um aspecto muito importante da cultura de massas. Quer queiramos, quer não.

A luz elétrica possibilitou os meios técnicos concretos para uma revolução tecnológica no teatro e as vanguardas modernas levaram a uma reviravolta conceitual que gerou muitas mudanças nas formas e conteúdos da cena. Mas essas mesmas condições técnicas, estéticas e históricas também engendraram a criação de novas formas de arte: as artes da tecnologia, sempre na fronteira entre o teatro, as artes plásticas, a dança, o cinema e o vídeo. E agora incluem também as projeções digitais móveis e a internet. Todas essas linguagens se cruzam, no palco e fora dele.

E como a luz é um elemento comum em todas essas linguagens, a iluminação cênica com certeza é uma linguagem estratégica, tanto na prática quanto na teoria, para realizar e pensar esta conexão entre as diversas artes, entre técnica e arte, entre real e virtual, entre o humano e sua projeção, multiplicação, replicação e demais transformações visuais e virtuais.

A linguagem da iluminação cênica é ao mesmo tempo e indissoluvelmente arte e técnica.

E nessa história arte e tecnologia se sobrepõem, técnica e estética se irmanam no trabalho dos arquitetos, cenógrafos, encenadores e, por fim, iluminadores, que criam e re-criam a *linguagem da iluminação cênica*, articulando o visível e o invisível, formas e conteúdos, significantes e significados, construção e desconstrução dos signos, aprendizado e transgressão, tradição e ruptura.

A importância da consciência desse processo não está no que ele tem de acabado, mas justamente no seu aspecto móvel e incompleto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

- APPIA, Adolphe. A Obra de Arte Viva. Trad. Redondo Jr. Ed. Arcádia, Lisboa.s/d.
_____. Oeuvres Complètes. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme. Tome I (1983), Tome II (1986), Tome III (1988) e Tome IV (1992)
- ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
_____, _____. Walter Gropius y el Bauhaus. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual (Uma psicologia da visão criadora). SNaO Paulo: EDUSP, 1980.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odette (org.) Les Voies de la Création Théâtrale: La Poétique de Matthias Langhoff. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1994.
- BABLET, Denis. Les Révolutions Scéniques du Vingtième Siècle. Paris: Soc.Int. d'Art Xxe siècle, 1975.
_____. Esthétique Générale du Décor de Théâtre. Paris: Editions du CNRS, 1989.
_____. Edward Gordon Craig. Paris: L'Arche, 1962.
- BABLET, Denis. Josef Svoboda. Lausanne: L'Age d'Homme, 1970.
_____. (org.) Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène annés 20 et 30. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- BABLET, Denis et JACQUOT Jean. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.
- BALAKIAN, Anna. O Simbolismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BATY, Gaston e CHAVANCE, René. El Arte Teatral. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- BAUHAUS ARCHIVE BERLIN, The Collection.; cronologia, manifestos e acervo da Bauhaus, 2004.
- BAYER, Herbert e GROPIUS, Walter e Ise. Bauhaus 1919-1928. New York: Museum of Modern Art, 1938. (reprinted 1975)
- BENSON, Renate. German Expressionist Drama: Ernest Toller and Georg Kaiser. New York: Grove Press, Inc. 1984.
- BERTHOLD, Margot, História Mundial do Teatro. São Paulo: Ed Perspectiva, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht, A Estética do Teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORBA FILHO, Hermilo. A História do Espetáculo. Rio de Janeiro: ed. O Cruzeiro, 1968.
- BOIADZHIEV, g.n.e outros. História do Teatro Europeu. Trad. Rogério Paulo. Lisboa: Prelo, 1962.

- BRECHT, Bertolt. Estudos Sobre o Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____, _____. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____, _____. Brecht on theatre - The development of an Aesthetic. Edited and translated by John Willet. New York: Hill and Wang, 1964.
- BENTLEY, Eric. O Teatro Engajado. Rio de Janeiro: Zaar Editores, 1969
- BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço. Petrópolis. Ed. Vozes, 1970.
- BRUNSTEIN, Robert. O Teatro de Protesto. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1967.
- BURIAN, Jarka. The Scenography of Joseph Svoboda, Connecticut: Wesl. Univ. Press, 1974.
- CAMARGO, Joracy. O Teatro Soviético. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, s/d.
- CAMARGO, Roberto Gill. A Função Estética da Luz. Sorocaba: Ed. Fundo de Cultura, 2000.
- CARDULO, and KNOPF, Robert. Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology. New Haven: Yale University Press, 2001.
- CHIARINI, Paolo. Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COX, James A. A Century of Light. USA: A Benjamin Comp. and Rutledge Books, 1978.
- CRAIG, Edward Gordon. Da Arte do Teatro. Ed. Arcádia, Lisboa, 1963.
- GIRARD, Xavier. Bauhaus. Madrid: H Kliczkowski Onlybook, s/d.
- GORDON, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986.
- COPEAU, Appia, Craig, Prampolini e outros. Investigaciones Sobre el Espacio Escênico. Monografias. Madrid: Alberto Corazon Editor, s/d.
- DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma. São Paulo: Edições: Knorr/mwm Motores, 1984
- _____, _____, Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982.
- DEAK, Frantisek. Symbolist Theater – The Formation of na Avant-Garde. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- DEARSTYNE, Howard. Inside the Bauhaus. London: The Architectural Press, s/d.
- DORT, Bernard. O Teatro e Sua Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- DROSTE, Magdalena. Bauhaus 1919 – 1933. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992.
- ECO, Umberto. Como se Faz Uma Tese. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- EISNER, Lotte, H. A Tela Demoníaca. Tradução Lucia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ELLEN, Lupton e MILLER, J. Abbot. ABC da Bauhaus. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo: Cultrix e Ed. da U.S.P., 1978.
- _____, _____. Brecht, The Man and his Work. New York: Anchor Books, 1961.
- FURNES, R.S. O Expressionismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

- GALIZIA, Luiz Roberto. Os Processos Criativos de Robert Wilson. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- GROPIUS, Walter. Bauhaus: Novarquitectura. (Trad. Jacó Guinsburg e Ingrid D. Koudela) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- GROPIUS, Walter. (edited an introduction) The Theater of the BAUHAUS. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. RJ:Ed. Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, Jacó (org.). Semiologia do Teatro. São Paulo:Ed. Perspectiva,1978.
- GUINSBURG, Jacó. Stanislávski, Meierhold & Cia.. São Paulo: Editora Perspectiva., 2001.
- _____. Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou. SP: Ed. Perspectiva, 2001.
- _____. Da Cena em Cena. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- _____.(org.) O Expressionismo. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. SP: Mestre Jou, 1982V.1 e 2.
- HERZOGERTH, Wulf. (Redação da edição portuguesa/brasileira de Karl-georg Bitterberg) – Bauhaus. Condensação do Catálogo da Exposição "50 Jahre Bauhaus" (1968). Uma publicação do Instituto Cultural de Relações Exteriores da República Federal da Alemanha, Stuttgart, 1974.
- HOLTHUSEN, Hans Egon. Brecht. Barcelona:Editorial Seix Barral, 1966.
- INGARDEN, r. e outros. O Signo Teatral. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.
- INNES, Christopher. Avant Garde Theatre 1892 – 1992. London: Routledge, 1993.
- _____, _____. Edward Gordon Craig A vision of the Theatre. Overseas Pub., 1996.
- _____, _____. Erwin Piscator's Political Theatre. New York: Cambridge University Press, 1972.
- _____, _____. Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde. New York: Cambridge University Press, 1981.
- _____, _____. El Teatro Sagrado. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ITTEN, Johannes. Design and Form - the Basic Course At the Bauhaus. Ed. Thames and Hudson, 1975.
- KANDINSKY, N. Curso da Bauhaus São Paulo:Ed. MartinsFontes, 1996.
- _____. Do Espiritual na Arte. São Paulo:Ed. MartinsFontes, 1990.
- KELLER, Max. Light Fantastic. The Art and Design of Stage Lighting.Munchen: Prestel Verlag 2006.
- KONIGSON, Elie (coord.) L'Oeuvre d'Art Totale.Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1995.
- KOLLER, Wolfgang. Psicologia. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- _____, _____. Psicologia da Gestalt. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler, Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 1988.

- KUHNS, David F. German Expressionist Theatre. United Kingdom: Cambridge, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LODDER, Christina. Constructive Strands in Russian Art 1914 – 1937. London: The Pindar Press, 2005.
- FERNANDES, Silvia. Gerald Thomas em Cena. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo, análise e documentos. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Ed. Global, 1996.
- MARGOLIN, Victor. The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- MEYERHOLD, Vsévolod. Écrits sur le Théâtre - Tome 1 (1891-1917). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne, Suisse: Editions L' Age d' Homme, 1973.
- MEYERHOLD, Vsévolod. Sobre o Teatro. Tradução Roberto Mallet. (No prelo) Material didático do curso de Maria Tháís Silva Santos: Meierhold – O Encenador Pedagogo.
- MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Hucitec, 1995.
- MICHAUD, Eric. Théâtre au Bauhaus (1919 – 1929) Paris: La Cite/L' Age d'Homme, s/d.
- MOHOLY-NAGY, László Do Material à Arquitetura. Portugal: Editorial Gustavo Gili S.A.s/d.
 _____, _____. La Nueva Vision y Reseña de un Artista. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.
 _____, _____. Vision in Motion. U.S.A: Wisconsin Cuneo Press, 1974.
- MOREIRA Leite, Rui. Flávio de Carvalho: O Artista Total. São Paulo. SENAC Ed., 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. As Sombras Móveis, Atualidade do Cinema Mudo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- NEWMANN, Eckhard. Bauhaus and Bauhaus People. (Personal opinions and Recollections of Former Bauhaus Members) London: VNR, s/d.
- PALMIER, Jean-Michel. L'Expressionisme et les arts (Peinture-Théâtre-Cinema) Paris: Éditions Payot, 1980.
- PATTERSON, Michael. The Revolution in German Theatre 1900-1933. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
 _____. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PEDROSA, Israel. Da Cor à Cor Inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. Brecht, uma Introdução ao Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PICON-VALLIN, Béatrice. A Arte do Teatro: entre tradição e Vanguarda - Meyerhold e a cena contemporânea. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
 _____. Les Voies de la création Théâtrale 17 – Meyerhold. Paris: Editions du Centre de la Recherche Scientifique, 1990.

- PILBROW, Richard. Stage Lighting. London: Pittman Publishers, 1978.
- PILBROW, Richard. Stage Lighting: the art, the craft, the life. Design Press, New York, 2000.
- PISCATOR, Erwin. Teatro Político. (tradução de Aldo Dela Nina). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PISCATOR, Erwin. The Political Theatre. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980.
- RAABE, Paul (org). The Era of German Expressionism (edited and annotated by Raabe). New York: The Overlook Press., 1985.
- REID, Francis. The Stage Lighting Handbook. Londres: A&C Black, 1987.
- REDONDO Jr. Panorama do Teatro Moderno. Lisboa: Ed. Arcádia, 1961.
- RICHARD, Lionel. Encyclopédie du Bauhaus. Paris: Editions Aimery Somogy, 1985.
- RIPELLINO, Angelo . Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro Alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- _____. Texto/Contexto. I e II São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- _____. O Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- _____. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- ROUBICHEZ, Jacques. Le Symbolisme au théâtre. Paris: L'Arche, 1957
- ROUBINE, Jean-Jaques. A Linguagem da Encenação Teatral, 1880/1980. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996.
- _____. Introdução às Grandes Teorias do Teatro. RJ: Ed. Zahar, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- SANDIRARDI, Jr. Flávio de Carvalho, o Revolucionário Romântico. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SIMÕES, Edda Q. e Tiedemann, Klaus. Psicologia da Percepção. São Paulo: E.P.U., 1985.
- SONREL, Pierre. Traité de Scénographie. Paris: Librairie Theatrale, 1944.
- SOKEL, Walter H. The Writer in Extremis. Stanford University Press, 1959.
- SOKEL, Walter (edited and introduction). Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd. USA: Anchor Books, 1963.
- SZONDI, Peter. Ensaio Sobre o Trágico. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.
- _____. Teoria do Drama Burguês. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. Teoria do Drama Moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- STANISLAVSKI, Konstantin; Minha Vida na Arte, São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- STREADER, Tim. Create Your Own Stage Lighting. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1985.
- TELLES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

MERKEL, Ulrich (organizador). Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

VÁRIOS. Revista Anual do Salão de Maio – RASM. Fac-Símile da Revista Anual do Salão de Maio (1939). São Paulo: 1984.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

VITALE, Elodie. Le Bauhaus de Weimar: 1919-1925. Liège: Pierre Mardaga, 1989.

WAGNER, Richard. La Obra de Arte del Futuro. (Traducción y notas Joan B. Llinares y Francisco López Martín) Espanha: Publicacions de la Universitat de València, 2000.

WICK, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes 1989.

WILLET, John. Caspar Naher: Brecht's designer. London: Methuen London Ltda., 1986
_____, _____. Jonh. El Teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora, 1963.

_____, _____. Expressionism. New York: World University Library, 1971.

_____, _____. The Theatre of Erwin Piscator, Half Century of Politics In the Theatre. London: Eyre Methuen Ltda., 1978.

WINGLER, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933. Los Documentos de la Buhaus (Primeira edição Alemã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975.

_____, _____. (edição e organização) Las Escuelas de Arte de Vanguardia 1900-1933. Madrid: Taurus Ed, 1980.

WORRINGER, Wilhelm; Abstracción y Naturaleza. Trad. Mariana Frenk (tradução para o espanhol do original: “Abstraktion und Einfühlung” R.Piper & Co. Verlag, Munich, 1908). Buenos Aires: Apostila, cópia de la edición publicada por Fondo de Cultura – Económica México – Buenos Aires, 1953.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMORA, Juan Guerrero. História del Teatro Contemporáneo. E. Juan Flors, 4v., 1960.

ZOLA, Emile. O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. Trad. e prefácio: Celia Berretini e Ítalo Caroni. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

Trabalhos Acadêmicos

FORJAZ, Cibele. À Luz da Linguagem – A iluminação Cênica: de instrumento da Visibilidade à “Scriptura” do Visível (Primeiro recorte: do fogo à revolução teatral). Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2008.

FUSER, Fausto. Turma da Polônia na renovação teatral brasileira, ou, Ziembinski o criador da consciência teatral Brasileira? Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1987, 2 vol.

MACHADO GRANERO, Maria Victoria Vieira. A Aventura do Teatro da Bauhaus. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1995.

SARAIVA, Hamilton F. Iluminação Teatral: História, Estética e Técnica. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1990, 2 vol.

_____. Interações Físicas e Psíquicas Geradas pelas Cores na Iluminação Teatral. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1999.

Artigos:

ALVES DE LIMA, Mariângela. *Dramaturgia Expressionista in O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

APPIA, Adolphe. *Comment Réformer Notre Mise en Scène in Oeuvres Complètes*, Tome II. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1986.

_____. *La Gymnastique Rythmique et la Lumière in Oeuvres Complètes*, Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1988.

_____. *L'Avenir Du drame et la mise en scène" in Oeuvres Complètes*, Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1988.

_____. *Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles in Appia, Adolphe. Oeuvres Complètes*, Tome IV. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1992.

BABLET, Denis. "A Luz no Teatro" in *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1964.

_____. "La Remise em Question du Lieu Théâtral au Vingtième Siècle" in *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

_____, _____. "L'Expressionnisme à la Scène" in BABLET, Denis et JACQUOT Jean. (org.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

CARVALHO, Flávio de, *A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto in Revista Anual do Salão de Maio – RASM*. Edição Fac-Símile (1939). São Paulo, 1984.

BABLET-HAHN, Marie L. *Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle. in Annexe Appia, Adolphe. Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1983.

BATAILLON, Michael. <Die Wandlung> de Toller un Exemple de <Stationen-Drama> in Denis et Jacquot Jean. (org.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

DEMANGE, Camille. *La Jeune Génération et les Pièces-Programmes de L'Expressionnisme Allemand in Denis et Jacquot Jean. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

DEMANGE, Camille. *La Situation de Georg Kaiser par Rapport a la Génération Expressionniste in Denis et Jacquot Jean. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

EISNER, Lotte. *Le Cinéma Expressionniste "De L'Aube A Minuit" in Denis et Jacquot Jean. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

EUGUSQUIZA, Rogelio. *De l'éclairage de la scène (Über die Beleuchtung der Bühne) in Blayreuther Blätter*, abr 1885, pp183-186. Trad. Bablet-Hahn, M. in Annexe Appia, Adolphe. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L'Âge d'Homme., 1983.(?)

FERNANDES, Silvia. *Encenação Teatral no Expressionismo in O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

GROPIUS, Walter. *El Trabajo Teatral de la Bauhaus*. in WINGLER, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933. Los Documentos de la Bauhaus (Primeira edição Aléme 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975.

GUINSBURG, Jacó. *Romantismo, Historicismo e História* in O Romantismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

HAFFENRICHTER, Hans. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage* in Newmann, Eckhard. Bauhaus and Bauhaus People. (Personal opinions and Recollections of Former Bauhaus Members) London: VNR, s/d.

HASENCLEVER, Walter. *Art et Définition in Denis et Jacquot Jean*. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

_____, _____. *Le Théâtre en Tant Que Représentation in Denis et Jacquot Jean*. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

_____, _____. *Le Devoir du Drame in Denis et Jacquot Jean*. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

HIRSCHFELD-MACK, Ludwig. *De Farbenlicht-Spiele. Wiesen-Ziele-Kritiken, 1925* (Juegos de luz coloreada. Naturaleza.Fines.Crítica.) in WINGLER, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933. Los Documentos de la Bauhaus (Primeira edição Aléme 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975.

IVERNEL, Philippe. *L'Abstraction et L'Inflation Tragiques dans Le Théâtre Expressionniste Allemand* in Bablet, Denis et Jacquot, Jean. (org.) L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

JONES, Robert Edmond. “*A um Jovem Decorador Teatral - Luz e Sombra*” in O Teatro e sua Estética. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

KAHANE, Arthur. *Reinhardt's Impressionistic style, 1901 in Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918*. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996

KANDINSKY, Wassily. *On Stage Composition*. (1912) in Cardulo, and Knopf, Robert. Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology. New Haven: Yale University Press, 2001.

KOLBE, Alfred. *Le Nouvel Éclairage Scénique et as Signification pou Le Théâtre d'Aujourd'hui* in Le Lieu Théatral dans la Société Moderne. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

KORFMAN, Michael. *Da aurora à meia-noite e a questão da intermedialidade no expressionismo in Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 49-81.

KOURIL, Miroslav. *La Cinétique Scénique in Le Lieu Théatral dans la Société Moderne*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

LUCCHINO, Gianfranco. *Futurist Stage Design in GÜNTER, Berghaus, International futurism in arts and literature*. Berlin/New York: De Gruiter, 2000. Pags 449 a 472.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. “*Theater, Circus, Variety*” in The Theater of the BAUHAUS. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

PINTHUS Kurt. *Souvenirs dès Débuts de L’Expressionnisme* in Bablet, Denis et Jacquot Jean. (org.) L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

PISCATOR, Erwin. *La Technique – Nécessité Artistique du Théâtre Moderne* in Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

POLIERI, Jacques. *L’Image a 360° et l’Espace Scénique Nouveau* in Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

QUILLARD, P. *De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte*. La Revue d’Art Dramatique, 22 (I May 1891) in Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996.

SALZMANN, Alexandre. *Lumière, Luminosité et Éclairage* in APPIA, Adolphe. Oeuvres Complètes, Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme., 1988.

SCHLEMMER, Oskar. “*Man and Art Figure*” in The Theater of the BAUHAUS. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

_____, _____. “*Theater (Bühne)*” in The Theater of the BAUHAUS. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

_____, _____. *Las Matemáticas de la Dança* in WINGLER, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933. Los Documentos de la Bauhaus (Primeira edição Alêrnã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975.

_____, _____. *El Gabinete de las Figuras* in WINGLER, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933. Los Documentos de la Bauhaus (Primeira edição Alêrnã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975.

SOURIAU, Etienne. “*O Cubo e a Esfera*” in O Teatro e sua Estética. Lisboa: Ed. Arcádia, 1964.

SVOBODA, Josef. “*Uma Experiência Checoslovaca*” in O Teatro e sua Estética. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

WILLET, John. *Expressionnisme et Politique: Le Cas Brecht* in Denis et Jacquot Jean. (org.) L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

WINGLER, Hans M. *Historia Abreviada de la Bauhaus* in Las Escuelas de Arte de Vanguardia 1900-1933. Madrid: Taurus Ed, 1980.

WEICHERT, Richard. *Le Fils de Hasenclever, Problème de Mise en Scène Expressionniste (Commentaires Sur la Représentation de Mannheim)* in Denis et Jacquot Jean. (org.) L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

Peças de Teatro:

HANSENCLEVER, Walter. *The Son*, in Gordon, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986. Pags. 95 a 154.

KAISER, Georg. *From Morning to Midnight* in Gordon, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986. Pags. 47 a 86.

KANDINSKY, Wassily. *The Yellow Sound* (1909) in CARDULO, and KNOPF, Robert. Theater of the Avant- Garde (1890-1950), A Critical Antology. New Haven: Yale University Press, 2001. Pags 173 a 179.

KOKOSCHKA, Oskar. *Job*. (translated by Walter and Jacqueline Sokel) in Sokel, Walter (edited and introduction). Anthology of German Expressionist Drama: A Prelud to the Absurd. USA: Anchor Books, 1963. Pags 17 a 21.

KOKOSCHKA, Oskar. *Murderer The Womens's Hope*. (translated by Michael Hamburger) in Sokel, Walter (edited and introduction). Anthology of German Expressionist Drama: A Prelud to the Absurd. USA: Anchor Books, 1963. Pags 17 a 21.

KOKOSCHKA, Oskar. *Sphinx and Strawman* in Gordon, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986. Pags. 27 a 36.

SORGE, Reinhard. *The Beggar*. (translated by Walter and Jacqueline Sokel) in Sokel, Walter (edited and introduction). Anthology of German Expressionist Drama: A Prelud to the Absurd. USA: Anchor Books, 1963. Pags. 22 a 89.

STRAMM, August. *Sancta Susanna* in Gordon, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986. Pags. 37 a 46.

TOLLER, Ernest. *As Massas e o Homem* (tradução de Cora Rónai) in Merkel Ulrich (organizador). Teatro e Política: poesias e peças do Expressionismo Alemão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

TOLLER, Ernest. *The Transfiguration* in Gordon, Mel. (Edited by) Expressionist Texts. New York: PAJ Publications, 1986. Pags. 155 a 208.

Cartas

REINHARDT, Max. Letter to Berthold Held, 04 August 1901 in *Theatre in Europe: a Documentary History – Naturalism and Simbolism in European Theatre 1850 – 1918*. Edited by Claude Schumacher. New York: Cambridge University Press, 1996, pp. 172-174.

Catálogos de exposições:

Vive sa Dance

Sons e Lumière

17º Salão da Bienal

Filmografia:

Das Triadische Ballet – [www. youtube.com](http://www.youtube.com)

bauhaus.01.avi / bauhaus.02.avi - [www. youtube.com](http://www.youtube.com)

História da Animação Abstracta - [www. youtube.com](http://www.youtube.com)

Lazlo Moholy-Nagy – Lightplay (filme de 1m40s – 1932)

<http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/film.html#moholyNagy>

Sites consultados:

http://www.moma.org/collection_ge/object.php .(Acesso em 10/04/2013).

<http://bauhaus-online.de>

(site oficial da bauhaus, unido o acervo dos seguintes museus:

Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung /[Bauhaus Dessau Foundation](#) / The Bauhaus Museum Weimar

[web_aeg_history_e.pdf](#) –

<http://www.ubu.com/>

http://archive.org/details/ubu_com

Índice das Ilustrações

- 1 - *O Grito (Schrei)*, de Edward Munch. (fonte:Web) - <http://www.googleartproject.com/pt-br/galleries/28919704/31023014/30927203/> (acesso 25/04/2013).
- 2 - *Tambores na Noite*, de B. Brecht, Ato IV. Esboço original de O. Reigbert. Direção de O. Falckenberg. *Kammerspiele*, Munique, 1922. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. P. 81, fig.126.
- 3 - *Tambores na Noite*, de B. Brecht. Cena de rua. Cenografia: O. Reigbert. Direção: O. Falckenberg. *Kammerspiele*, Munique, 1922. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. P. 81, fig.126.
4. *Caim*, de Byron. Cenografia: L. Sievert. Direção: J. Tralow. *Theaterabt*, Frankfurt, 1923. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. P. 86, fig.140. (Theaterrabt St.U. Frankfurt Lib.)
- 5 - Aparelho fotoelétrico com sua lâmpada, destinado a perseguir um personagem, que permite dirigir os raios luminosos para todos os sentidos (1860). In : DUBOSCO, J. “Catalogue des appareils employés pour la production des phénomènes physiques au Théâtre” apud BABLET-HAHM, M.L. Annexe: *Art et Technique à la Fin du XIXe Siècle*. In: APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*, Tome I. Lausanne: Société Suisse du Théâtre/L’Âge d’Homme, 1983, p. 358.
- 6 . *O Filho*, de Hasenclever. Cenário: L. Sievert. Direção: R. Weichert. Mannheim, 1918. In: FERNANDES, Silvia. Encenação Teatral no Expressionismo in *O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. P. 236.
- 7 - *O Filho*, de Hasenclever. Cenário: L. Sievert. Direção: R. Weichert. Mannheim, 1918. In: FERNANDES, Silvia. Encenação Teatral no Expressionismo in *O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. P. 236.
- 8 - *O Mendigo*, de R. Sorge. Cenário: E. Stern. Direção: M. Reinhardt. *Deutsches Theater*, Berlim, 1917. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. P. 76, fig.117.
- 9 – *De Manhã à Meia Noite*, de Georg Kaiser. Fotografias de frames do DVD. Cenografia e Figurino: Robert Neppach. Direção: Karlheinz Martín. Roteiro: Herbert Juttke. Deutschland, 1920. DVD - Edition Filmmuseum, Munchen: Fil & Kunst, 2010.
- 10 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919. BABLET, Denis et JACQUOT Jean. (org.) *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. P. 162.
- 11 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919. In : BABLET, Denis et JACQUOT Jean. (org.) *L’Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. P. 164.
- 12 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919. In: BABLET, Denis et JACQUOT Jean. (org.) *L’Expressionnisme*

dans le Théâtre Européen. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. P. 166.

13 - *A Transformação*, de Toller. Cenografia: Robert Neppach. Direção: K.H. Martin. *Tribüne*, Berlim, 1919. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Fig. 23.

14 - *As Massas e o Homem*. Desenho de Hans Strohbach para Cena 5. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Fig. 24.

15 - *As Massas e o Homem*. Fotografia da mesma cena 5. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Fig. 25.

16 - *As Massas e o Homem*. A mesma Cena 5, no desenho de Robert Edmond. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Fig. 26.

17 - *As Massas e o Home*, de Ernest Toller. Direção: Jürgen Fehling. Volksbühne, Berlim, 1921. In: FERNANDES, Silvia. *Encenação Teatral no Expressionismo in O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. P. 264.

18 - *Assassino, Esperança das Mulheres*, de O. Kokoshka. Cenário e Direção: O. Kokoshka. In: WILLET, John. *Expressionnisme et Politique: Le Cas Brecht* in Denis et Jacquot Jean. (org.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. P. 53.

19 - Desenho de Oscar Kokoschka, para a publicação de *Assassino, Esperança das Mulheres* na revista *Der Sturm* (1910). In: FERNANDES, Silvia. *Encenação Teatral no Expressionismo in O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. P. 196.

20 - *Guillaume Tell*, de Schiller. Desenho e Maquete. Cenografia: Emil Pirchan. Direção: Leopold Jessner. 1919. In: BABLET, Denis. (org.) *Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène annés 20 et 30*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. P. 401. (*Documenta Österreich. Nationalbibliothek*).

21 - *Guillaume Tell*, de Schiller. Maquete para a mesma cena anterior. Cenografia: Emil Pirchan. Direção: Leopold Jessner. 1919. (*Documenta Österreich. Nationalbibliothek*). In: BABLET, Denis. (org.) *Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène annés 20 et 30*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. P. 401.

22 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920. In: FERNANDES, Silvia. *Encenação Teatral no Expressionismo, in O Expressionismo* (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. P. 271.

23 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Fotografia da maquete. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920. - In: BABLET, Denis. (org.) *Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène annés 20 et 30*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. P. 407. (*Doc. Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln*).

24 - *Ricardo III*, de Shakespeare. Desenho para cena da Coroação do Rei. Cenário: Emil Pitchan. Direção: Leopold Jessner. *Staatliches Schauspielhaus*, Berlim, 1920. - In: WILLET,

John. *Expressionnisme et Politique: Le Cas Brecht* in Denis et Jacquot Jean. (org.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. P. 152.

25 - *O Volksbühne's theatre* em Bülowplatz, Berlim, construído em 1914, onde Piscator realizou suas maiores produções entre 1924 e 1927. In: Willett, John. *The Theatre of Erwin Piscator – Half a Century of Politics in the Theatre*. Great Britain: Fletcher & Son Ltd, Norwich, 1986. Pag. 55.

26 - *Apesar de Tudo*, esboço do cenário. Cenografia: John Heartfield. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Pag. 93.

27 - In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 16

28 - In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 17.

29 - *O Barco Bêbado*. Cena: Café em Aden. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 19.

30 - *O Barco Bêbado*. Cena: Sala em Paris. Projeções de fundo: desenhos animados de George Grosz. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 18

31 - *O Barco Bêbado*. Cena: Prisão na França. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 20.

32 – Perspectiva aérea do interior do teatro. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 13

33 - Fundo, proscênio e centro do palco, respectivamente. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 13

34 – Planta: plateia e palco. In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. (tradução de Aldo Dela Nina). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. P 150.

35 - Planta do palco do *Theater am Nollendorfplatz*. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Pag.191.

36 - *OBA, NÓS VIVEMOS!* de Ernest Toller. In: BABLET, Denis. (org.) *Les Voies de la Création Théâtrale: Mises en Scène années 20 et 30*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. P. 131.

37 - Modelo de cenário com silhueta de Piscator. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Prancha 33.

38 - Ato 4, Cena 4: Hospital Psiquiátrico. Leonhard Stecjkel como psiquiatra e Alexander Granach como Karl Thomas. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Prancha 36.

- 39 - Colagem mostrando Piscator (acima a esquerda), cena da prisão. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Prancha 32.
- 40 - *OBA, NÓS VIVEMOS!* de Ernest Toller. Desenho para Ato 1, Cena 2: Ministério do Interior. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Prancha 34.
- 41 - Ato 2, Cena 2: Local de Votação. In: PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981. Prancha 35.
- 42 - Cenas simultâneas em quatro compartimentos (Ato 4) com retro projeção. In: PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*. (translated, with chapter introductions and notes by Hugh Rorrison). London: Eyre Methuen, 1980. Foto 39.
- 43 - Representação esquemática do curso de estudos na Bauhaus. In Institut für auskabsbeziehungen (Instituto Cultural de Relações Exteriores), Stuttgart, 1974. Impresso na República Federal da Alemanha. Redação da edição em português de Karl-Georg Bitterberg. Pag.28.
- 44 - Lothar Schreyer – Dois figurinos para as obras *Kindsterben* e *Mann*, 1921. In: Institut für auskabsbeziehungen (Instituto Cultural de Relações Exteriores), Stuttgart, 1974. Impresso na República Federal da Alemanha. Redação da edição em português de Karl-Georg Bitterberg. Pag.85.
- 45 - Lothar Schreyer – três paginas da partitura musical para *Kreuzspiel*, 1920. In: Institut für auskabsbeziehungen (Instituto Cultural de Relações Exteriores), Stuttgart, 1974. Impresso na República Federal da Alemanha. Redação da edição em português de Karl-Georg Bitterberg. Pag.85.
- 46 - “*A Virgem Maria na Lua*”, figurino de Lothar Schreyer para a peça *Mondspiel*, 192. In: Institut für auskabsbeziehungen (Instituto Cultural de Relações Exteriores), Stuttgart, 1974. Impresso na República Federal da Alemanha. Redação da edição em português de Karl-Georg Bitterberg. Pag.93.
- 47 - “*O Gabinete das Figuras*”, de Oskar Schlemmer., 1922. Aquarela e tinta nanquim sobre papel vegetal. Dimensions: (30.8 x 45.1 cm). In: http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=34949. Acesso em 10/04/2013). Credit Line: The Joan and Lester Avnet Collection Referencia: Maur A97. MoMA Number: 162.1978
- 48 - Cartaz de Joost Schmidt para a Exposição Bauhaus de 1923, em Weimar. In: Droste, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*”. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 107. Objeto Bauhaus-Archiv Inv. 748; fotografia Hermann Kiessling, Berlim.
- 49 - Oskar Schlemmer: O guarda-roupa do “*Ballet Triádico*” na revista “Wieder Metropol”, 1926. Teatro Metropolitano de Berlim. In: Droste, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*”. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 102. Fotografia Ernst Schneider; Bauhaus-Archiv Inv.1222.
- 50 - Oskar Schlemmer – Plano figurativo para o *Ballet Triadico*, 1920, pena, tinta nanquim, aquarela, 38,5x53,5cm – *Busch-Reisinger Museum*, Cambridge/Mass. In: *Institut für auskabsbeziehungen* (Instituto Cultural de Relações Exteriores), Stuttgart, 1974. Impresso na

República Federal da Alemanha. Redação da edição em português de Karl-Georg Bitterberg. Pag.89.

51 - Figurinos: a) *Arquitetura Ambulante* (cúbico); b) *Marionete* ou *Boneco Articulado* (leis de funções do corpo humano); c) *Organismo Técnico* (leis de movimentos do corpo humano); d) *Desmaterialização* (forma de expressão metafísica. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 26 e 27.

52 - *Ballet Triádico* – Figura de Arame. Fotografia: autor desconhecido. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 36).

53 - *Ballet Triádico*, estudos de Oskar Schlemmer. Figura - In: http://www.moma.org/collection_ge/object.php .(Acesso em 10/04/2013).

54 - *Ballet Triádico* , estudos de Oskar Schlemmer. Figura - In: http://www.moma.org/collection_ge/object.php .(Acesso em 10/04/2013).

55 - Marcel Breuer. ABC-Hippodromo. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 53.

56 - Kurt Schimidt, Friedrich Wilhelm Bogler e Georg Tltscher: *Ballet Triádico* , 1923. In: Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919 – 1933*. Berlim: Bauhaus-Arquív Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 103.

57 - *Ballet Triádico* , figuras A, B e C. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 55.

58 - *Ballet Triádico*, figuras D e E. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 55.

59 - *O Gabinete de Figuras*. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 41.

60 - *O Gabinete das Figuras* . In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 42.

61 - *Demônio dançando*. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 39.

62 e 63 – Jogo de luzes coloridas. In: *Sons & Lumière, Une histoire du son das l'art du Xx^e siècle*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004. Pag. 171.

64 - Página de uma partitura para um espetáculo de luz colorida de Hirschfeld-Mack. In: Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus in La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933*. (Primeira edição Alemã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975. Pag.106.

- 65 - Kurt Schmidt: *O Homem no Painel de Controle*, 1924. Esboço da cena. In: Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919 – 1933*. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 104. Objeto em Bauhaus-Archiv Inv.3893; fotografia Lepkowski.
- 66 - Kurt Schmidt: *Circus*, cerca de 1924. Esboço da cena. In: Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919 – 1933*. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 104. Objeto em Bauhaus-Archiv Inv.3892; fotografia Lepkowski.
- 67 - Primeiro esboço do Edifício da Bauhaus num desenho do atelier de arquitetura de Gropius, 1925. In: Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919 – 1933*. Berlim: Bauhaus-Arquiv Museum for Gestaltung und Taschen Verlag: 1992. Pag 120. Reproduzido de: *Qualität*. Edição especial da Bauhaus, 1925.
- 68 - Palco do Teatro da Bauhaus. Arquiteto: Walter Gropius. Fotografia: Consemüller. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag 83.
- 69 - Imagem 2 AEG / history.
- 70 - Imagens das lâmpadas AEG / history.
- 71 e 72 - *Figura no Espaço com Plano Geometrico e Lineamento Espacial*. Fotografia: Lux Feininger. Ao lado, desenho de O. Schlemmer. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 93.
- 73 e 74 - *Dança Espacial (Delineamento do Espaço com Figura)*. O bailarino é Werner Siedhoff, aqui fotografado com múltiplas exposições de Lux Feininger. Teatro da Bauhaus, 1927. Fotografia: Lux Feininger. Ao lado, desenho de O. Schlemmer. In: Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus in La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933*. (Primeira edição Alemã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975. P.463.
- 75, 76 e 77 - *Dança do Espaço, Dança das Formas, Dança dos Gestos*. Fotogramas. Fonte: youtube.com.br – bauhaus.01.avi
- 78 - *Dança com Barras*, 1927. Fotografia: autor desconhecido. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag90.
- 79 - *Dança dos Bastões, Dança dos Arcos, Coro de Máscaras, Dança dos Tijolos, Flats Dance (Jogo da Caixa de Construção)*. Fotogramas. Fonte: youtube.com.br – bauhaus.02.avi
- 80 - *Jogo de Luz, com Projeções e Efeitos de Transparência*. Fotografia: Lux Feininger. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag96.
- 81 - A partir de uma *Pantomima com figuras e Paredes Translucidas* (Lou Scheper, Siedhoff). Fotografia: Lux Feininger. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag. 97.
- 82 - *Dança dos Metais*. Executada por Karla Grosch. 1928-1929. Incluída no programa de teatro da Bauhaus durante a temporada de 1929. In: Wingler, Hans M. *Los Documentos de la Bauhaus in La Bauhaus Weimar Dessau Berlin 1919 – 1933*. (Primeira edição Alemã 1962). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1975. Pag.501.

- 83 - Os Senhores Benevolentes (Cena de Circus) – Foto-colagem de L. Moholy-Nagy. In: *The Theater of the BAUHAUS*. (Oskar Schlemmer – Laszlo Moholy-Nagy – Farkas Molnar) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. Pag. 51.
- 84 - Máquina de luz. (fonte Web). Fotograma do filme *Maquina de Luz e Sombra – Branco Preto Cinza*, 1930. www.ubu.com (acesso em 20/04/2013).
- 85 - Capa para o livro *O Teatro Político*, de E. Piscator. Fotomontagem de L. Moholy-Nagy. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. Pag 129.
- 86 - L. Moholy-Nagy. Pintura-desenho para *Os Contos de Hoffmann*, 1929. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. Pag 139.
- 87 - L. Moholy-Nagy. *Os Contos de Hoffmann*, de J. Offenbach. Fotografia: Lucia Moholy-Nagy. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. Pag 140.
- 88 - L. Moholy-Nagy. *Os Contos de Hoffmann*, de J. Offenbach. In: BABLET, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris-New York: Leon Amiel Publisher, 1977. Pag 140.
- 89 - Lászlo Moholy-Nagy, esboço de partitura de *Exentricidade Mecânica*. Uma síntese da forma, do movimento, do som, da luz (colorida). In: *Sons & Lumière, Une histoire du son das l'art du Xx^e siècle*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004. Pag. 203.