

## AS OBRAS DE APPIA E CRAIG: CONTRIBUIÇÕES ARTÍSTICAS PARA O TEATRO CINÉTICO

### Les œuvres de Appia et Craig: l'art du théâtre cinétique

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

**Resumo:** O artigo pretende analisar as contribuições de Adolphe Appia e Edward Craig para a criação e o desenvolvimento de técnicas cinéticas, o que influenciou de forma decisiva a concepção da cena teatral. Ambos, cada um a seu modo, foram responsáveis por modificar a visão do teatro do início do século XX, antes ligada ao naturalismo e ao realismo, propondo uma mudança estética radical na arte teatral, baseada não mais nas influências pictóricas como pano de fundo decorativo, mas utilizando-se da iluminação, do trabalho do ator e da música a fim de garantir a plasticidade do movimento expressivo e a reforma da concepção espacial

**Palavras-chave:** teatro cinético; cena; cenário.

**Resumée:** L'article vise à analyser les contributions d'Adolphe Appia et Edward Craig pour la création et le développement de techniques cinétiques, qui ont influencé de manière décisive la conception de la scène théâtrale. Les deux, chacun à leur manière, étaient responsables de changer le point de vue du théâtre du début du XXe siècle, lié auparavant au naturalisme et au réalisme, en proposant un changement esthétique radical dans l'art théâtral basée non pas sur les influences picturales comme toile de fond décoratif mais en utilisant l'éclairage, le travail de l'acteur et de la musique afin d'assurer une plasticité du mouvement expressif et la réforme de la conception spatiale.

**Mots-clés:** théâtre cinétique, scène, décor.

Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo, diretor e teórico suíço, é considerado, junto a Craig, um dos maiores nomes do teatro do início do século XX. Ambos lutam contra o realismo e o naturalismo, investindo em uma arte baseada em uma transformação estética radical. Appia escreveu uma obra teórica de fôlego<sup>1</sup> e realizou inúmeros desenhos, contribuindo para modificar, de forma visionária, a cena teatral. A partir de uma reflexão sobre a obra de arte total de Wagner, Appia deu “... importância primordial ao texto dramático e ao ator, depois à cena arquitetural e à iluminação” (DEHOULIÈRES, CH, 2008, p. 90). Com o auxílio da eletricidade<sup>2</sup>, os painéis fixos que antes serviam como cenários de espetáculos são colocados de lado, em prol de uma melhor interação com os movimentos dos atores. Para o diretor que possuía estudos musicais aprofundados em conservatórios na Suíça, Alemanha e Paris, o teatro deveria estar inscrito na duração musical. Nesse sentido, a iluminação era, segundo ele, a música do espaço. Como Craig, havia o desejo de buscar uma forma pura por meio da composição espacial abstrata revelada por formas geométricas.

Ao pesquisar a inter-relação entre o par música/iluminação, fortemente influenciado pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana<sup>3</sup>, transforma a concepção

1 Suas obras completas foram organizadas, em quatro volumes, por Marie L. Bablet-Hahn, editadas por L'Âge d'homme em 1986.

2 Segundo Denis Bablet, em 1887, cinqüenta teatros europeus já possuíam equipamento de iluminação elétrica.

3 Em 1895, ano do nascimento do cinema, Appia publica o

de cena teatral quando questiona o realismo ilusionista de telas pintadas que, segundo ele, oblitera a capacidade de imaginação do público. O ponto de partida de Appia foi a reflexão sobre o drama wagneriano que baseava o desenvolvimento da vida interior dos personagens por meio da relação com a música, sem contudo se preocupar em desconstruir as convenções decorativas das telas pintadas como fundo do cenário.

Os dramas de Richard Wagner nos revelaram uma forma dramática nova e, sua maravilhosa beleza, nos convenceram da mais alta potência desta forma. Sabemos agora qual é o objeto da música e como ele pode se manifestar. Mas ao descobrir toda a potência da expressão musical, estes dramas nos iniciaram nas relações particulares que existem entre a duração musical – oferecida aos nossos ouvidos – e o espaço cênico – onde o drama se desenvolve para nossos olhos; e sentimos um mal-estar doloroso proveniente de uma falta de harmonia entre esta duração e este espaço. (APPIA, 1983, p. 112)

Ao contrário de Wagner, Appia recusa a ideia de uma arte total fundada na união ou na coincidência de outras artes, mas deseja “... descobrir o meio de ordenar elementos do espetáculo que confere ao drama sua expressividade máxima” (BABLET, 1975, p. 41). Para ele, o problema da obra wagneriana é que a convenção cênica à época não correspondia às pesquisas relacionadas ao emprego da música no drama. Tratava-se de uma “convenção incompatível” livro *La mise en scène du drame wagnérien*.

(APPIA, 1983, p. 112). A partir dessa observação, propõe uma espécie de hierarquia de elementos, na qual a pintura ocupa o quarto e último lugar, após o ator, o espaço e a iluminação. O objetivo é uma “transformação completa da técnica teatral” (Id., Ibid). Nesta nova proposta, o corpo do ator adquire outra visibilidade, movendo-se livremente, inscrevendo novas trajetórias, através de experimentações de luz, estimuladas pela música.

Elegendo o ator como centro de sua pesquisa, interessa a Appia pesquisar as escalas espaciais, referentes à organização de elementos que garantam a plasticidade da cena e que estejam diretamente ligadas à interpretação do ator. A iluminação tem papel preponderante como “um verdadeiro meio de expressão dramática, de uma maneira ativa, móvel, que anima o espaço e o torna vivo” (ERTEL, 1991, p. 49). É responsável por compor uma atmosfera em movimento, assim como as cores escolhidas que não são submetidas, como antes, à perspectiva ilusionista. À medida que sua pesquisa avança, Appia dedica-se à concepção de um espaço abstrato preenchido por formas geométricas, negando toda e qualquer estilização e descrição representativas.

Ao analisar o segundo ato de “Siegfried”, ópera de Wagner, Appia pergunta: como representar uma floresta? Lançando à luz a pesquisa que, de certa forma, antecipa as primeiras experiências do

cinema. Afirmando que o teatro é o espaço, por excelência, para se assistir a uma ação dramática e que a simples pintura realista da floresta ao fundo não revelaria a atmosfera do drama, busca o que denominou “quadro no tempo” (APPIA, 1981, p. 45). Sugere aos diretores que deixem seus olhos “sonhar com os personagens” (Id., Ibid), com o intuito de criar uma atmosfera em torno e por trás dos atores.

É assim: Siegfried aqui, Siegfried lá – e jamais: a árvore para Siegfried, o caminho para Siegfried. Eu repito: não buscaremos mais dar uma ilusão de floresta, mas sim a ilusão de um homem na atmosfera de uma floresta; a realidade aqui é o homem, ao lado do qual nenhuma outra ilusão tem curso. (APPIA, 1981, p. 45)



Esboço para *Floresta de Parsifal*, de Richard Wagner, 1896. Fonte: Fondation Appia, Berna.

Com o objetivo de valorizar a relação dos corpos dos atores em contato com o espaço, Appia, inspirado por Émile

Jaques-Dalcroze (1865-1950)<sup>4</sup>, cria o que chamou de “Espaços rítmicos” (1909-1910) – cenários compostos por escadas, platôs e rampas de planos diversos, horizontais e verticais, que valorizam o jogo de sombra e luz, transformando a cena em algo mutável por meio do encontro entre corpo do ator e volume espacial. Em 1906, toma conhecimento do método de Dalcroze, que investia no estudo da “transposição espacial da música por meio do corpo humano em movimento” (DREIER, 1992, p. 18); ponto de identificação das obras de ambos. Em 1909, Dalcroze convida Appia a acompanhá-lo na instalação de seu instituto, em Hellerau. Em colaboração com Alexander Von Salzmann (1870-1933) e Heinrich Tessenow (1876-1950), Appia cria o auditório da escola, o palco e o sistema de iluminação. Foi o primeiro teatro na modernidade a ser criado sem o proscênio, o que resultou em um espaço cênico completamente aberto, integrando palco e plateia. Em 1912, Appia e Dalcroze trabalham na montagem de “Orpheu e Eurídice”, de Glück. Appia decide unir a experimentação da arquitetura à iluminação e projeta uma cena que, esteticamente, modifica a concepção de movimento no teatro. “As configurações, entre as mais abstratas do período, não tinham detalhes representacionais além de um arranjo formal de degraus,

4 Dalcroze foi professor de música no conservatório de Genebra. Cria, em Hellerau, cidade-jardim, uma escola que, muito mais do que centro de ensino de exercícios rítmicos, foi considerada um espaço de reformas sociais, artísticas e pedagógicas.

plataformas e cortinas” (BROCKETT; MITCHELL; HARDBERGER, 2011, p. 230).

O método de Dalcroze, que influenciou profundamente Appia, utilizava-se de movimentos e gestos para auxiliar seus alunos que não conseguiam medir com precisão os ritmos das músicas. Cada aluno conferia uma resposta corporal aos sons que escutava, “dando aos ritmos escutados ou imaginados uma resposta espontânea, natural e satisfatória” (VENNET-TALLON, 1995, p. 96). A pesquisa de Dalcroze desenvolvia a correlação entre ritmos interiores e movimentos corporais, ao propor uma espécie de vocabulário novo, “um solfejo corporal (...) da música aos movimentos e dos movimentos ao espaço...” (Id., *Ibid*, p. 97), criando coletivamente um campo cinestésico entre os atores. Tal campo, Appia acreditava envolver não só os atores, mas também os espectadores.



Demonstração rítmica na sala do instituto Jaques-Dalcroze, Genebra, 1911.

Ao criar um novo espaço, completamente aberto, sem coxia, cortinas, rampas, quadros, fosso para orquestra, unindo espectadores e atores, Appia o nomeia de “teatro popular”. A radicalização vem da ideia de ultrapassar a arquitetura teatral. Um teatro sem muros, um espaço completamente livre para o encontro entre atores e espectadores. “Uma arte viva”. Nela, o encenador prevê, por meio da metodologia empreendida na ginástica rítmica, uma cena em que os movimentos dos corpos sejam criados em uma atmosfera na qual o par iluminação-música seja capaz de produzir uma verdadeira “reforma teatral” (APPIA, 1981, p. 55).

A Ginástica rítmica, de sua parte, conservando seu princípio cênico essencial que é de nada tolerar em torno dela que não emane diretamente do ritmo incorporado, criará por ela mesma, em uma progressão normal, uma encenação que será como uma emanação necessária de formas plásticas do corpo e de seus movimentos transfigurados pela música.

Então toda a potência luz, dócil à música, virá se associar; a iluminação sem a qual não existe plástica; a iluminação que povoa o espaço de clarões e sombras moventes (...) E os corpos, banhados na atmosfera vivificante, reconhecerão nela e saldarão a Música do Espaço.

Porque Apollo não é somente o deus da música, é também o deus da iluminação!

(Giérolles, abril 1911) (APPIA, 1981, p. 55)

A iluminação na obra de Appia contribui para criar uma atmosfera na qual a presença do ator é o destaque. “Ela pode ser realizada não importa em qual sala, ou mesmo dentro de um quarto. A iluminação é “peneirada” à vontade por cartolinas cortadas e invisíveis, e as sombras que caem sobre os personagens podem, também, tornar-se móveis” (APPIA, 1963, p. 51). Segundo Bablet, Appia insiste na “mobilidade da iluminação, fonte viva da evocação, que se combina com a evolução musical” (BABLET, 1975, p. 262), opondo-se às telas pintadas. Para isso, substitui a materialidade dos objetos pela projeção de luzes no espaço, profetizando o que, alguns anos mais tarde, iria ocorrer: “Quando a fotografia elétrica em séries for introduzida na cena, a projeção poderá se manifestar em toda potência e poucas coisas lhe serão recusadas” (APPIA, 1954, p. 54).

Somente a projeção é capaz de fornecer esta mobilidade de manchas coloridas que atendem ao cenário e aos personagens. Vemos que Appia não a utiliza aqui para realizar formas figurativas ou descritivas, mas para criar uma ambiência imaterial a partir de elementos luminosos não figurativos... (BABLET, 1975, p. 263)

Bablet refere-se à criação, na obra de Appia, de um cenário espiritual, alcançado por meio de um jogo de sombra e luz, acompanhando, sugerindo ou sublinhando estados da alma das personagens, em uma composição poética que modifica profundamente a ordem dos elementos cênicos até então.

O cenário, anteriormente revelador de uma imagem fixa, passa a ser um espaço submetido à movimentação dos atores. As telas de pinturas ao fundo da cena são substituídas por cicloramas onde luzes coloridas são projetadas. A iluminação, como propôs Appia, promoveu novas pesquisas sobre o uso de dispositivos e sua utilização no teatro, influenciando diversos artistas como Copeau, Preetorius, Mertz, entre outros. A pesquisa sobre a iluminação, presente em vários espetáculos, transforma o espaço cênico em espaço cinético – Craig o denomina “palco cinético”, como veremos adiante – e vale a pena ser revista para que possamos compreender de que forma o espaço, ao acolher tais inovações, se transforma e se prepara para a troca incessante e produtiva com o cinema e as imagens digitais, na contemporaneidade.

### As telas de Edward Gordon Craig

A arte do teatro não é nem o jogo dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Ela é formada pelos elementos que a compõem: o gesto, que é a alma do jogo; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores que são a existência do cenário; o ritmo que é a essência da dança. (CRAIG, 1957, p. 177)

Edward Gordon Craig (1872-1966) acumulou inúmeras funções: diretor, ator, teórico, historiador, desenhista, cenógrafo. Entre os anos de 1900 e 1914, sua obra apresenta o período mais relevante. O teatro de Craig é baseado “(...) na união harmoniosa

de um certo número de elementos auditivos e visuais absolutamente interdependentes”(BABLET, 1975, p. 53). Buscando uma forma simples do quadro cênico, em uma síntese refletida no domínio de uma arquitetura geométrica – cubos, paralelepípedos, etc. – Craig aliou o cenário à ação, indo de encontro à concepção tradicional da cena teatral. Bablet aponta duas soluções, adotadas em seu percurso, à primeira vista, contraditórias: a primeira referente à cena cuja arquitetura é fixa; a segunda, proveniente de cenários móveis. Com suas super-marionetes, inaugura uma teatralidade na qual o corpo do ator é, ao menos idealisticamente, excluído devido à crença na impossibilidade de representar a verdadeira criação. Buscando uma relação frontal com o público, questionando o uso do palco italiano pela insuficiência de seus recursos, Craig investiga a profundidade da cena ao adotar os *screens* ou telas, inaugurando uma estética nova em um novo espaço: o quinto palco.

As pesquisas de Craig visavam a uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos. E também a famosa invenção dos *screens*, espécie de anteparos que devem poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-os em evidência, tornaria absoluta. Essa inovação técnica que permitia

passar de um palco estático a um palco cinético é julgada por Craig tão fundamental que ele considera estar inaugurando, com ela, um novo espaço da representação, o quinto palco... (AUMONT, 1998, p. 89)

O palco cinético de Craig ou quinto palco (os outros são: os tablados da Commedia dell'arte, o anfiteatro grego, o espaço medieval e o palco italiano) reflete a necessidade de apropriação da profundidade da cena como forma de repensar o espaço e desdobrá-lo em outros, esvaziando-o de sua materialidade arquitetural, aprisionada na “caixa de ilusão”, aproximando-se do que, mais tarde, irá o cinema investigar, a partir de um outro viés, quando descobre a profundidade de campo e a perspectiva como técnicas de aprimoramento. A preocupação simbolista com o quadro composto por luz, cores, ligadas às perspectivas pictóricas<sup>5</sup>, alia-se à pesquisa de imagens em movimento que tendem para a abstração, como foi o caso da montagem *The steps* (1905), de Craig, ao desenhar quatro esboços de escadas para quatro ambientes, com o objetivo de criar uma cena que abarcasse as diversas fases da ação dramática, conseguindo reunir “o tema, o enquadramento e a personagem principal do drama no qual utiliza o título” (BABLET, 1975, p. 57).

Craig traz uma contribuição fundamental ao teatro não apenas por sua extensa obra teórica e escritos (manuscritos,

5 Vários pintores contribuíram para a criação de cenários simbolistas: Toulouse Lautrec para Lugué-Poe, Edouard Münch para Ibsen, entre muitos outros.

relatos de suas experimentações, cartas, projetos de artigos, notas de trabalhos, etc.) que o classificam como um artista visionário, mas também por sua obra gráfica que compreende inúmeros desenhos, maquetes, croquis, gravuras que modificaram o modo como a representação do espaço cênico era transmitida até então, o que levou alguns historiadores e críticos a classificá-lo como artista plástico. Bablet analisa cinco tipos de obras gráficas de Craig<sup>6</sup>. A primeira delas refere-se a obras dramáticas ou líricas ligadas a projetos para encenações específicas. Algumas delas realizáveis, outras questionáveis devido à grandiosidade dos projetos que revelavam uma visão utópica, tal como descrita pelo historiador Lee Simonsen, e dificilmente executável. O fato é que, a partir de 1905, Craig dedica-se a projetos gráficos nos quais “[...] minúsculos personagens aparecem dominados por gigantescas estruturas arquiteturais que nenhuma cena poderia conter” (BABLET, 1983, p. 282). Luiz Fernando Ramos<sup>7</sup> que dedicou um relevante estudo sobre a obra de Craig – confrontando anotações dos cadernos originais do artista; o curta-metragem

6 As demais obras, na classificação de Bablet, são: esboços destinados a obras teatrais, nas quais Craig como criador imagina diversos aspectos visuais do cenário; os esboços e gravuras sem nenhuma destinação teatral precisa, em que «o elemento dramático reside nas aparências do local representado ou nas sugestões propostas pelas relações entre um personagem, uma arquitetura estilizada e a iluminação» (BABLET, 1975, pp. 283-284); as gravuras em cobre intituladas «Movimentos», que transcendem o teatro, «parte de suas pesquisas (...) a arte do movimento» (BABLET, 1975, p. 284) e, por último, os «screens».

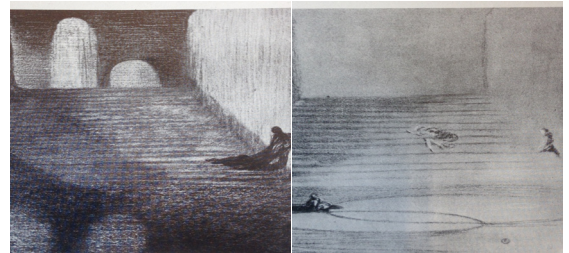
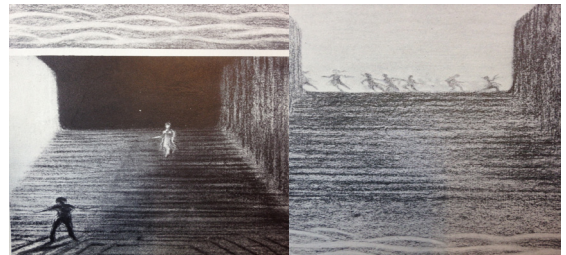
7 RAMOS, Luiz Fernando. O projeto scène de Gordon Craig: historia aberta à revisão. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, vol. 4, n. 3, pp 443-462, set/dez, 2014, pp. 443-462.

de André Venstein, em 1963, com entrevistas de Craig sobre sua obra; a biografia de seu filho, Edward Craig, e as narrativas dos pesquisadores que se dedicaram a estudá-la, tais como o próprio Bablet, Christopher Innes, entre outros – destaca essa problemática. Entre a obra patenteada e o ensaio de Craig, em 1923, Ramos defende que, a par das limitações técnicas existentes no projeto original, o encenador conseguiu realizar o dispositivo das *screens* ou telas que criou.

No capítulo “Craig et la totalité expressive”<sup>8</sup>, Bablet aponta uma declaração do artista que elucida esta problemática ao afirmar que “ao realizar o mesmo cenário na cena, ele será certamente totalmente diferente quanto à forma e à cor, mas produzirá a mesma impressão que o desenho que você atualmente tem sob seus olhos” (CRAIG, 1910, pp. 57-60). Em um interessante diálogo ficcional entre o artista e seu empresário, intitulado “Proposals old and new. A dialogue between a theatrical manager and an artist of theatre”, Craig, ainda, em 1910, parece estar ciente das diferenças existentes entre um projeto e sua execução. Não satisfeito com as diferenças entre o esboço de cenário presente nos desenhos e o que o encenador realiza, o empresário insiste para que este explique o porquê de tantas diferenças. Ao que Craig responde:

8 In: *Esthétique Générale du décor de théâtre. De 1870 a 1914*. Paris: Éditions du CNRS, 1975, pp. 279-337.

O cenário de uma cena no papel é um tipo de arte, a cena no palco é outra. As duas não têm conexão uma com a outra. Depende de centenas de diferentes modos e sentidos de criação de uma mesma impressão. Tente adaptar uma em outra e o melhor que você consegue é apenas uma boa translação. (CRAIG, 1910, p. 57)



Fonte: Livro BABLET, Denis. **Les revolutions sceniques du XXe siècle**.

Paris: Societé Internationale d'Art. XXe siècle, 1975.

### As telas/ Les paravents/ The screens

Ele inventa os “screens” (paravents) verticais, nos quais cada painel tem a mesma largura das laterais dos quadrados, e acrescenta um tipo de teto com uma estrutura idêntica a do chão, obtendo assim, mais do que uma cena, um lugar; um lugar infinitamente variável graças à relação de constante mudança de seus volumes. (BABLET, 1962, pp. 149-150)



A partir de 1906-1907, Craig se lança à pesquisa de um teatro em movimento, no qual as formas pudessem constantemente se modificar. Em 1907, cria os chamados *screens*, telas verticais móveis que, em contato com a iluminação, transformam o espaço em uma “sinfonia de formas móveis” (BABLET, 1962, p. 150). Bablet, que dedicou um livro e diversos estudos sobre Craig, define sua obra como precursora de uma cena cinética, na qual interessava investigar, por exemplo, o nascer do sol ou ainda o crescimento de uma árvore, em uma espécie de “música da forma” (p. 151). Para o teórico, Craig transcende seu tempo ao assumir o movimento como centro de sua arte – “ele deseja que a cena inteira possa se mover em todas as direções” (BABLET, 1962, p. 148). Para realizá-la, imagina um “jogo de paralelepípedos capazes de subir e descer ao mesmo tempo em que implementa telas móveis e uma iluminação sutilmente eficaz que comporia o conjunto” (p. 58). Como não conseguiu transformar a ideia em realidade, Craig cria em 1907 os *screens/ as telas* que se transformam em elementos essenciais para sua pesquisa.

Entre 1907 e 1908, dedica-se à gravura, criando um total de quinze, em couro, que reproduzem movimentos e atmosferas, por meio de um estudo de luz e sombra. No prefácio, intitulado *Motion*, do portfólio da exposição de gravuras que realiza, em 1908, em Florença, afirma: “Há pouco tempo

atrás, acreditava que o teatro era, de certa forma, ligado a minha visão [...] Mas, sei agora que esta arte, a propósito da qual escrevi e sobre a qual dediquei minha vida, transcende ao teatro” (CRAIG, 1908, pp. 10-12). O interesse reside não na criação de um ou outro cenário, mas de uma cena que reflita um “movimento de coisas em estado puro” (BABLET, 1962, p. 153). A base da “cinética cênica” ou do que chamamos hoje de cena cinética reside na relação entre o movimento dos objetos cênicos e o movimento dos atores. Podemos pensar em uma associação entre os experimentos criados por Craig e os dispositivos da cena contemporânea. Ambos compreendem esse estado relacional entre ator e objeto/imagem que constitui a especificidade dos estudos intermediais e reflete uma fonte inesgotável de recursos e possibilidades. Em seu *Plan of stage 1907-1912*, manuscrito que consultei na *Bibliothèque Nationale de France*, onde existe um dos maiores acervos de sua obra, um conjunto de mais de 9.000 documentos, entre imagens, manuscritos e objetos, incluindo maquetes dos *screens*, Craig faz anotações relativas às dimensões, ao posicionamento no proscênio e no restante do palco, e ao funcionamento dos *screens*. Neles, estão previstas as mudanças de escalas dos *screens*, bem como de seus deslocamentos, o que possibilita não apenas a criação de ambientes diversificados, mas a criação de movimentos em constante transmutação.

Em setembro de 1913, Craig concebe *Model A*, finalizado apenas em 1921, e que consiste em uma maquete completa do dispositivo dos *screens*<sup>9</sup>. Para Craig, tratava-se da “quinta cena” ou “quinto palco”. No *Model A*, encontram-se descritos “[...] todos os princípios, elementos materiais (*screens* e peças complementares), aparelho cênico (quadro de gelatinas e cores utilizadas, tipo de lâmpadas, de projetores e de resistências empregados)” (BABLET, 1962, p. 155). A primeira utilização dos *screens* foi realizada no Abbey Teatro de Dublin, em 1911, por seu amigo Yeats. O próprio Craig faz uso em “Hamlet” (1911). Em *The Mask*<sup>10</sup>, revista editada por Craig, entre os anos de 1908 e 1929, no item intitulado “The Thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery”, encontrei a descrição dos *screens* que consistiam em quatro, seis, oito, dez ou doze telas e, também, em alguns casos, mais do que doze.

Cada parte ou folha de uma tela é igual em cada detalhe, exceto a largura, e essas partes juntas formam uma tela, composta de duas, quatro, seis, oito ou dez folhas. Estas folhas dobram-se em ambos os sentidos e possuem uma matiz monocromática.

9 Segundo Monique Borie, os *screens* influenciaram Co-  
peau, apesar do diretor francês jamais ter utilizado direta-  
mente na cena, ao adotar o princípio de uma cena única  
com variações. In: CORVIN, Michel. (org). *Dictionnaire en-  
cyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions  
Bordas, 2008, p. 381.

10 Todos os números da revista *The Mask* foram digitaliza-  
dos pela Universidade de Princeton no quadro do projeto  
“Blue mountain project historic avant-garde periodicals for  
digital research”. Estão on line in: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmt-naau&ai=1&e=-----en-20--1--txt-IN----->

O peso de todas as telas é similar.

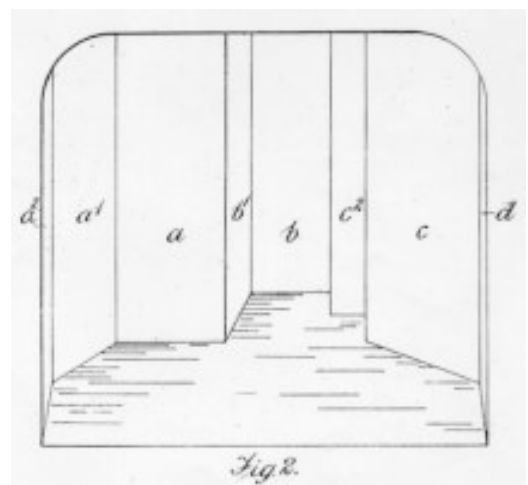
Estas telas são autosustentáveis e compostas de um quadro de madeira coberto com lona, ou madeira sólida.

Com telas de dimensões estreitas, formas curvas são produzidas. Para grandes espaços retangulares, telas de folhas mais largas são utilizadas, e para formas variadas e formas fragmentadas todos os tamanhos são empregados.

Às vezes, um teto plano é usado com essas telas, em outras vezes o espaço acima da linha superior é mostrado.

Na cena monocromática, o mínimo de luz é necessário para iluminá-la, uma vez que há muitos reflexos em cada folha. Os sarrafos que são usados no teatro, e também a luz do dia, podem ser usados para sua iluminação.

As telas podem ser dispostas de modo que, ao mover três folhas, uma grande mudança de efeito é produzida. (CRAIG, 1915, p. 147)



Craig compara os *screens* aos rostos humanos. Um rosto, segundo ele, é composto por diferentes partes (boca, nariz, frente, etc.). Caso sejam modificadas quaisquer uma das partes, produzimos um efeito diverso. Esta era a ideia: a criação de uma realidade complexa, porém mutável. Ao banir a pintura das telas – os *screens* se apresentam em cores monocromáticas – pretendia fugir de toda imitação; não interessava a ele a reprodução de um local em específico ou a cópia de um ambiente. O sentido da mobilidade é o centro de interesse na utilização dos *screens* que servem, segundo ele, para incitar as ações dos atores. Em “Scene”, ele afirma: “a cena deve agir” (CRAIG, 1923, p. 20). E tal ação só é possível devido à articulação entre as telas, a iluminação e as ações dos atores, compondo uma cena homogênea, proveniente da “união íntima de seus diversos elementos” (BABLET, 1983, p. 325).

### Conclusão

A transformação do espaço cênico em espaço cinético compreende a investigação de técnicas e procedimentos inovadores na História do teatro, as quais Craig e Appia são precursores de pesquisas originais relacionando a arte do ator, o espaço, a iluminação e o uso de objetos. Ao contrário de Appia, que estabeleceu uma divisão hierárquica na cena, tendo como elemento primordial o ator, centro do movimento, Craig, por sua vez, privilegiou uma

visão não hierárquica, na busca de uma equalização que refletisse um mesmo dinamismo entre os elementos cênicos. Ao modificarem a cena teatral, retirando-a de um espaço meramente decorativo e transformando-a em um espaço tridimensional, no qual o movimento é centro da pesquisa, ambos tornam-se responsáveis por modificar a visão de um teatro calcado no realismo acadêmico e em técnicas de caráter mecânico que visavam apenas a uma reprodução mimética da realidade. Ambos estão interessados em estimular a imaginação do espectador por meio do uso de dispositivos de criação espaciais, configurando a arte teatral como arte cinética.

*Recebido em:* 06/05/2017

*Aceito em:* 18/07/2017

### Referências Bibliográficas:

APPIA, Adolphe. **Adolphe Appia. Oeuvres complètes. Vol. II.** Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre et l'Âge d'Homme, 4. Vol., 1983-1992.

APPIA, Adolphe. **Adolphe Appia. 1862-1928. Acteur-espace-lumière. (Catálogo da exposição)** Exposition produite et réalisée par PRO HELVETIA, Zurich. Conçue par Denis Bablet e Marie-Louise Bablet. (A exposição obteve o prêmio especial do júri na quadrienal

de Praga, em 1979). Lausanne: PRO HELVETIA ET EDITIONS L'ÂGE D'HOMME, 1981.

APPIA, Adolphe. **La musique et la mise en scène. Annuaire du théâtre suisse XXVIII/XXIX de la Société suisse de théâtre, 1962-1963**, éditeur: Edmund Stadler, Theater-Kultur Verlag, Berne, 1963.

APPIA, Adolphe. Notes de mise en scène pour L'Anneau de Nibelungen (1891-1892). In: **Revue d'histoire du théâtre**. Paris, 1954, I-II, pp. 46-59.

AUMONT, Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BABLET, Denis. In: APPIA. Oeuvres complètes, vol 1 (1880-1894). Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

BABLET, Denis. **Les révolutions scéniques du XXe siècle**. Paris: Société Internationale d'Art. XXe siècle, 1975.

BABLET, Denis. **Esthétique Générale du décor de théâtre. De 1870 a 1914**. Paris: Éditions du CNRS, 1975.

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arché, 1962.

BROCKETT, Oscar G; MITCHELL, Margaret; HARDBERGER, Linda. **Making the scene. A history of Stage Design and technology in Europe and the United States**. San Antonio, Texas: Tobin Theatre arts fund, 2011.

CRAIG, Edward. **Catalogue of Etchings being Designs for Motions by Gordon Craig**. Florence, 1908.

CRAIG, Edward. **On the art of the theatre**. London/Melbourne/Toronto: Ed. Heinemann, 1957.

CRAIG, Edward. **Plan of stage Scene 1907-1912**. Fonds Edward Gordon Craig. Manuscrito. Caderno de maquetes.

CRAIG, Edward. **The Mask**. Disponível em: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaau&ai=1&e=-----en-20--1--txt-IN----->. Acesso em: 03/06/2016.

CRAIG, Edward. Proposals old and new. In: **The Mask, vol.3, n. 4-6**, outubro de 1910, pp. 57-60.

CRAIG, Edward. The Thousand scenes in one scene. A note on ancient and modern scenery. In: **The Mask, vol. 7, n. 2**, maio de 1915, pp. 139-158.

CRAIG, Edward. **Scene**. Londres: Oxford University, 1923.

DEHOULIÈRES, CH. Verbete "Appia Adolphe". IN: CORVIN, Michel (org). **Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde**. Paris: Editions Bordas, 2008, pp. 90-91.

DREIER, Martin. Adolphe Appia aujourd'hui. Le point de vue d'un historien du théâtre. In: **Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de**

**décors.** Lausanne: Editions Payot  
Lausanne, 1992, pp. 7-20.

ERTEL, E. Verbete Appia Adolphe. In:  
CORVIN, Michel (org). **Dictionnaire  
encyclopédique du théâtre.** Paris:  
Editions Bordas, 1991, p. 49.

RAMOS, Luiz Fernando. O projeto  
scène de Gordon Craig: historia aberta  
à revisão. In: **Revista Brasileira de  
Estudos da Presença.** Porto Alegre,  
vol. 4, n. 3, pp 443-462, set/dez, 2014.

VENNET-TALLON, Mary Elizabeth  
Vander. Adolphe Appia et l'oeuvre  
d'art totale. In: **L'oeuvre d'art totale.**  
Collection Arts du spectacle. Paris:  
CNRS Éditions, 1995, pp. 89-109.

