



As Contradições em Gordon Craig

Patrick Le Boeuf

Biblioteca Nacional da França – BNF, Paris, França

RESUMO – As Contradições em Gordon Craig – As aparentes contradições no pensamento teatral de Gordon Craig podem ser solucionadas se forem abordadas como um constructo pragmático que assume a forma de um sistema concêntrico que gira em torno da contemplação mística, sendo que cada camada constitui um sucedâneo mais ou menos remoto dessa contemplação. Ao detalhar cada uma dessas camadas em sua relação com o âmago desse sistema concêntrico, o artigo propõe, por fim, uma síntese global da estética dos experimentos de Gordon Craig.

Palavras-chave: **Edward Gordon Craig. Estética. Misticismo. Teatro e Pensamento Religioso. Aspectos Filosóficos do Pensamento Teatral.**

ABSTRACT – Gordon Craig’s Self-Contradictions – The seeming contradictions in Edward Gordon Craig’s theatrical thought can be solved if they are approached as a pragmatic construct that takes the form of a concentric system that revolves around mystic contemplation, and each layer of which is a more or less remote surrogate of such contemplation. By detailing each of these layers in its relation to the core of that concentric system, the paper eventually proposes an overall synthesis of the aesthetics of Craig’s experimentations.

Keywords: **Edward Gordon Craig. Aesthetics. Mysticism. Theater and Religious Thought. Philosophical Aspects of Theatrical Thought.**

RÉSUMÉ – Les Contradictions de Gordon Craig – Les apparentes contradictions de la pensée théâtrale d’Edward Gordon Craig peuvent être résolues si on les approche comme une construction pragmatique qui prend la forme d’un système concentrique tournant autour de la contemplation mystique, et dont chaque couche constitue un succédané plus ou moins lointain de cette contemplation. En détaillant chacune de ces couches dans le rapport qu’elle entretient avec le cœur de ce système concentrique, l’article propose, au bout du compte, une synthèse globale de l’esthétique des expérimentations de Craig.

Mots-clés: **Edward Gordon Craig. Esthétique. Mysticisme. Théâtre et Pensée Religieuse. Aspects Philosophiques de la Pensée Théâtrale.**

O pensamento teórico de Gordon Craig é uma construção altamente complexa. Ele o expressou em suas pouquíssimas produções naturalmente, mas, mais importante ainda, em seus desenhos, xilografuras, gravuras em metal e, sobretudo, seus muitos escritos. Mas frequentemente esses escritos são considerados contraditórios: seus difamadores usam essas contradições para ridicularizar e minimizar sua contribuição ao teatro moderno, enquanto até mesmo seus partidários admitem que possa ser difícil determinar qual realmente era sua posição a respeito de determinado assunto. Realmente pretendia se livrar completamente de todos os atores ou aprovava a presença deles no palco? Preferia marionetes ou somente Über-marionettes – o que quer que esse termo possa ter significado? Rejeitava peças literárias como a base para produções teatrais ou as tolerava? Lee Simonson, seu oponente mais severo, escreveu que os ensaios dele eram “[...] uma massa de evasivas e contradições” (Simonson, 1931, p. 19-20; apud Innes, 1998, p. 5), e “[...] uma mistura de métodos, uma confusão de suposições” (Simonson, 1932, p. 335; apud Sheren, 1968, p. 189). Irène Eynat-Confino admite “[...] que suas retratações e sua atitude ambivalente para com o ator [...] não facilitam a tarefa do estudioso em busca da ‘verdade’” (1987, p. x). Christopher Innes confessa que “[...] há muitos elementos contraditórios [na maneira como as ideias de Craig são expressas], alguns dos quais nunca foram inteiramente resolvidos [...]”. Os críticos usaram essas contradições como argumentos para ignorar a visão de Craig”, uma afirmação que é imediatamente qualificada como: “Mas estas ideias têm uma consistência interna e, à luz disso, quase todas suas inovações e as teorias [...] que, de outro modo parecem ecléticas, são claramente partes integrantes de um todo” (1998, p. 175).

Uma Consistência Pragmática por trás de Aparentes Contradições

Essa “consistência interna” me ocorreu quando eu era encarregado da coleção de Edward Gordon Craig em Paris, entre 2006 e 2009, como uma marca da contribuição de Craig ao teatro, mais ainda do que as assim chamadas *contradições* de Craig. Minha frequência diária nos enormes arquivos de Craig permitiu que eu descobrisse uma mente extremamente bem articulada, caracterizada pelo pragmatismo – muito distante do clichê usual de Craig como um teórico estranho e totalmente pouco prático. Em minha opinião – da qual,

é claro, os leitores têm liberdade para discordar – é o pragmatismo de Craig que possibilita explicar suas aparentes inconsistências e resolver suas próprias contradições. Esse pragmatismo é baseado em um princípio muito simples, que pode ser parafraseado como segue: Deveríamos almejar um ideal; se esse ideal provar ser impossível de alcançar, então devemos visar a algo ligeiramente menos ideal; e, se essa coisa ligeiramente menos ideal não puder ser alcançada... – e assim por diante.

Esse princípio simples leva ao desenvolvimento de uma estrutura concêntrica, com a coisa ideal em seu núcleo e a coisa menos-ideal-mas-ainda-tolerável em sua periferia. Um mapa circular do pensamento teatral de Craig como era.

Com certeza, Craig nunca desenhou explicitamente esse mapa, e o que segue é uma mera tentativa de (re)construí-lo. Entretanto, senti-me autorizado a fazer essa tentativa devido a dois textos escritos pelo próprio Craig nos quais acho que expressou algo dessa atitude pragmática.

Em *A Plea for Two Theatres*, Craig admitiu que dois teatros muito diferentes poderiam coexistir harmoniosamente em um futuro utópico: um teatro durável (baseado em cerimônias religiosas) e um perecível (baseado em improvisações semelhantes à *commedia dell'arte*). Embora afirmasse que o teatro perecível não era “inferior” ao durável, apenas “diferente” (Craig, 1919, p. 18), claramente existe alguma noção de hierarquia nessa distinção, como “O efêmero é a obra dos jovens e o durável também é deles, quando tiverem passado da juventude. Assim, um seria um treinamento para o outro” (Craig, 1919, p. 24-25). Mas o aspecto mais interessante desse ensaio para a presente argumentação está no fato de que Craig também expressou nele a ideia de que seria vão lutar para destruir o teatro comercial, que, mesmo nesse futuro utópico, poderia muito bem coexistir com outros dois teatros: “Por favor, não imaginem que eu sou quixotesicamente tendencioso; que estou querendo me inclinar contra os mercados do teatro que oferecem mercadorias que, no fim, empilham-se nessa pirâmide de lixo” (Craig, 1919, p. 7). Não há nenhuma necessidade de estética exclusiva e totalitária do teatro, porque “Há algo de bom em cada teatro – algo, não tudo” (Craig, 1919, p. 32).

O relativismo pragmático de Craig é expresso ainda com mais força, defendendo eu, em *The Art of the Theatre: the first dialogue* (2009):

ESPECTADOR: Então você quer dizer que *Hamlet* nunca deveria ser representado?

DIRETOR: De que serviria se eu respondesse ‘sim’? *Hamlet* continuará a ser apresentado por algum tempo ainda, e o dever dos intérpretes é fazer o seu melhor a serviço dele. Porém, como eu disse, o teatro não deve se embasar para sempre em ter uma peça para representar, mas deve, com o tempo, representar peças de sua própria arte (Craig, 2009, p. 75-76).

Assim, mesmo que seja preferível, mais de acordo com a coisa ideal, não “[...] se embasar [...] em ter uma peça para representar”, continua admissível, pelo menos por algum tempo, colocar *Hamlet* no palco. Isso é o que rotulei de “estrutura concêntrica” pragmática no trabalho, o que explica por que Craig, no fim, aceitou o convite de Stanislavsky para dirigir *Hamlet* em Moscou.

Seria errado, entretanto, imaginar que aquela estrutura concêntrica existisse na mente de Craig de uma vez por todas e nunca tivesse evoluído com o tempo. Certamente, evoluiu ao longo do tempo, e algumas de suas camadas mais centrais apareceram mais tarde do que algumas das mais periféricas: seu desenvolvimento não foi nem centrífugo, nem centrípeto, mas suas várias camadas foram postas no lugar quase aleatoriamente, na medida em que novas ideias vinham à mente de Craig.

Primeiro, apresentarei brevemente o que eram aquelas camadas, do núcleo à periferia; então me deterei nelas, voltando da periferia ao centro.

A Estrutura Concêntrica do Pensamento de Craig em Poucas Palavras

Considero Gordon Craig essencialmente um místico que colocava Deus no centro do seu sistema de pensamento. Certamente, esse Deus não é um Deus que possa ser abordado por meio de dogma ou raciocínio teológico, mas um Deus que tenha uma conexão forte com a noção teatral de espetáculo: a contemplação direta de Deus por um indivíduo é o espetáculo máximo e incomparável.

Se essa contemplação direta lhe for negada, você sempre pode satisfazer-se com a contemplação de um símbolo para Deus ao observar os movimentos lentos das sombras lançadas nas paredes da cidade pelo sol: esse é o show mais próximo do máximo.

Se você não for paciente o bastante para suportar um espetáculo tão lento e longo, pode satisfazer-se com um substituto daquele símbolo de Deus, prestando atenção aos movimentos do palco cinético de Craig, desenvolvidos a partir dos movimentos mais lentos das sombras naturais.

Mas o palco cinético de Craig nunca foi construído: assim, o que pode ser feito? Você pode experimentar um espetáculo de Über-marionette. As Über-marionettes ainda se constituem como símbolos de Deus, embora sejam de uma natureza muito mais grosseira do que o imaterial, as sombras metafísicas que o palco cinético deveria tornar visíveis, caso tivesse sido realizado.

Mas onde é que um espetáculo com Über-marionette pode ser assistido? Até mesmo isso foi um fracasso. Por que não experimentar apenas fantoches comuns? Mesmo que tenham se degenerado, descendem do divino: em um passado remoto, eram ídolos e ainda são imagens de deuses em algumas culturas asiáticas. Observá-las enquanto se movem é como observar divindades incorporadas.

Entretanto, existem outras possibilidades, embora nos desviem ainda mais da contemplação divina direta. A arte teatral é potencialmente iluminadora quando os diretores são inspirados por Deus. Mas a condição para tal resultado é que os diretores devem estar no controle absoluto de tudo o que acontece no palco: mesmo os atores não devem ser mais do que fantoches nas mãos dos diretores para que as produções teatrais sejam consideradas como obras de arte duradouras que transmitem noções espirituais.

Se os diretores não forem genuinamente inspirados por Deus, ou se os atores não se dispuserem a ser reduzidos a fantoches, ou se, por algum motivo, não for factível exercer controle absoluto sobre o palco, então ainda restam outras possibilidades em aberto. Um teatro criativo é uma opção aceitável. A diferença entre o teatro artístico e o teatro criativo é que aquele é produzido por diretores, enquanto esse é interpretado por atores. No teatro criativo, não há nenhum diretor: é totalmente regido por atores, pois é baseado em improvisações. Como já foi mencionado acima, pode ser profano (teatro “perecível”) ou religioso (teatro “durável”); mas, em ambos os casos, sua natureza criativa ainda os liga a Deus. Os atores criativos revivem a Criação.

Contudo, Craig lamentava que, na época em que viveu, até mesmo aquele tipo de teatro criativo já não existisse mais (ou não

tinha ainda sido revivido). O bom e velho teatro vitoriano – o teatro de Henry Irving, o teatro de Ellen Terry – ainda era uma opção a ser lembrada. Esse teatro ainda poderia ser apreciado, mesmo que Craig nunca tenha discutido que devesse ser imitado ou prolongado. E, além dele, todo o território da história do teatro estava por ser mapeado. Estudar a história do teatro implicava na busca das faíscas criativas que tivessem existido nos últimos séculos. Conseqüentemente, isso ainda tem a ver com a busca de um Criador.

E, então, há o teatro comercial – a opção menos aceitável, embora não inteiramente inaceitável. Ainda é teatro, mesmo que tenha tão pouco a ver com a contemplação divina. O pragmatismo pode ir até certo ponto, desde que se continue ciente de que é o círculo mais externo de um *sistema solar* concêntrico limitado. Não deve ser considerado como um fim em si, não para ser desejado; é apenas um *ganha-pão*¹, uma fonte de renda, quando tudo mais falhou. É impossível afastar-se mais de Deus.

A Viagem de Craig em seu Próprio Sistema

O Teatro Comercial

Craig fez apenas duas tentativas de trilhar o escorregadio terreno do teatro comercial: uma vez em 1908-1909, quando planejou colaborar com Herbert Beerbohm Tree em uma produção de *Macbeth* em Londres, e a segunda vez em 1928, quando desenhou os cenários para a produção de Douglas Ross de *Macbeth* (novamente) na Filadélfia e em Nova Iorque.

Herbert Beerbohm Tree era um alvo frequente do sarcasmo de Craig, mas não somente dele; como Cary DiPietro coloca:

Para aqueles que defendiam de diferentes formas a reforma do teatro, as produções de Shakespeare de Tree não apenas resumiam um estilo histriônico ultrapassado de atuar oriundo em grande parte do melodrama vitoriano, mas o total comercialismo de seus empreendimentos era encarado para acomodar o gosto predominantemente burguês de sua plateia. Era considerado que produtores teatrais como Tree tinham reduzido Shakespeare a um espetáculo caro e pomposo, sacrificando sua integridade ao 'palco em busca de lucro' (DiPietro, 2006, p. 92).

O que motivou Craig a aceitar o princípio de colaborar com um homem como esse foi, de acordo com Denis Bablet, sua esperança de

que serviria a uma boa causa: “Embora sem o hábito de restringir-se a *desenhar* uma produção, Craig concordou porque pensou que o ajudaria a levantar o dinheiro para *The Mask*” (Bablet, 1966, p. 95).

Mas, em 1928, quando Craig aceitou desenhar sua “[...] única produção americana”, como Paul Sheren a denominou (Sheren, 1968, n.p.), foi meramente pela sobrevivência: “[...] tudo o que ele queria era o dinheiro. Quando assinava seus desenhos como ‘C.pb’², ele imaginava com convicção que a posteridade entenderia que seu trabalho devia ser desculpado porque era um Craig-‘ganha-pão” (Craig, 1985, p. 330).

O Teatro Vitoriano e a História do Teatro

O palco de Henry Irving no *Lyceum Theater* era a escola em que Craig aprendeu tudo sobre o teatro. E o *Lyceum Theater* resumia a essência do teatro vitoriano. Craig era filho do teatro vitoriano; como todo filho, tanto se rebelou contra seu progenitor como se sentiu irresistivelmente atraído por ele. Acreditava que esse era o teatro mais degenerado, mas, mesmo assim, não conseguia deixar de apreciá-lo. Elevava Henry Irving a um padrão contra o qual suas próprias realizações deviam ser comparadas.

A obsessão de Craig pelo teatro vitoriano, aquele inimigo amado, durou sua vida inteira. Em 1956, quando tinha 84 anos, desenhou esboços para uma produção de *The Tempest*, de Shakespeare, que deveria ser montada no palco vazio do *Lyceum* da maneira como o conheceu quando era adolescente e um ator jovem, “[...] um emaranhado de cordas e sombras” (Le Boeuf, 2013a, p. 236).

De fato, Craig era apreciador de qualquer tradição teatral duradoura que criasse ligações entre um presente decadente e um passado mais glorioso. Em um artigo dedicado a Tommaso Salvini, a quem encontrou em janeiro de 1913, relatou que o grande ator italiano admitiu que o palco na Itália pudesse ter se deteriorado desde os anos de seu treinamento:

Então perguntei a ele se também iria tão longe quanto dizer que acreditava que, quando era jovem, o palco tinha se deteriorado em relação ao palco de cinquenta anos antes. Salvini parecia talvez um pouco desconfiado em relação a qual seria o significado daquilo, [...] mas no fim disse ‘Estou inclinado a pensar que este era o caso’ (Craig, 1919, p. 216).

A intenção de Craig nessa passagem não é tanto culpar o estágio atual de decadência do teatro, mas insistir na noção de que toda a história do teatro, de suas origens mais distantes até os dias de hoje, é de decadência constante, impossível de evitar. Acreditava tanto quanto Heinrich Kleist nas consequências infelizes da Queda: “Parece-me que não devemos nos esquecer de que pertencemos a um período após a Queda e não anterior a ela” (Craig, 2009, p. 23). O Paraíso foi trancado desde que comemos da árvore do conhecimento. A compulsiva atividade de Craig como historiador do teatro visa à descoberta e à recriação não do teatro do passado, mas das condições que cercavam um teatro hipotético, idealizado, anterior à Queda, através da linha que nos conduz diretamente de nosso teatro degenerado às formas intocadas de arte que estavam tão próximas da condição pré-Queda da humanidade. O estudo da história do teatro é parte dessa busca mística, que é apenas sua justificativa, já que a mera recriação do passado por si próprio é, na visão de Craig, totalmente sem valor.

Teatro Criativo

O teatro criativo é feito por atores – atores livres e imaginativos, que conseguem improvisar e produzir obras primas quando improvisam. Craig acreditava que esses atores tinham existido no passado e poderiam existir outra vez no futuro. Foi tão longe quanto a afirmar que a contribuição de Shakespeare às peças atribuídas a Shakespeare consistiam principalmente do *polimento* de improvisações dos atores:

De fato, muito da comédia elisabetana é trabalho dos atores, produzida dessa maneira espontânea; muitos daqueles lampejos brilhantes de gênio que ajudaram a dar a Shakespeare a posição que possui hoje apareceram primeiramente no encontro mordaz de sagacidade na beira do palco. [...] Podemos muito facilmente acreditar nisso – como todos que estudaram a história da ‘*commedia dell’arte*’ acreditam [...] (Craig, 1919, p. 120).

A *commedia dell’arte* tinha alta qualidade na opinião de Craig, e ele publicou muitos artigos sobre ela em *The Mask*. Como Olga Taxidou coloca:

Como seus contemporâneos modernistas (Meyerhold, Copeau, Diaghilev), Craig via na *Commedia* o mais alto remédio para os danos causados pelo naturalismo ao teatro. [...]

Em uma época em que o conhecimento sobre a *Commedia* em inglês era limitado, *The Mask* prova ser um livro-fonte vital para o teatro italiano improvisado (Taxidou, 1998, p. 111-113).

A noção de “um teatro perecível” de Craig, como mencionado acima, está muito embasada no renascimento da *commedia dell’arte*. Tanto o “teatro perecível” como sua contraparte religiosa, o “teatro durável,” foram pensados por Craig para serem teatros criativos do futuro.

Craig considerava o teatro popular musical e o circo como dois equivalentes contemporâneos da *commedia dell’arte*: não menosprezava nenhum deles porque encontrou, em ambos, a criatividade da qual, de acordo com ele, o teatro literário de sua época carecia tanto. Em seu ensaio inconcluso e inédito intitulado *An Easy Book on the Theatre*, afirmou:

Considero esses palhaços de maior valor para o Teatro e sua Arte do que todas as peças escritas pelo Sr. Brieux, Sr. Shaw, Sr. Strindberg, Sr. Ibsen, Tchekhov ou Srs. Pinero, Sutro, Jones, Barker, Goethe, Shelley, Byron, Browning [...]. Os palhaços fazem sua piada ou drama ou espetáculo (chame-o como quiser) a partir de nada e fazem-no eles mesmos. Não conseguem lhe dizer *como* o fazem, mas podem ensiná-lo a fazê-lo também, se você tiver bom senso (Craig, 1922, p. 145r).

Craig não era, portanto, necessariamente um inimigo dos atores – ou, falando mais amplamente, performers; um teatro de atores era potencialmente valioso, desde que fosse genuinamente criativo. Mas, mesmo assim, esse teatro estava fadado a distanciar-se mais da contemplação divina do que um teatro de diretores, um teatro artístico.

Teatro da Arte

Em comparação com performers, os diretores, no sistema de Craig, são artistas genuínos: têm uma visão, que traduzem em uma linguagem concreta, no decorrer de um processo criativo análogo àquele seguido por pintores, escultores e compositores. É essa a visão artística – diretamente inspirada por Deus – que fornece uma conexão mais próxima entre o teatro dos diretores e a contemplação divina do que entre o teatro dos atores e esta última.

A concepção de Craig das produções teatrais como obras de arte imputáveis a indivíduos e não a coletivos se origina em sua ati-

vidade como gravador em madeira e de suas reflexões sobre pintura e arquitetura. A xilogravura envolve um tremendo esforço físico para que a visão interna do artista seja incorporada à matéria no bloco de madeira. Esses esforços físicos são um ato de criação, e Craig pretendia recriar o mesmo tipo de ato criativo no palco. Citava este lema de Gustave Flaubert: “O artista deveria ser, em seu trabalho, como Deus na criação, invisível e todo poderoso” (Craig, 2009, p. 37).

A independência da arte teatral é um requisito para o alcance de seus objetivos religiosos. Quando artistas genuínos do teatro conseguirem quebrar o jugo imposto aos teatros por dramaturgos, músicos e pintores, então:

[...] saltará uma arte tão grande, tão amada universalmente, que eu profetizo que uma nova religião nela contida será encontrada. Essa religião não pregará mais, mas revelará. Não nos mostrará as imagens definitivas que o escultor e o pintor mostram. Desvelará o pensamento aos nossos olhos, silenciosamente – por movimentos – em visões (Craig, 2009, p. 64).

Essas visões têm a ver com percepções de um mundo sobrenatural, no mesmo veio que as visões místico-poéticas de Samuel Taylor Coleridge em *The Rime of the Ancient Mariner* evocavam:

[...] um velho e perturbado marinheiro veio uma vez me contar de uma ilha localizada sob o mar – uma ilha afundada [...] *Nessa ilha cinco braças abaixo nossos pais repousam.* [...] ‘E que, ... o que lhe aconteceu lá embaixo?’ [...] Ele me olhou [...] e então, baixando seus olhos, afastou-se aparentemente aliviado de todo seu problema pela lembrança perfeita. [...] Ele deve ter visto e ouvido algo muito bonito para ver e ouvir. [...] O que aconteceu sob o mar em uma ilha desconhecida de todos, exceto ele, é o que eu gostaria de tornar visível em *The Tempest* em um palco [...] (Craig, 1925, p. 163-164).

Os símbolos místicos estão espalhados por todas as cenas de Craig para fornecer esta ligação indispensável entre a plateia e o mundo sobrenatural que as performances devem desvelar. De acordo com a noção de Platão de Deus como um geômetra eterno, esses símbolos frequentemente são formas geométricas puras (Eynat-Confino, 1987, p. 132-139; Le Boeuf, 2009, p. 22-26): quadrados, cubos, paralelepípedos; círculos e esferas; e, menos frequentemente, triângulos e pirâmides. As escadas simbolizam a ascensão a um reino espiritual. E o *leitmotiv* obsessivo de Craig de multidões incrivelmente densas levando um número enorme de lanças ou bastões eretos apontando

para o céu ecoa as procissões fálicas egípcias em honra de Baco/Osiris, tal como Charles Magnin as descreveu (Magnin, 1852, p. 11-12), e como se relata que o próprio Craig as evocava: “[...] as quarenta mil pessoas em uma colina grega, observando no claro Ático uma procissão fálica [...]” (Flanagan, 1928, p. 72).

Entretanto, não importa o quão artística e espiritualmente bem sucedidas essas produções possam ser, ainda são inferiores às formas de teatro que são inteiramente privadas da presença impura do corpo humano no palco.

Espetáculos de Marionete

Craig levava muito a sério os fantoches. Para ele, a marionete não era algo que “[...] é somente para meninos e meninas” (Craig, 1919, p. 100); ao contrário, “Há somente um ator – não, um homem – que tem a alma do poeta dramático e que serviu sempre como o intérprete verdadeiro e leal do poeta. Este é a marionete” (Craig, 1919, p. 93).

Craig não foi o primeiro a interessar-se pelo potencial da marionete para um teatro metafísico. Antes dele, os simbolistas já tinham expressado o mesmo entusiasmo: “[...] estavam interessados na rigidez das marionetes precisamente porque as *impedia* de imitar a vida e *privava* a arte teatral de seu potencial ‘naturalista’” (Losco-Lena, 2010, p. 40; tradução minha). Quando a face de um ator não consegue exibir nada a não ser as características idiossincráticas de um determinado indivíduo, uma representação meramente fortuita de um universal, a obra de arte intencional que o rosto de uma marionete o é tende, como qualquer obra de arte, a refletir diretamente a própria essência daquele universal, quando a estiliza e reduz a apenas aquelas poucas características conscientemente selecionadas que são necessárias para transmiti-la com precisão e eficiência. Um espetáculo com fantoches está, portanto, mais próximo da contemplação metafísica da verdade divina do que qualquer espetáculo teatral envolvendo atores humanos poderá jamais estar. O manipulador que insufla vida naqueles pequenos seres de madeira ou marfim tem uma relação homotética com Deus. O espetáculo de marionetes ganhando vida pela ação das mãos do manipulador é um símbolo para o espetáculo da Criação inteira.

Para Craig, a marionete é essencialmente um dispositivo religioso, a imagem degenerada de uma divindade:

Você se deparou com ela em alguma catedral deserta na Itália ou mesmo na Inglaterra [...]. Lá você a terá visto pendente na Cruz. E muitos cristãos a amam; está interpretando o Drama dos Poetas – Homem e Deus. Ou a vislumbrou em algum templo no Extremo Oriente, representando um drama mais sereno – sentado em frente ao incenso – mãos unidas – muito calmo (Craig, 1919, p. 94).

Como já foi mencionado acima, Craig estava perfeitamente ciente, através de sua leitura da história dos fantoches de Charles Magnin, de que as marionetes mais antigas eram falos articulados usados no Egito em procissões em honra de Osíris (considerado como um equivalente a Baco): “[...] ela [a marionete] aparecia no Festim de Baco quando os egípcios celebravam aqueles ritos” (Craig, 1919, p. 100). Também sabia, a partir do estudo de Lindor Serrurier sobre fantoches de sombra javaneses, que tais fantoches, muitas vezes, exibem símbolos fálicos, mais notavelmente o personagem de Semar (Serrurier, 1896, p. 182), cujo nome escolheu para si como editor de *The Mask*. O estudo de Serrurier está em holandês, mas a esposa de Michael Carmichael Carr, um dos colaboradores de Craig em Florença, em 1907, era holandesa e traduziu para ele algumas passagens desse livro (Craig, 1985, p. 233). A cópia de Craig está agora na *Craig Collection* em Paris (Fol-EGC-83), e traduções inglesas de algumas passagens em que Serrurier explica o simbolismo fálico de fantoches javaneses estão anotadas a lápis nas margens. Por exemplo, ela escreveu, em seu inglês exótico, que “[...] principalmente os gigantes ou pessoas de força sobrenatural têm mãos ‘falisianas’” (Serrurier, 1896, p. 183). Um capítulo inteiro do livro de Serrurier é dedicado ao simbolismo fálico (1896, p. 291-307), mas não há nenhuma tradução escrita à mão nas margens.

Para Craig, os fantoches ainda retinham algo de sua origem fálica. Da mesma forma que o teatro de bonecos oriental, as marionetes que seus colaboradores tinham esculpido para ele eram dotadas de genitália masculina porque eram imagens de deuses e, portanto, tinham que ter corpos completos. Em 5 de fevereiro de 1915, ele fez anotações para o solilóquio (bem perturbador) de uma marionete sobre os membros sagrados e profanos do corpo das marionetes. Esse esboço inédito encontra-se no manuscrito EGC-Ms-B-1382 da *Craig Collection*, em Paris:

Os dois lados de uma face, dois ouvidos, dois lábios, dois braços, duas mãos, duas pernas, dois pés – dois da maioria

das coisas. Um é profano, um é sagrado. Quando pisco, é com meu olho profano – que é o meu olho esquerdo. Quando espirro – somente um nariz, mas então um membro do Conselho Privado³ ou o editor do Daily Mail pode espirrar; assim, deve ser posto no lado dos membros sagrados. Um queixo, e um membro indisciplinado que não deve ser mencionado – ainda que, penso eu agora, por que não mencioná-lo? É longo, *duro, forte, eretto, l'ombra dello papa...* Faço alusão a minha cauda? Tenho apenas uma cauda, um nariz [...] (Craig, 1915, p. 45r).

O Primeiro Prólogo do *Drama for Fools* de Craig é escrito para duas marionetes. Em um dos manuscritos, datado de outubro de 1914 (reproduzido em Innes, 1998, p. 299), há um detalhe interessante que Craig não incorporou aos textos datilografados posteriores da peça: “A segunda marionete não tem nenhum sexo” (Craig, 2012, p. 73). Na medida em que a peça se desenrola, a primeira marionete – isto é, aquela cuja genitália masculina era explicitamente esculpida na madeira e visível – revela sua verdadeira natureza: “Eu sou uma imagem... a Imagem de um Deus. Portanto, sou um Deus para aqueles que acreditam em mim. [...] Posso não saber nada sobre Deus. Minha missão é aquela de uma imagem de Deus... [...] Sou uma Ilusão e uma Realidade” (Craig, 2012, p. 70).

A marionete assexuada (embora em formato masculino) não é senão uma imagem de Homem, enquanto a presença do falo da outra marionete é um sinal, ou uma garantia, de sua semelhança divina; esse sinal é um requisito para que uma manifestação sobrenatural seja possível no palco.

Über-marionettes

O mundo carece e necessita de uma Crença. Uma crença infantil – repleta de trajes e cerimônias complicadas. Pense na opinião que os egípcios tinham – o que os fez representar todas as cerimônias, tudo tão infantil e encantador, dos mortos e para os deuses, e para o Nilo, e para tudo o mais. Uma Crença plena de Beleza: isso é o que tentarei encontrar para mim mesmo e depois para o mundo – passar isso a eles por meio de minhas *Über-marionettes* (Craig, 1905-1906, p. 4v).

Essas são as palavras com que Craig expressou a finalidade pretendida de sua invenção, a *Über-marionette*. Embora Craig se refira aqui explicitamente ao Egito – outra vez –, parece que a ideia para a *Über-marionette* ou saltou a sua mente ou encontrou confirmação de

apoio enquanto lia a descrição de Karl Mantzius de trajés de atores gregos antigos:

O fato de que essas figuras grandes estranhamente equipadas com suas faces imóveis, que pareciam petrificadas com sofrimento, e em seu esplendor grandioso, avançando lentamente com movimentos solenes medidos, deve ter produzido uma impressão poderosa e romântica nas mentes dos ingênuos gregos antigos, podemos facilmente imaginar. Devem ter parecido quase como imagens vivas dos deuses, e quando as pessoas ouviam as lindas palavras graves emanando dessas estátuas andantes, eram capturadas por entusiasmo artístico e religioso (Mantzius, 1903, p. 187).

Essa descrição originou, na imaginação de Craig, “[...] um ator encerrado em um tipo de armadura para que não pudesse fazer nada além de gestos graciosos, lentos, arrebatadores”, segundo o relato de uma testemunha ocular, Michael Carmichael Carr, colaborador californiano de Craig (Le Boeuf, 2013b, p. 57).

O performer dentro da Über-marionette é semelhante à alma dentro do corpo: faz com que se movimente, enquanto a fonte desse movimento *miraculoso* continue indiscernível para aqueles que o observam. Da mesma forma que a ação de um Deus invisível pode ser percebida através dos movimentos de corpos celestes e seres vivos, da mesma maneira que uma ação invisível de diretores invisíveis pode ser percebida através dos movimentos de luzes e Über-marionettes.

Um desenho frequentemente reproduzido de uma Über-marionette (por exemplo, em Eynat-Confino, 1987, p. 81; Freixe, 2010, p. 41) mostra que se movimentava entre diversas hastes de madeira de seção quadrada, tendo aproximadamente metade do tamanho de um corpo humano. Em seu manuscrito dedicado à Über-marionette, Craig escreveu: “Para a manipulação dos dois mantos, um par de assistentes sobre o ator, que os deixa prontos para ele os manipular mais adiante: em uma haste aqui ou outra lá. As hastes também são móveis pelos assistentes. As hastes terão tamanhos, cores, formas diferentes” (Craig, 1905-1906, p. 4v). Além de ser um dispositivo para colocar apoios e elementos de figurino com elegância, pode-se presumir que essas hastes também servissem como símbolos fálicos; como tal, garantiam que uma manifestação espiritual pudesse ocorrer no palco.

O Palco Cinético

As circunstâncias sob as quais Craig teve a *revelação* do palco cinético em fevereiro de 1907 são bem conhecidas (Craig, 1985, p. 233-239; Bablet, 1966, p. 118-119; Innes, 1998, p. 177-178; Spieckermann, 1998, p. 231-232): ao ver uma xilogravura da *Architettura* de Sebastiano Serlio, teve a ideia de uma cena consistindo em colunas verticais de seção quadrada movendo-se para cima e para baixo e permitindo a mais pura expressão de drama absoluto por meio de seu “movimento abstrato” (Craig, 1985, p. 233). Hoje, tenderíamos a rotular esse tipo de forma teatral como *pós-humanista*, mas, na mente de Craig, incorporava, ao contrário, o idealizado teatro pré-Queda que aspirava recuperar. Não era uma cena, portanto, para tempos *depois* da humanidade, como o termo *pós-humanista* implica, mas uma cena que nos lembra dos tempos de *antes* de a humanidade descer de seu estado do Inocência. Que uma cena como essa tinha um significado místico para Craig é deixado claro nas anotações que lançou em sua cópia do livro de Serlio e nos roteiros que redigiu com a intenção de tê-los representados por seu palco cinético logo que o tivesse construído – o que, como os leitores sabem, nunca aconteceu. Em uma cena consistindo *exclusivamente* de símbolos fálicos, seguramente Deus está em toda parte para ser percebido e se manifestar.

Por falta de um *palco cinético* real (uma expressão que nunca usou), Craig lutou para divulgar suas visões com duas séries de gravuras em metal, sendo que algumas delas foram reproduzidas em *Scene*, em 1923, juntamente com um ensaio sobre história do cenário. Mas aqui nos defrontamos com uma contradição interna muito peculiar que foi enfatizada por Christopher Innes nos seguintes termos: “Por um lado, o impulso vai dos atores aos fantoches e finalmente para o movimento abstrato. Por outro, Craig enfatiza o valor de seu conceito como um contexto para figuras humanas. [...] De fato, [...] entre as dezenove gravuras em metal publicadas em *Scene*, somente duas mostram formas geométricas sem figuras humanas” (Innes, 1998, p. 175-188).

Certamente, essa é a contradição mais interessante – e misteriosa – de Craig. Por que ele introduzia figuras humanas em suas imagens de uma cena que era destinada ao *movimento abstrato* somente? Essas figuras tinham como intenção indicar uma escala? Isso é muito improvável. Realmente tinham a intenção de retratar performers

humanos? Algumas delas parecem muito com Über-marionettes e poderiam, portanto, ser consideradas como receptáculos para manipuladores humanos. Mas muitas outras parecem um tanto estranhas enquanto seres humanos: são meras sombras, formatos bizarros, seres minúsculos sob risco de serem esmagados pelas enormes colunas que os cercam ou de caírem das estreitas plataformas em que estão postos. Sou muito tentado a enxergar nelas não performers reais, mas sim aqueles seres sobrenaturais que Craig pretendia observar “[...] não com o olho, mas através do olho”, como William Blake colocou (uma expressão que Craig citava repetidamente, obsessivamente, em um grande número de seus escritos): aparições a serem imaginadas apenas, não concretizadas. A finalidade última do palco cinético era precisamente evocar essas aparições. Craig nos mostra aqui simultaneamente os meios técnicos e o resultado metafísico esperado.

Luz do Sol e Sombras

Quando Craig publicou *On the Art of the Theatre*, em 1911, escreveu um texto breve intitulado *God Save the King* especialmente com a finalidade de servir como um prefácio geral a toda coleção de ensaios (a maioria publicada previamente como artigos). *God Save the King* não é uma expressão da adesão de Craig à realeza; é um texto místico sobre símbolos divinos: “Se há uma coisa no mundo que eu amo, é um símbolo. Se há um símbolo do paraíso para o qual eu possa me ajoelhar, é o céu, se há um símbolo do Deus, é o Sol” (Craig, 2009, p. xxviii). A contemplação límpida do Sol, seja direta, seja indiretamente por intermédio da contemplação das sombras moventes que lança sobre o mundo, é uma maneira simbólica de contemplar Deus:

[...] enxergando essa glória diária, este Sol, eu sei que o milagre *vem e vai*, que o milagre é apenas a *passagem* desse símbolo do Divino, esse movimento aparente do Sol do leste para o oeste. E esse movimento aparente desse Deus é bastante para que o homem saiba (Craig, 2009, p. xxx).

Para Craig, o espetáculo mais bonito do mundo consistia unicamente em sentar-se em uma *piazza* italiana e observar o lento movimento das sombras do alvorecer ao anoitecer. Em um esboço inédito para a segunda parte de suas memórias, Craig descreveu como ficou impressionado em sua juventude, quando assistiu a um espetáculo

dirigido por William Poel, com o efeito do sol nas paredes de madeira do salão elisabetano em que a peça estava sendo apresentada – muito mais, de fato, do que pelo espetáculo em si:

Eu [...] sentia o valor dessas paredes de madeira esculpida, intrincadas e maciças, cheias de luzes e sombras, coloridas pelos raios do sol enquanto se moviam ao longo da face dessas esculturas esplêndidas. ‘Nenhum cenário?’ – por que, nunca houve tal cenário antes, exceto nos tempos de Shakespeare: ao invés de telas de pano pintadas havia paredes esculpidas. Era um esplendor de beleza, de rica beleza cintilante, junto à qual os atores se movimentavam [...] (Craig, 1950, p. 6-7).

Finalmente, o sistema de pensamento de Craig parece muito com uma corrente contínua de simbolizações: os movimentos dos atores, dos fantoches ou das Über-marionettes são um substituto para os movimentos abstratos do palco cinético; esses movimentos abstratos simbolizam os movimentos das sombras lançadas pelos raios do Sol; esses movimentos são um sinal do movimento aparente do Sol; e esse movimento aparente do Sol reflete a ação inescrutável de Deus no processo da Criação.

Deus

Craig não era cristão e nunca foi membro de nenhuma igreja estabelecida: “Então falei da dificuldade que tinha em ser um ‘crente’ no sentido do uso católico da palavra. Disse que tinha tentado muito, mas a Igreja sempre esteve me impedindo pela força de amar a Igreja” (Craig, 1919, p. 93). Entretanto, a ligação mística direta entre Deus e o indivíduo era sua principal preocupação. Embora tenha afirmado que era impossível enxergar a face de Deus – “O que é, então, essa coisa misteriosa que é eterna, que cria a si mesma, que mantém o mundo a girar, que nunca envelhece ou se cansa? Ninguém viu sua face e viveu” (Craig, 1919, p. 61) –, aspirava experimentar revelações e reproduzi-las no palco.

Mas estava muito ciente, também, de que suas aspirações ao misticismo o puseram em risco de ser enviado a um asilo para lunáticos. Daí sua extrema prudência e discrição: mais frequentemente do que não, ele se absteve de publicar textos que fossem muito abertamente exaltados e confinava a expressão de suas ideias religiosas a seus manuscritos e sua correspondência com seu grande amigo

John Paul Cooper, designer de artes manuais, que compartilhava de seu anseio por revelação mística. Mesmo sua correspondência com William Butler Yeats não revela nada desse pensamento religioso, o que é surpreendente, já que existem algumas similaridades entre a relação dos dois homens com o divino: Yeats escreveu, por exemplo, que “[...] meu Cristo [...] é a ‘Imaginação’ de Blake” (apud Harper, 2006, p. 146).

Parece coerente que as duas fontes principais para o misticismo de Craig fossem poemas de William Blake e de Walt Whitman. Como Pierre Pasquier coloca: “A estética de Craig segue fielmente qualquer um dos transportes de Blake por demandas espirituais indomáveis” (Pasquier, 1984, p. 228; tradução minha). Craig ficou tão impressionado quanto Yeats com a maneira como Blake usava o termo *Imaginação*. Em sua cópia de um livro dedicado ao bahaísmo, lançou as seguintes anotações inéditas:

Descobri o segredo do movimento perpétuo: está na Imaginação – é a Imaginação. Outros descobriram isso antes de mim. No entanto, ninguém reconheceu que a coisa é realizada. O centro da roda que se move incessantemente é Deus⁵.

Em um dos poucos textos místicos que Craig ousou publicar, no máximo escreveu: “Amor e Imaginação. O que são estes dois exceto a face de Deus e seu reflexo no espelho?” (Craig, 1919, p. 93). Em um sentido, a Imaginação é mesmo superior a Deus, e a sentença seguinte, que Craig incluiu em um artigo assinado como *Britannicus* que publicou em *The Mask*, levanta certa dúvida se Craig realmente acreditava na existência real do Deus que todavia adorava: “Quando falamos de Deus, aludimos a uma criação da Imaginação; sem a Imaginação, Deus não poderia existir” (Craig, 1912, p. 7).

Para todos os efeitos, Craig finalmente conseguiu experimentar as visões pelas quais ansiava. Em 17 de novembro de 1908, teve uma iluminação, que descreveu nestes termos:

Luz
Tudo está subitamente claro
A única verdade profunda misteriosa secreta é a simples luz
e seu Coração, o Sol –
Onde busquei movimento, queria dizer Luz
O Sol é nosso único Deus [...].

O texto completo do relato de Craig sobre sua iluminação em 1908 já foi publicado pelo menos por três estudiosos (Rood, 1971,

p. 96-97; Eynat-Confino, 1987, p. 175-177; Spieckermann, 1998, p. 33, p. 296-297). Além desse relato textual, Craig fez, em sua cópia de poemas de Walt Whitman, um desenho (reproduzido em Le Boeuf, 2009, p. 19) descrevendo o sol, dentro do qual estão circunscritos um quadrado e um triângulo. Círculo, quadrado, triângulo: as três formas geométricas que compõem a base para o vocabulário cênico de Craig.

A importância dessa iluminação para Craig é mais bem ilustrada pelos dois parágrafos seguintes, incorporados por Craig no catálogo de uma exposição de suas gravuras em metal que ocorreu em Florença apenas algumas semanas mais tarde:

Até bem recentemente eu estava sob a ilusão de que, de alguma maneira, o Teatro estava conectado com minha visão. [...] Mas agora sei que essa arte sobre a qual escrevo e à qual dei minha vida transcende o Teatro. Isso ficou mais claro para mim apenas bem recentemente. [...] Espero conseguir outra vez servir como intermediário entre você e o Poder ao qual obedeco – revelar mais claramente o mistério da Luz e da Sombra que cria a ilusão de Movimento. Espero que eu possa mostrar em tempo muito mais das coisas que vi. Principalmente a Luz – Luz – os vastos e minúsculos espaços - tanto os Movimentos doces e belos como os graves e melancólicos – os flutuantes – os brilhantes – tudo que eu puder (Craig, 1908, p. 10-12).

Craig ainda teria iluminações similares subsequentes: em uma noite de abril de 1910, enxergou uma luz pender acima dele contendo “[...] um tipo de arabesco⁶” (Spieckermann, 1998, p. 33-34); em 5 de novembro de 1911, uma visão confirmou aquela que ele tinha tido em 1908 (Spieckermann, 1998, p. 33); e, em 8 de maio de 1913, intitulou como *Terceira Iluminação* um roteiro para seu palco cinético, seguido por uma oração a Deus (Spieckermann, 1998, p. 300-301).

Craig relacionou essas iluminações ao que tinha lido em um livro que parecia ter tido muita influência sobre ele: *Cosmic Consciousness* (1901), de Richard Maurice Bucke (agora um pouco mal falado). Nesse livro, Bucke, amigo de Walt Whitman, desenvolveu a ideia pseudodarwiniana de que a consciência cósmica era algum tipo de sexto sentido que a humanidade é levada a adquirir com o tempo por um processo de evolução natural; alguns indivíduos, como Jesus, Buda ou o próprio Walt Whitman, supostamente já a teriam adquirido por ocasião de iluminações espirituais. A cópia de Craig desse livro não existe mais hoje porque ele a emprestou a alguém

(provavelmente Isadora Duncan, embora eu não tenha encontrado evidência física para isso) em algum momento entre 1901 e 1907. Mas, em uma carta inédita a John Paul Cooper, com data de setembro de 1907 (agora na *Craig Collection*, em Paris), recomendou a seu amigo que o lesse e escreveu um resumo para ele. A propósito, Cooper é conhecido por ter representado, em novembro e dezembro de 1907, sob a condução de um médium, uma série de exercícios mentais a fim de alcançar a consciência cósmica (Kuzmanović, 1999, p. 60).

Essa aproximação pseudodarwiniana à espiritualidade me leva a formular essa hipótese a respeito de qual seria a finalidade última do teatro de Craig: não poderia ter sido a de acelerar esse processo evolucionário pelo qual a humanidade supostamente adquiriria consciência cósmica? Ao materializar, em um palco, as visões que recebia de entidades sobrenaturais, não era intenção de Craig iluminar também o público e oferecer-lhes o poder de descobrirem, em si mesmos, essa habilidade de estabelecer uma conexão espiritual com o Universo? Nessa perspectiva, o objetivo do teatro de Craig seria *ajudar* um pouco a evolução natural darwiniana da humanidade rumo a uma espécie espiritualmente iluminada.

Para Concluir

O alto modernismo tem uma relação surpreendentemente mais próxima com o sagrado do que tendemos a imaginar – ou estamos dispostos a aceitar. “Os modernistas não eram os secularistas devotos que muitos críticos retratam”, e esses altos modernistas, como James Joyce e Virgínia Woolf, “[...] continuaram a procurar por um relato adequado da experiência religiosa, um tipo de essência da religião sem Deus ou igreja, e essa busca contribuiu para o desenvolvimento do modernismo literário” (Lewis, 2011, p. 181-182). William Butler Yeats cultuava, sobretudo, “[...] das próprias personas, aquelas que os críticos tendiam, ao longo dos anos, a tornar mais marginais e caprichosas: Yeats o hermético, o teosofista, o mágico, o espiritualista, o meta-historiador oculto ou o interessado nos mistérios celtas ou indianos” (Harper, 2006, p. 146). T.S. Eliot, por sua vez, converteu-se ao anglo-catolicismo em 1928.

A literatura não foi o único domínio em que o modernismo expressou interesse pela espiritualidade. Em 1910, Wassily Kandinsky escreveu *Concerning the Spiritual in Art*. Em outubro de 1916, o

compositor Ivan Wyschnegradsky experimentou uma Iluminação que relatou em termos bastante semelhantes àqueles usados por Craig: “E as cores desapareceram, e havia somente a luz, absolutamente pura, uma luz infinita. Não havia nenhum tempo e assim foi por dois meses” (apud Criton, 2009, p. 33). O pensamento teatral de Craig é apenas mais um exemplo desse emaranhado entre o alto modernismo e as preocupações religiosas. Seus textos místico-poéticos floreados são, muitas vezes, asperamente criticados, inclusive por historiadores, que deveriam tentar *explicá-los*, não ridicularizá-los ou rejeitá-los: “Ligeiramente menos embaraçoso do que alguma vez já pode ter parecido, é o melhor que se poderia dizer. Craig não era nenhum poeta nem prosador-poeta” (Franklin, 1980, p. 72); “[...] o amálgama pretencioso da ação simbólica e do serviço religioso não é convincente” (Innes, 1998, p. 193); “Alguns dos elementos de sua Arte do Teatro envelheceram mal. Outros – especialmente o material quase religioso em torno do qual suas últimas formas teatrais se centraram – pareceriam inaceitavelmente pretenciosos ou demasiado distantes da consciência contemporânea” (Innes, 1998, p. 213).

Certamente, podemos pensar o que quisermos sobre as pretensões de Craig em relação ao misticismo. Certamente, podemos opinar que ele necessitava muito de cuidados psiquiátricos. Certamente, podemos até mesmo considerar que a expressão poética que lutou para conferir a suas convicções espiritualistas era menos do que apropriada. Certamente, não somos solicitados a aderir a suas opiniões religiosas (e menos ainda – que os céus nos protejam! – políticas). Porém, apesar de tudo, os delírios espirituais ou pseudoespirituais de Craig não eram tão agudos quanto os de muitos de seus contemporâneos: nunca se permitiu na escrita, nem publicou um livro delirante como *A Vision*, de Yeats (1925); nunca mencionou o nome de Helena Petrovna Blavatsky, a quem seus colegas artistas tanto admiravam; e, até onde sei, nunca participou de uma sessão de espiritismo, embora aconteceu de ter enxergado espíritos duas ou três vezes em sua vida.

Mais importante, desconsiderar inteiramente os aspectos religiosos da estética e do pensamento teatral de Craig e ignorar completamente sua íntima relação com correntes similares de modernismo representa, em minha opinião, os melhores meios de *não* compreender Craig – da mesma maneira que ignorar a relação do modernismo com o sagrado representa os melhores meios de não conseguir compreender inteiramente o modernismo.

Notas

¹ N. T.: em inglês, *potboiler*, obra artística medíocre cujo objetivo é gerar renda para seu autor.

² N.T.: significa *Craig potboiler*.

³ N.T.: conselheiros da monarquia britânica.

⁴ No manuscrito, este texto é seguido pela palavra *Tigre* entre colchetes. Um dos itens favoritos de Craig em sua coleção de fantoches era uma marionete do tigre de Burma; nas duas últimas sentenças desse solilóquio, Craig finge que a marionete que está falando aqui é precisamente esse tigre de Burma e que está falando sobre sua cauda. Mas não se pode dizer que um tigre marionete tenha *duas mãos e dois pés*, e a relutância de Craig (*que não deve ser mencionada*), o ponto de interrogação após a palavra *cauda* e seu uso de palavras italianas (determinados tópicos sempre mais fáceis de enfrentar em uma língua estrangeira...) deixam bem claro que ele tinha outro *membro indisciplinado* em mente. Durante toda sua vida, Craig continuou sendo muito vitoriano pudico... o que tornou mais difícil reconhecer o valor simbólico e religioso do falicismo em seu trabalho e pensamento.

⁵ Nota de Craig no verso da primeira página de rosto, sem data.

⁶ Também presente na carta inédita de Craig a Cooper, de 23 de abril de 1910.

Referências

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Tradução: Daphne Woodward. London: Heinemann, 1966.

CRAIG, Edward Gordon (Britannicus). Art and the Nation. **The Mask**, v. 5, n. 1, p. 6-15, 1912.

CRAIG, Edward Gordon. **Books and Theatres**. London/Toronto: J.M. Dent & Sons Ltd., 1925.

CRAIG, Edward Gordon. **Catalogue of Etchings Being Designs for Motions**. Florence: Stabilimento Aldino, 1908.

CRAIG, Edward Gordon. **An Easy Book on the Theatre**. Manuscrito inédito. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1922. (Craig Collection, EGC-Ms-A-57.)

CRAIG, Edward Gordon. **[Memoirs]**. Manuscrito inédito. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1950. (Craig Collection, EGC-Ms-B-34.)

CRAIG, Edward Gordon; CHAMBERLAIN, Franc (Org.). **On the Art of the Theatre**. London/New York: Routledge, 2009.

CRAIG, Edward Gordon; CHÉNETIER-ALEV, Marion; DUVILLIER, Marc; PLASSARD, Didier (Org.). **The Drama for Fools**. Charleville-Mézières/Montpellier: Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, 2012.

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



- CRAIG, Edward Gordon. **Uber-Marions**. Manuscrito inédito em dois volumes. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1905-1906. (Craig Collection, EGC-Ms-A-23.)
- CRAIG, Edward Gordon. Anotações Manuscritas sem Data. In: SKRINE, Francis Henry. **Bahaism**: the religion of brotherhood and its place in the evolution of creeds. London/Paris: Longmans, Green and Co./Bibliothèque Nationale de France, 1912. (Craig Collection, 16-EGC-1942.)
- CRAIG, Edward. **Gordon Craig**: the story of his life. New York: Limelight Editions, 1985.
- CRITON, Pascale. **Liner-notes**. Ivan Wyschnegradsky, La Journée de l'Existence. Gravação em áudio. [S.l.]: Shiiin, 2009.
- DIPIETRO, Cary. **Shakespeare and Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the Mask**: Gordon Craig, movement, and the actor. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.
- FLANAGAN, Hallie. **Shifting Scenes of the Modern European Theatre**. New York: Coward-McCann, 1928.
- FRANKLIN, Colin. **Fond of Printing**: Gordon Craig as typographer and illustrator. London: Hurtwood Publications, 1980.
- FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque sur les Scènes Européennes du XXe Siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2010.
- HARPER, Margaret Mills. Yeats and the Occult. In: HOWES, Marjorie; KELLY, John (Org.). **The Cambridge Companion to W. B. Yeats**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig**: a vision of theatre. London/New York: Routledge, 1998.
- KUZMANOVIĆ, N. Natasha. **John Paul Cooper**: designer and craftsman of the arts and crafts movement. Stroud: Sutton Publishing, [1999].
- LE BOEUF, Patrick. Edward Gordon Craig and the Tempest. In: BROWN, Eric C.; RIVIER, Estelle (Org.). **Shakespeare in Performance**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 48-68; P. 235-238.
- LE BOEUF, Patrick. El Dios Escondido de Craig: aspectos espirituales de la estética craigiana. In: HERRERA, Aurora (Org.). **Edward Gordon Craig**: el espacio como espectáculo. Madrid: La Casa Encendida, 2009. P. 12-35.
- LE BOEUF, Patrick. The Über-Marionette: facts and (felicitous) misunderstandings. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). **Über-Marionettes and Mannequins**: Craig, Kantor and their contemporary legacies. Charleville-Mézières/Lavérune: Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, 2013. P. 54-62.
- LEWIS, Pericles. Modernism and Religion. In: LEVENSON, Michael (Org.). **The Cambridge Companion to Modernism**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LOSCO-LENA, Mireille. **La Scène Symboliste (1890-1896):** pour un théâtre spectral. Grenoble: ELLUG, 2010.

MAGNIN, Charles. **Histoire des Marionnettes en Europe:** depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris: Michel-Lévy Frères, 1852.

MANTZIUS, Karl. **A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times.** I – The Earliest Times. Tradução: Louise von Cossel. London: Duckworth and Co., 1903.

PASQUIER, Pierre. L'Infini qui Naît au Creux de la Paume, ou, Edward Gordon Craig et William Blake. **Revue d'Histoire du Théâtre**, v. 36, n. 3, p. 227-246, 1984.

ROOD, Arnold. After the Practice the Theory: Gordon Craig and movement. **Theatre Research**, v. 11, n. 2-3, p. 81-101, 1971.

SERRURIER, Lindor. **De Wajang Poerwâ:** eene ethnologische studie. Leiden: E.J. Brill, 1896.

SHEREN, Paul. Gordon Craig's Only American Production. **The Princeton University Library Chronicle**, v. 29, n. 3, p. 163-192, 1968.

SIMONSON, Lee. The Case of Gordon Craig. **Theater Guild Magazine**, v. 1, p. 19-20, 1931.

SIMONSON, Lee. **The Stage is Set.** New York: Harcourt, Brace, and C°, 1932.

SPIECKERMANN, Thomas. **The World lacks and needs a Belief:** Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

TAXIDOU, Olga. **The Mask:** a periodical performance by Edward Gordon Craig. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

Patrick Le Boeuf é curador da Biblioteca Nacional da França. Entre 2006 e 2009, foi responsável pela *Edward Gordon Craig Collection* no Departamento de Artes Dramáticas da instituição.

E-mail: patrick.le-boeuf@bnf.fr

Traduzido do original em inglês por Ananyr Porto Fajardo, publicado neste mesmo número. Revisão técnica de Luiz Fernando Ramos.

*Recebido em 7 de março de 2014
Aceito em 29 de maio de 2014*