



Edward Gordon Craig e o *Teatro para Bobos*: retrato de um encenador como autor cômico

Didier Plassard

Universidade Paul Valéry Montpellier 3 – Montpellier, França

RESUMO – Edward Gordon Craig e o *Teatro para Bobos*: retrato de um encenador como autor cômico – Durante a Primeira Guerra Mundial, o encenador Edward Gordon Craig escreveu um ciclo de comédias para marionetes, *Teatro para Bobos*, que permanecerá inacabado. Esse aspecto de sua obra foi, por muito tempo, negligenciado pela maioria dos críticos devido a sua contradição com as declarações do autor contra os autores dramáticos e o teatro literário. Este artigo rememora, primeiro, a história dos manuscritos do *Teatro para Bobos* até sua recente publicação e, em seguida, observa os diferentes procedimentos cômicos empregados por Craig nessa obra, bem como sua dificuldade de assumir-se como autor dramático.

Palavras-chave: **Edward Gordon Craig. *Teatro para Bobos*. Marionete. Comédia. Autor Dramático.**

ABSTRACT – Edward Gordon Craig and *The Drama for Fools*: a portrait of the stage-director as a comic playwright – During World War I, the stage-director Edward Gordon Craig wrote a cycle of comic plays for puppets, *The Drama for Fools*, which remained unfinished. This part of his work was for a long time neglected by most scholars, because of its contradiction with the author's statements against playwrights and literary drama. The article first recalls the history of the *Drama for Fools*' manuscripts until their recent publication, then analyses Craig's various comic techniques in this work as well as his difficulties to consider himself as a playwright.

Keywords: **Edward Gordon Craig. *The Drama for Fools*. Puppet. Comedy. Playwright.**

RÉSUMÉ – Edward Gordon Craig et *Le Théâtre des Fous*: portrait du metteur en scène en auteur comique – Pendant la Première Guerre mondiale, le metteur en scène Edward Gordon Craig écrit un cycle de comédies pour marionnettes, *Le Théâtre des Fous*, qui restera inachevé. Cet aspect de son œuvre a longtemps été négligé par la plupart des critiques, en raison de sa contradiction avec les déclarations de l'auteur contre les auteurs dramatiques et le théâtre littéraire. L'article rappelle d'abord l'histoire des manuscrits du *Théâtre des Fous* jusqu'à leur publication récente, puis il examine les différents procédés comiques utilisés par Craig dans cette œuvre ainsi que sa difficulté à s'assumer comme auteur dramatique.

Mots-clés: **Edward Gordon Craig. *Le Théâtre des Fous*. Marionnette. Comédie. Auteur Dramatique.**

Para a maioria dos historiadores do teatro, Edward Gordon Craig é um encenador e teórico utópico que criou uma das maiores produções da cena teatral do início do século XX, o *Hamlet*, apresentado no Teatro de Arte de Moscou em 1911-1912. Craig aparece também como um autor de ensaios revolucionários, o editor da revista internacional *The Mask* e o criador de um conceito, a Supermarionete, do qual ninguém ainda conseguiu desvendar completamente o segredo. Independentemente de admirarmos o poder expressivo dos seus projetos cenográficos ou de brincarmos com sua difícil realização, o que chegou primeiro até nós foi a imagem de um artista visionário: primeiro, a de um sonhador impregnado pelo desejo de reencontrar a grandeza monumental e a dimensão sagrada de um teatro cerimonial; em seguida, a de um profeta que condena, com uma violência semelhante à de Antonin Artaud, a submissão da cena ocidental às tradições e aos poderes da literatura dramática.

Contudo, há vários Craigs. O austero reformador da encenação, que alinha no papel imensos blocos paralelepípedicos entre os quais se perfilam minúsculas silhuetas humanas, como petrificadas pelo espaço colossal que as cerca, também é o desenhista das miniaturas *naïfs* do *Book of Penny Toys* (1899), uma coletânea de pequenos poemas sobre brinquedos infantis, ilustrados por xilogravuras coloridas à mão. Além disso, Edward Gordon Craig é o editor caprichoso da revista *The Marionette* (1918-1919), doze livretos que ele apresenta como um conjunto de *performances mensais* (*monthly performance*) em datas improváveis¹.

Ao longo das minúsculas páginas dessa revista, obra de arte de humor e de invenção tipográfica, o leitor pode encontrar uma verdadeira antologia dos textos de escritores dedicados à arte das marionetes (de Jonathan Swift a George Sand, de Charles Dickens a Anatole France, de Théophile Gautier a Edmondo De Amicis), além da primeira tradução inglesa do ensaio de Heinrich von Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetes*. Na mesma revista, ele encontra também ensaios historiográficos, documentos, bem como ilustrações referentes às marionetes romanas, japonesas, indonésias ou mesmo samoiedas. Por fim, uma parte considerável da revista é dedicada aos textos um tanto quanto enigmáticos de um certo Tom Fool: um longo ensaio que se apresenta como uma *Introdução ao Teatro para Bobos*, a história do encontro com um marionetista tradicional em Bolonha, um estranho *ABC de Tom Fool* e quatro pequenas peças

cômicas tiradas do *Teatro para Bobos: O Fim do Senhor Peixe e de Dona Espinha, Os Três Homens de Gotham, O Ar pelo qual morreu a Velha Vaca e O Nó Górdio*².

A História de um Livro

Na verdade, Tom Fool é um dentre os muitos pseudônimos que Edward Gordon Craig utiliza, na mesma época em que Fernando Pessoa, para escrever parte de sua obra – uma prática que ele sistematizou logo antes da Primeira Guerra Mundial na revista *The Mask* com o intuito de fazer com que acreditassem em um grande movimento internacional de apoio às suas ideias teatrais. Bem menos famosos que seu livro *Da Arte do Teatro*, com o manifesto *O Ator e a Supermarionete*, ou que as fotografias do *Hamlet* de Moscou, esses aspectos da atividade artística de Craig eram conhecidos há muito tempo pelos pesquisadores que também não desconheciam que o encenador tinha lançado algumas outras publicações fragmentadas do *Teatro para Bobos*: primeiro, durante esses mesmos anos 1918-1919, uma impressão especial, quase confidencial (vinte e cinco exemplares), das quatro peças publicadas em *The Marionnette*, complementadas por uma quinta, *Romeu e Julieta*. Em seguida, em dois números da *The English Review*, a prestigiosa revista literária londrina, duas outras peças, *Escola (School)* e *Céu Azul (Blue Sky)*, em janeiro de 1918 e em março de 1921, respectivamente. Finalmente, alguns anos depois, uma reedição de *Escola* na antologia de Paul McPharlin, *A Repertory of Marionette Plays* (McPharlin, 1929).

Como conciliar essas produções, um repertório escrito de pequenas comédias para marionetes, com os principais aspectos da obra de Craig: sua reflexão sobre o ator, chamado a transformar-se em – ou a ceder lugar a – uma Supermarionete, sua condenação da literatura dramática, sua visão grandiosa de uma arte do teatro inteiramente regenerada, baseada no movimento dentro do espaço? Essas contradições, acrescentadas à dificuldade de acessar os textos em razão da sua impressão limitada e à consciência de que eles constituíam apenas uma pequena parte de um conjunto provavelmente muito mais vasto, por muito tempo dissuadiram os pesquisadores de prestar mais atenção a alguns elementos já conhecidos do *Teatro para Bobos*.

Decerto, Ferruccio Marotti, em 1961, revela a extensão do projeto craiguiniano, escrevendo que o mesmo prevê “[...] trezentas

e sessenta e cinco representações além de outra reservada para os anos bissextos” (Marotti, 1961, p. 141). Porém Denis Bablet o menciona apenas de forma breve, subestimando demasiadamente sua importância, já que o apresenta como “[...] um conjunto de peças para marionetes, dentre as quais muitas [são] publicadas na revista [*The Marionnette*]” (Bablet, 1962, p. 227). Acima de tudo, tanto um quanto o outro interpretam o projeto do *Teatro para Bobos* como o sinal de um desvio operado pelo diretor. Em suma, seria apenas um entretenimento sem pretensões futuras, escolhido por Craig para esquecer o fechamento da sua escola de atores na Arena Goldoni, em Florença, e a destruição de parte do material que lá estava armazenado, inclusive a grande maquete destinada à *Paixão segundo São Matheus*. Algo como uma estratégia de fuga ou de compensação, uma brincadeira isolada e sem consequência, prelúdio para o seu afastamento crescente do mundo da produção teatral. Essa é, também, a interpretação que Christopher Innes privilegia em sua monografia (Innes, 1998), embora ele tenha publicado, em anexo, um esboço datado de 1914 do que se tornará o *Primeiro Prólogo* do *Teatro para Bobos*, esboço no qual ele ressalta, com exatidão, o prolongamento dos questionamentos teóricos de Craig em *Da Arte do Teatro*.

Provavelmente quando Craig recebia visitas de artistas e de pesquisadores no final da sua vida, ele se sentia mais próximo dos artistas, revelando uma maior parte das suas atividades presentes. Ou, então, os pesquisadores estavam tão ocupados em reconstituir o itinerário artístico do homem de teatro desde os anos de sua formação até a Primeira Guerra Mundial que acabavam dando pouca atenção aos projetos ulteriores? É, de fato, graças a Peter Brook, que foi encontrar Craig durante sua aposentadoria em Vence, em 1956, que temos a descrição mais viva do projeto do *Teatro para Bobos*:

Ele escreve uma peça, [*Teatro para Bobos*], 365 cenas para marionetes, para as quais ele concebeu os cenários e os figurinos, desenhos maravilhosos em cores primárias resplandecentes, bem como croquis impecáveis explicando como construir o cenário e como fazer entrar e sair os fios das marionetes pelas portas. Ele não cessa de corrigir, tira uma cena de uma das caixas colocadas sob o solo, mudando uma palavra aqui, um ponto e vírgula lá, até que esteja tão próxima da perfeição quanto possível. Essa peça talvez nunca será lida, talvez nunca será montada, mas ela está finalizada³ (Brook, 1992, p. 41).

Como Jacques Copeau, a quem Craig, para explicar o atraso com que respondeu a uma de suas cartas, fez acreditar que permaneceu seis semanas deitado após ter sido mordido por uma cobra; como Denis Bablet, que ele conseguiu convencer de que nunca tinha imaginado a Supermarionete como uma marionete de tamanho humano, Peter Brook aqui é vítima do talento de contador de histórias e do blefe de encenador. Na realidade, o ciclo do *Teatro para Bobos* nunca foi concluído: das trezentas e sessenta e cinco ou trezentas e sessenta e seis peças previstas, apenas umas trintas foram inteiramente compostas, pouco mais de vinte foram somente esboçadas. Contudo, o apego quase sentimental do autor a essa parte de sua obra, quarenta anos após ter desenvolvido seu projeto, é perfeitamente compreendido pelo jovem encenador britânico que veio prestar homenagem ao seu mestre.

Com efeito, durante toda sua vida, Craig não parou de retomar seus textos, ajustá-los, introduzir desenhos e comentários, datando, com exatidão, a maioria dos seus acréscimos ou mesmo simplesmente suas impressões de leitura. Em várias ocasiões, no início da década de 1920, ele pensou em publicar, em forma de livro, uma pequena seleção desses textos. Dois dossiês conservados no *Harry Ransom Humanities Research Center* da Universidade do Texas, em Austin, provam-no: Craig hesitou na quantidade de peças a manter (entre seis e nove), colocou seus textos em ordem, redigiu projetos de dedicatória, de prefácio etc. Será que, em seguida, ele enviou uma cópia revisada desses textos datilografados para algumas editoras? É muito provável, mas difícil de saber algo além disso. De qualquer forma, é sobre outra versão datilografada, sob a forma de sessenta e seis cadernos costurados à mão, que ele continuou a trabalhar ao longo das décadas seguintes até o início de 1960: os mesmos que Peter Brook pôde ver durante as suas visitas em Vence. Protegidos por capas de papel colorido, ornamentadas com títulos manuscritos e pequenas ilustrações desenhadas e coloridas à mão, reunidos dentro de três caixinhas de papelão concebidas com a dimensão perfeita, esses cadernos permaneceram propriedade de Craig mesmo após a Segunda Guerra Mundial, quando ele precisou vender a maior parte dos seus arquivos pessoais, de sua biblioteca e de suas coleções a diversas instituições, em primeiro lugar, à Biblioteca Nacional da França.

No final da sua vida, Craig presenteia sua filha, Nelly Craig (1904-1975), com essas três caixinhas. Após o falecimento dela, seu

irmão, Edward Craig (1905-1998), herdou-as. Nessa mesma época, uma pesquisadora italiana, Marina Maymone Siniscalchi, toma conhecimento dos manuscritos do *Teatro para Bobos*: primeiro, ela escreve um artigo em italiano; posteriormente, em inglês, sobre sua descoberta e as informações que ela coletou junto ao Edward Craig (Siniscalchi, 1980a); em seguida, traduz para publicação, em italiano, algumas dessas peças, com introdução, em 1980 (Siniscalchi, 1980b). No entanto, durante esse intervalo, Edward Craig vendeu as três caixinhas a um livreiro de Los Angeles, Lee Freeson, que, por sua vez, cedeu-as a William Emboden, pintor, ensaísta e colecionador, autor de obras acerca de Jean Cocteau ou Sarah Bernhardt.

Parece que William Emboden pensou em publicar essas peças, tendo em vista que uma datilografia completa desse conjunto, visivelmente destinada a um projeto editorial e provavelmente de sua autoria, é conservada no *Victoria and Albert Museum*, em Londres⁴. Em 2001, considerando que William Emboden resolveu se desfazer das caixinhas, o Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières (França), coordenado por Roman Paska, torna-se, então, o proprietário. Em 2010, o Instituto confia a realização de uma edição do *Teatro para Bobos*, a partir dessa coleção, a três pesquisadores: Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev e Marc Duvillier. Após comparar as versões das três caixinhas aos manuscritos conservados em outras instituições (Biblioteca Nacional da França, *Harry Ransom Humanities Research Center*, *Eton College Library*), a fim de realizar uma edição mais completa e mais fiel possível às últimas modificações do autor, a equipe publica os resultados de suas pesquisas na editora Entretemps em 2012: o texto bilíngue (inglês-francês) do *Teatro para Bobos*, ilustrado com muitos desenhos de Craig, revelando ao público esse aspecto desconhecido da sua obra (Craig, 2012).

Provavelmente essa edição não é definitiva: outros manuscritos e, sobretudo, outros desenhos de Craig, hoje dispersos em coleções privadas, certamente aparecerão. No entanto, as peças reunidas no *Teatro para Bobos*, com bastantes notas e reflexões do encenador, oferecem, pela primeira vez, uma visão ampla do projeto craigui-niano. Essa publicação permite medir a importância do *Teatro para Bobos* e suas ligações com o resto de sua obra e revela igualmente a surpreendente modernidade de suas concepções.

A Comicidade dos Gestos e do Caráter

A primeira surpresa quando se lê hoje o *Teatro para Bobos* vem da variedade dos procedimentos cômicos utilizados por Craig: comicidade de gestos, comicidade de caráter, comicidade de situações, comicidade de palavras – todas as categorias desenvolvidas por Henri Bergson em seu ensaio sobre *O Riso* (Bergson, 1940) são exploradas pelo autor, revelando seu senso de humor, seu perfeito domínio dos mecanismos da comédia e da farsa e seu desejo de renovar as suas técnicas.

No que tange à comicidade gestual, por exemplo, Craig pode recorrer ao procedimento clássico do combate de bastões para a marionete de luva: como acontece em *Os Três Homens de Gotham*, uma breve farsa inspirada no folclore britânico, na qual vemos dois camponeses discutirem em cima de uma ponte antes que um terceiro, para convencê-los de que eles têm apenas uma cabeça vazia, esvazie o conteúdo dos seus próprios sacos de trigo no rio. Mas a particularidade da adaptação teatral de Craig é de transpor nos diálogos das personagens, a partir de procedimentos de deformação e invenção verbais, a marcação rítmica tão característica do jogo com as *burattini*, as marionetes de luva de tradição italiana:

FIRST MAN OF GOTHAM. (*Silly one.*) Where be thee and-a-bo-hop goin'?

SECOND. (*Cross one.*) To Gotha.

FIRST. Where may that bo-and-a-be?

SECOND. That be where I be-and-a-bo-hop going'.

FIRST. Ah! That be where I be-and-a-boo-hop going' too.

SECOND. Thee be coo-and-a coming' from Gotha.

FIRST. Aye. I bee-and-a-boo. I begoin' to Snottin'am (Craig, 2012, p. 262).

O PRIMEIRO HOMEM DE GOTHAM. (*O tolo.*) Onde é, bi e ba, q'tu te vas-te assim?

O SEGUNDO HOMEM DE GOTHAM. (*O raivoso.*) Para Gotha.

O PRIMEIRO. Mas onde é isto, bo e bi?

O SEGUNDO. É onde bi e ba eu me vou, claro.

O PRIMEIRO. Ah! É onde ba e bi vou me também.

O SEGUNDO. Mas bi e ba tu te vens de Gotha.

O PRIMEIRO. É. bi e bi. Em Snottin'am vou-me⁵ (Craig, 2012, p. 263).

Romeu e Julieta, uma paródia da peça de Shakespeare transposta à época contemporânea, utiliza também uma forma de comicidade de movimentos, mas com um registro muito mais moderno: o da coisificação e da mecanização do ser humano, como em eco das temáticas vanguardistas das quais Craig era informado por alguns dos seus contatos com os futuristas italianos (residente em Florença, ele era próximo dos meios da revista *Lacerba* e até tinha publicado, em 1914, no *The Mask*, uma tradução inglesa do manifesto de Marinetti *O Music-Hall*). Em uma série de breves retomadas da cena do balcão, Romeu é, toda vez, rejeitado por Julieta: a cada falha, o jovem perde um de seus membros, enquanto a jovem, que era, no início, apenas “uma meia-figura”, tendo somente “[...] uma cabeça, braço, peito e cintura” (Craig, 2012, p. 271), completa vantajosamente seu próprio corpo, deixando-o, ao mesmo tempo, para os seus jogos eróticos com suas duas amigas.

Para mostrar um último exemplo de toda a diversidade dos procedimentos utilizados por Craig, bem como seu gosto pelo humor moderno, próximo do absurdo: em *Sim, ou a Morte da Aristocracia*⁶, a menor peça do *Teatro para Bobos*, a ação se resume à progressiva entrada em cena, como vista de uma praia muito distante, de um personagem denominado Philippe Godefroi Christophe de Saint-Luc, cuja silhueta cresce aos poucos. Quando finalmente chega ao nível do público, ele deita sobre a areia, leva a mão ao coração, diz um simples *sim* e falece subitamente.

A comicidade de caráter, por sua vez, tem um papel central no *Teatro para Bobos*, verdadeira galeria de caricaturas na qual o autor debocha dos defeitos dos seus contemporâneos, como também e mais amplamente dos comportamentos humanos. De fato, dois tipos de repertório se cruzam no ciclo teatral imaginado por Craig. A história principal coloca em cena Cockatrice (*Le Basilic*⁷), ser híbrido vindo, ao mesmo tempo, do verme e do galo, com seus companheiros: o *Garoto Cego* e o *Papagaio Colombo* – três personagens que o autor queria movimentar pelos séculos e continentes, desde a criação do mundo até a época contemporânea. Entre os episódios dessa história, uma série de interlúdios desenvolvem situações e personagens em um grande número de sainetes autônomos. As aventuras de Cockatrice têm por objetivo declarado mostrar a forma burlesca como esse personagem, encarnação do mal absoluto, segundo Craig, ou seja, da hipocrisia, desenvolve sua maldade em uma série de episódios

inspirados na mitologia, na história ou nos contos, bem como em algumas intrigas inéditas. Em relação aos interlúdios, eles desenvolvem uma grande diversidade de universos teatrais, desde o retrato contemporâneo de costumes até as paródias de *A Tentação de Santo Antônio*, *Everyman* ou do *Rei Lear*, incluindo o tratamento satírico dado a algumas figuras famosas, tais como Alexandre o Grande ou Lucrecia Borgia.

Além das múltiplas variações em torno da hipocrisia, essas microcomédias de caráter têm como alvo comportamentos que são, para o autor, males da sociedade da sua época: a manipulação pela mídia sensacionalista, as aspirações democráticas, as reivindicações feministas. Certos traços dos quais ele debocha, como a recusa de tomar partido, são, para ele, características da sociedade britânica: outros têm como maior alvo as mulheres; outros, ainda, aparecem-lhe como uma constante da humanidade, particularmente a busca do conflito – uma das questões mais atuais no contexto histórico em que ele cria o *Teatro para Bobos*, o da Primeira Guerra Mundial.

A Recusa do Conflito

No entanto, seja como for, a estrutura dramática escolhida por Craig é a do simples *face a face* desses caracteres: ele não se preocupa em apresentar intrigas, pois prefere as situações simples e emblemáticas ou até breves apólogos, à maneira dos quadrinhos humorísticos. É uma dramaturgia do *exemplum*, na qual um traço de caráter isolado e ampliado pela exageração – uma rigidez mecânica, diria Bergson – é apresentado de maneira burlesca, sem que o personagem do qual se trata seja coagido pelo mundo exterior a se recolher sobre ele mesmo e a corrigir seu comportamento. Se Craig mostra, no choque desses caracteres, as raízes de um conflito, ele nunca usa do mesmo para resolver as situações estabelecidas, fiel a sua recusa de qualquer elaboração dramática baseada no antagonismo:

Até agora o teatro foi baseado, geralmente, no conflito... conflitos que imitavam as rixas dos seres humanos... e essas peças glorificavam o combate.

Parece que o conflito é a base da vida.

Ele não é realmente a base, nem mesmo é necessário; mas ele parece sê-la.

[...]

Somente nos registros sustentados por Leonardo da Vinci, Lao-Tseu ou Goethe vemos o conflito enterrado... ignora-

do... esquecido. Em outro lugar, ele se agita e se torce como um ninho de pítons cômicos.

Que o conflito se vá rastejar, rastejar ao longe; mas, dramaturgos, não se deem no chão imitando suas contorções, com a ilusão de que não há mais nada além disso no mundo que possa lhes ser útil⁸ (Craig, 2012, p. 35).

De fato, Craig, naquele período em que vence o princípio darwiniano do *struggle for life*, continua defendendo a ideia de harmonia: é ela que ele deseja ver se realizar na arte do teatro póstero, um puro movimento dançado no espaço. Qualquer construção dramática fundamentada na conflitualidade, segundo ele – começando pela tragédia grega, que ele responsabiliza por essa evolução –, só serve para estimular a loucura dos homens, incitando-os a reproduzir, na vida real, os mesmos comportamentos que eles viram, de modo extremamente exacerbado, no palco. O teatro de marionetes, pela simplificação dos caracteres e da ação, parece-lhe, então, o instrumento adequado para mostrar a divergência dos comportamentos sem elaborar uma fábula que tentaria levar uns a triunfar sobre outros graças às reviravoltas de um conflito interpessoal.

Portanto, os esquetes do *Teatro para Bobos* têm frequentemente um encerramento brutal: a morte cômica e inesperada de um dos personagens, o aparecimento de um *deus ex machina* (a mão do marionetista cortando os fios de Dona Espinha no final de *O Fim de Senhor Peixe e Dona Espinha*), a saída de um dos antagonistas ou um triunfo aparente em que apenas os espectadores, pela mudança do cenário ou pela situação grotesca, são levados ao riso. O interlúdio *Isto é demais!*⁹, por exemplo, vê um padre, primeiro, assumir o seu papel público de guardião da moral, condenando a luxúria do seu vilarejo, em seguida, resgatar seu verdadeiro rosto e, com a que suponhamos que seja sua companheira, preparar-se para receber alegremente seu irmão, o poeta acompanhado de “[...] todas suas namoradas e filhos” (Craig, 2012, p. 297). Em *Shopping*, uma mulher entra em uma loja para comprar um homem que poderá valorizá-la e depreciar suas rivais durante suas saídas mundanas; após várias tentativas malsucedidas, ela compra um “verdadeiro cavaleiro” que sai da loja com ela, andando de quatro e de coleira (Craig, 2012, p. 311).

Nenhuma complicação, nenhuma catástrofe, nenhuma intervenção de coadjuvantes ou oponentes vêm modificar, aqui, o curso linear da ação que procede mais por efeitos de repetição ou acumu-

lação, seguidos de uma ruptura nítida, apenas a constatação de um fracasso, que pode levar o personagem a tomar consciência de seu erro, sem que uma reversão seja possível. Em *Simple Suzana*¹⁰, a protagonista expulsa seu namorado Simão o Simples, pois ela teria decidido construir uma casa para mostrar do que as mulheres são capazes; para lhe ajudar na sua tarefa, ela chama rapazes que se expressam apenas latindo e que terminam a construção enquanto ela vai se vestir de pedreiro. Quando Suzana retorna para Simão, ela o encontra acompanhado de outra mulher que o enche de beijinhos e carinhos; ela tem uma séria crise de ciúme e de ressentimento, “[...] se despedaça em seis pedaços” (Craig, 2012, p. 315). Quanto à Mariana, uma jovem que só sabe responder *na-não* (aliás, é o título deste interlúdio) a cada uma das propostas que lhe faz seu pretendente Teófilo Hipólito Sebastião Lacroix, seu destino é ainda mais simples: o rapaz renuncia e vai embora, enquanto Mariana, que ficou sozinha, continua repetindo *na-não* a cada barulho que ela escuta, assovio do vento, rugido do mar, passagem do trem, canto do pássaro, tiro de pistola, trovão, por fim, o barulho da cortina que se fecha no palco (Craig, 2012, p. 321).

Essa recusa de uma complexidade narrativa que explora os recursos do antagonismo entre os personagens leva Craig a privilegiar os modos de construção mais simples, evitando recorrer aos procedimentos da comédia de intriga: desentendidos, quiproquós, comicidade de situação etc. Se estes últimos aparecem às vezes, é geralmente nos episódios da história principal: seja porque o autor se inspira em um hipotexto do qual ele retoma o esquema narrativo – particularmente o conto dos Irmãos Grimm, *A Mesa Mágica, o Asno que cuspiam Ouro e o Porrete dentro do Saco*¹¹, que dá a estrutura da *Aventura Romana*¹² –, seja porque a comicidade da situação lhe permite enriquecer o retrato do personagem do qual ele mais gosta, Cockatrice.

Esse, apesar da terminação feminina do seu nome (particularmente sensível para Craig, que vive na Itália), é de sexo masculino e compõe, com seus dois companheiros, um trio amical que, lançado em uma série de aventuras e brincadeiras, incita mais a cumplicidade divertida do leitor ou do espectador do que a rejeição inicialmente programada pelo autor. Fascinado por seu protagonista, Craig não se cansa de projetá-lo em diferentes contextos e de brincar com sua sexualidade ambígua. Em *Júpiter e a Esfinge*¹³, por exemplo, os três

amigos são levados a fantasiar-se de mulher, com o disfarce das *Três Graças* da mitologia grega – o que conduz o autor a desenhar um retrato hilário de Cockatrice vestido com uma camisola e um gorro de dormir, um laço amarrado no seu rabo (Craig, 2012, p. 176). Em outras cenas, ele penteia seu personagem com um grande chapéu de mulher (Craig, 2012, p. 20), apresenta-o à Morte, a qual deseja se casar como “[...] a menina ideal” (Craig, 2012, p. 209), ou o faz acordar após um sonho erótico, convencido de que ele se tornou uma mulher apaixonada por um caçador. Fantasias e ambiguidade sexual são convocadas pelo autor do *Teatro para Bobos* não apenas pelos seus potenciais cômicos, como também para atribuir à figura central do seu ciclo teatral uma dupla identidade, masculina e feminina, na qual se reflete as diferentes facetas da hipocrisia.

De Encenador a Escritor

Contudo, o que faz o objeto de maiores cuidados de Craig quando ele compõe seu *Teatro para Bobos* é a comicidade das palavras e, também, é esse aspecto da sua obra que ele retoma e especifica incessantemente ao longo das décadas seguintes. Ele que denuncia, em seus escritos teóricos, a submissão da cena ocidental à literatura; ele que, convencido de que a arte do teatro é, primeiro, a do movimento, imagina ele ter nascido não na Grécia, com a tragédia, mas no Egito ou na Índia, a partir das danças das cerimônias religiosas; no entanto, é ele que, nos manuscritos de suas peças, completa, acrescenta, substitui, corrige incessantemente seu texto, com a preocupação de precisar seu projeto da melhor forma. Pode-se vê-lo, por exemplo, imaginar vários fins possíveis para suas pequenas comédias ou então hesitar longamente entre diferentes prólogos pelos quais começaria o ciclo anual das representações do *Teatro para Bobos*, previsto para se estender de 1º de abril a 31 de março.

Mas, para além desses problemas de composição, a própria linguagem está no centro dos questionamentos do encenador, bem cuidadoso nas suas escolhas, principalmente quando ele procura introduzir construções sintáticas ou expressões proscritas do inglês literário. De fato, nós o vemos anotar minuciosamente, em relação a certas palavras e construções, a data de sua primeira ocorrência escrita, provavelmente encontrada em um dicionário histórico da língua inglesa, como se ele buscasse se defender dos pedantes que gostariam

de corrigir seu texto. Aliás, essa relação com a norma é encenada de forma engraçada em *O Fim do Senhor Peixe e de Dona Espinha*:

SR. PEIXE. Eu estou inteiramente de acordo com a senhora, Dona Espinha – inteiramente – inteiramente. Essas brigas – e à toa – deixam o mundo da pá virada.
 DONA ESPINHA. Da pá virada, Sr. Peixe?
 SR. PEIXE. Eu talvez deveria ter dito... desordenado.
 DONA ESPINHA. Sr. Peixe...
 SR. PEIXE. (*Muito calmamente.*) Sim, Dona Espinha...?
 DONA ESPINHA. O senhor disse da pá virada? Sr. Peixe, o senhor *disse* da pá virada?
 SR. PEIXE. Sim, Dona Espinha, foi o que eu disse.
 DONA ESPINHA. Mas isso não se fala mais hoje. Se fala de cabeça para baixo.
 SR. PEIXE. Mas, Dona Espinha, eu acho que...
 DONA ESPINHA. (*Interrompendo-o.*) Pensar! Mas eu sei!¹⁴ (Craig, 2012, p. 325).

Dentre os múltiplos procedimentos cômicos de palavra usados por Craig, a heterogeneidade dos registros e das línguas têm um papel essencial. A caracterização psicológica e social de seus personagens passa, de fato, pela atribuição a cada um de um falar específico: deformações populares, sotaques regionais ou estrangeiros etc. Cockatrice, por exemplo, é um autêntico *cockney*; seu amigo, o Menino Cego, também é um nativo de Londres; Colombo, um norte-americano. No interlúdio *Na-não*, Mariana e Teófilo Hipólito Sebastião Lacroix misturam comicamente o francês e o inglês:

HE. Cara Mariana.
 SHE. Sim.
 HE. Podes me dar o prazer to come to tea one day?
 SHE. Noa. (*With upward inflexion on the a, and cheerfully.*)
 HE. Talvez queira me dar o prazer to come to lunch or dine one day?
 SHE. Noa. (*Ditto.*) (Craig, 2012, p. 320).

ELE. Dear Marianne.
 ELA. Yes.
 ELE. Would you be so kind to vir tomar um chá um dia?
 ELA. Na-não! (*Alegremente, com uma inflexão ascendente no 'não'.*)
 ELE. Would you be so kind maybe to vir almoçar ou jantar um dia?
 ELA. Na-não! (*Idem.*)¹⁵ (Craig, 2012, p. 321).

Ou, então, ridicularizando as tentativas de criar uma língua universal, a dos esperantistas, por exemplo, Craig inventa um idioma

imaginário, o europeu, ao qual ele recorre, por exemplo, no interlúdio *Era uma Vez*¹⁶, reescritura paródica do *Rei Lear*:

O REI. (*Levantando-se.*) Chow. Popoli-prow. Tottle as throttle de chow. Sim, senhores, mas durante esta seção nós *não* empregaremos a língua europeia¹⁷ (Craig, 2012, p. 279).

Mas é, sobretudo, a dinâmica intertextual que permite ao encenador multiplicar os jogos de linguagem, recorrendo às mais diversas fontes: citações de homens famosos, empréstimos a outros textos literários (a Shakespeare, claro, mas também às *Noites* de Young, a Robert Burns, a Lewis Carroll, a diferentes poetas e autores da era vitoriana ou mesmo *A Cabana do Tio Tom*), operetas e comédias musicais, canções do *music-hall*, *nursery rhymes* etc. Aqui, o cômico origina-se tanto do efeito de reconhecimento quanto do choque de registros divergentes, misturando a cultura erudita e a cultura popular segundo as estratégias de dessacralização características da paródia. Todavia, as preocupações do autor em termos de linguagem vão muito além da execução desses procedimentos, como também de seu claro prazer em brincar com as palavras; a comicidade da palavra no *Teatro para Bobos* assume também uma função crítica em relação aos usos políticos da linguagem que Craig denuncia como sistematicamente manipuladores e mentirosos:

O CARTEIRO. Escute que eu leia-lhe este telegrama. (*Ele lê.*) ‘Senhor, nós fomos informados de vossa chegada em nossa capital e dos vossos poderes maravilhosos. A princesa ainda está à venda...’

PAPAGAIO. À venda! O senhor não está enganado?

O CARTEIRO. Sim, sim. É correto. Aqui nós nunca dizemos o que pensamos... nós dizemos exatamente o contrário. Por exemplo, se o Rei tivesse escrito ‘A princesa quer noivar’, isso quereria claramente dizer que havia alguns negócios interessados por baixo dos panos.

PAPAGAIO. Mas...

O CARTEIRO. Oh, é a maneira europeia... então não precisa protestar... Mas eu preciso ir, então aqui está o resto do telegrama. ‘A princesa será vendida ao homem que provará ser o homem mais estúpido... (ou seja, o mais maravilhoso) da terra’. Falaram bem do senhor e estás convidado a ser anunciado no palácio ao meio dia e meio¹⁸ (Craig, 2012, p. 141).

Compondo seu *Teatro para Bobos* durante a Primeira Guerra Mundial (esboçado em 1914, a redação se concentra para o essencial nos anos de 1916 a 1918), Craig se entrega a uma forte crítica aos homens políticos, aos intelectuais e aos jornalistas que ele acusa de

enganar a opinião, de contribuir para a lavagem cerebral patriótica e belígera, e de manter – inclusive por meio de campanhas midiáticas – uma confusão desestabilizadora. Sua hostilidade se concentra principalmente sobre Alfred Harmsworth, que se tornou Lord Northcliffe, chefe do *Times* após ter lançado o *Daily Mail* e o *Daily Mirror* e ter sido nomeado diretor de propaganda durante o governo de David Lloyd George: um personagem que Craig coloca naturalmente no Inferno no início do *Teatro para Bobos*.

No entanto, seu apego à questão da linguagem e ao detalhe da escrita não deixam Craig à vontade, uma vez que não é compatível com os princípios que ele desenvolveu nos seus escritos teóricos e programáticos, principalmente o desejo de que um dia haja artistas do teatro que saibam ser seus próprios autores. O encenador reconhece essa contradição, que dissuadirá, por muito tempo, os pesquisadores de observarem, com atenção, o projeto do *Teatro para Bobos* e os comentários que ele registra nos seus manuscritos testemunham da sua relação ambivalente com sua atividade de autor dramático. Assim, nós o vemos proceder à soma do número de palavras utilizadas em uma peça para concluir que ela é muito prolixa, ou então anotar, na primeira página de um dos seus cadernos, após uma releitura, suas dúvidas ou suas insatisfações em relação ao que ele escreveu.

Perto do final de sua vida, porém, Craig se reconciliará com a posição de autor, pelo menos no que tange ao teatro de marionete, considerando que seu *Teatro para Bobos* é apenas um material que poderá ser modificado ou completado por artistas que o reutilizarão:

Escrevendo isso, eu evitei ser verboso –
Mas deixei espaços em que boas réplicas (não necessariamente um bom texto) poderiam ser inseridas mais *facilmente*.
Os atores e encenadores podem acrescentar todas as palavras *necessárias*¹⁹ (Craig, 2012, p. 125).

De fato, “boas réplicas”, eficientes no palco, não necessariamente formam a matéria de “um bom texto” tal qual o livro pode conservá-lo – e isso principalmente na área do teatro de marionetes, que, muito raramente, teve seu repertório firmado por escrito. As hesitações de Craig em relação ao *Teatro para Bobos* não são devidas apenas à sua posição contra o poder dos autores sobre a criação teatral: elas provêm, também, do estatuto incerto da escrita dramática para marionetes em um momento histórico – a primeira metade do século XX – que vê o declínio dos teatros tradicionais, enquanto as tentativas de renovação ainda permanecem isoladas.

Notas

¹ Os números têm, de fato, as datas seguintes: nº 1, 1º de abril de 1918; nº 2, 15 de março de 1918; nº 3, maio de 1918; nº 4, janeiro de 1918; nº 5, junho de 1918; nº 6, dezembro de 1918; nº 7, julho de 1918; nº 8, fevereiro de 1918; nº 9, novembro de 1918; nº 10, outubro de 1918; nº 11, setembro de 1918; nº 12, agosto de 1918.

² No original em inglês: *The End of Mr Fish and Mrs Bones, The Three Men of Gotham, The Tune the Old Cow Died of, The Gordian Knot*.

³ No original em francês: “Il écrit une pièce, [*Le Théâtre des Fous*], 365 scènes pour marionnettes, pour lesquelles il a conçu les décors et les costumes, des dessins merveilleux aux couleurs primaires éclatantes, ainsi que des croquis impeccables, expliquant comment construire le décor, et comment faire entrer et sortir les fils des marionnettes par les portes. Il ne cesse de corriger, sort une scène d’une des boîtes posées sur le sol, changeant un mot par-ci, un point-virgule par-là, jusqu’à ce qu’elle soit aussi proche de la perfection que possible. Cette pièce ne sera peut-être jamais lue, elle ne sera peut-être jamais montée, mais elle est achevée” (Brook, 1992, p. 41).

⁴ Agradeço ao professor Luiz Fernando Ramos, que me informou da existência dessa versão datilografada.

⁵ No original em francês: “LE PREMIER HOMME DE GOTHAM. (*L’idiot.*) Où donc, bi et ba, qu’tu t’en vas-t-y comme ça ?

LE DEUXIEME HOMME DE GOTHAM. (*Le coléreux.*) À Gotha.

LE PREMIER. Mais où cela donc est-y, bo et bi ?

LE DEUXIEME. C’est ousque bi et ba j’m’en vas pardi.

LE PREMIER. Ah ! C’est ousque ba et bi j’m’en vas aussi.

LE DEUXIEME. Mais bi et ba tu t’en viens d’Gotha.

LE PREMIER. Vouï j’en viens. Bi et bi. À Snottin’am j’m’en vas” (Craig, 2012, p. 263).

⁶ No original em inglês: *Yes, or the Death of Aristocracy*.

⁷ N.R.: a palavra *basilic*, utilizada pelo autor, remete a um animal mitológico. Trata-se de uma espécie de réptil fantástico, de oito pernas, capaz de matar pelo bafo, pelo contato, ou apenas pela vista. Craig usa esse ser mitológico transformando-o numa minhoca com bico de pássaro.

⁸ No original em francês: “Le théâtre a été jusqu’à présent basé en général sur le conflit... des conflits qui imitaient les rixes des êtres humains... et ces pièces glorifiaient le combat.

Le conflit, semble-t-il, est la base même de la vie.

Iln’en est pas vraiment la base, il n’est même pas nécessaire; mais il semble l’être.

[...]

Il n’y a guère que dans les registres tenus par Léonard de Vinci, Lao-Tseu ou Goethe que nous voyons le conflit enterré... ignoré... oublié. Ailleurs il frétille et se tord comme un nid de pythons comiques.

Que le conflit s’en aille ramper, ramper au loin ; mais, dramaturges, ne vous allongez pas au sol en imitant ses contorsions, avec l’illusion qu’il n’y a rien d’autre au monde pour vous être utile” (Craig, 2012, p. 35).

⁹ No original em inglês: *It is too much!*

¹⁰ No original em inglês: *Simple Susan*.

¹¹ No original em francês: *La Petite Table, l’Âne et le Sac*.

¹² No original em inglês: *The Roman Adventure*.

¹³ No original em inglês: *Jupiter and the Sphinx*.

¹⁴ No original em francês: “M. POISSON. Je suis entièrement d’accord avec vous, Mme Arête – entièrement – entièrement. Ces disputes – et pour des riens – mettent le monde sens dessous-dessus.

MME ARETE. Sens dessous-dessus, M. Poisson ?

M. POISSON. J’aurais peut-être dû dire ... mêle-pêle.

MME ARETE. M. Poisson...

M. POISSON. (*Très calmement.*) Oui, Mme Arête... ?

MME ARETE. Avez-vous dit d-e-s-s-o-u-s-dessus ? M. Poisson, vous avez *dit* dessous-dessus ?

M. POISSON. Oui, Mme Arête, c’est ce que j’ai dit.

MME ARETE. Mais cela ne se dit plus maintenant. On dit dessus-dessous.

M. POISSON. Mais, Mme Arête, je pense que...

MME ARETE. (*L’interrompant.*) Penser ! Mais moi je sais !” (Craig, 2012, p. 325).

¹⁵ No original em inglês: “HE. Chère Marianna.

SHE. Oui.

HE. Voulez-vous me donner le plaisir to come to tea one day?

SHE. Noa. (*With upward inflexion on the a, and cheerfully.*)

HE. Voulez-vous me donner le plaisir peut-être to come to lunch or dine one day?

SHE. Noa. (*Ditto.*) (Craig, 2012, p. 320).

LUI. Dear Marianne.

ELLE. Yes.

LUI. Would you be so kind to venir prendre le thé un jour ?

ELLE. Nan-an ! (*Gaiement, avec une inflexion ascendante sur le <an>.*)

LUI. Would you be so kind maybe to venir déjeuner ou dîner un jour ?

ELLE. Nan-an ! (*Idem.*)” (Craig, 2012, p. 321).

¹⁶ No original em inglês: *Once Upon a Time*.

¹⁷ No original em francês: “LE ROI. (*Se levant.*) Chow. Popoli-prow. Tottle as throttle de chow. Oui, messieurs, mais pendant cette séance nous n’emploierons *pas* la langue européenne” (Craig, 2012, p. 279).

¹⁸ No original em francês: “LE FACTEUR. Écoutez que je vous lise ce télégramme. (*Il lit.*) ‘Monsieur, nous avons été informé de votre arrivée dans notre capitale et de vos pouvoirs merveilleux. La Princesse est toujours à vendre...’

PERROQUET. À vendre ! Vous ne vous trompez pas ?

LE FACTEUR. Oui, oui. C’est correct. Ici, nous ne disons jamais ce que nous pensons... nous disons exactement le contraire. Par exemple si le Roi avait écrit ‘La Princesse cherche à se fiancer’, cela aurait clairement voulu dire qu’il y avait quelque affaire intéressée en sous-main.

PERROQUET. Mais...

LE FACTEUR. Oh, c’est la manière européenne... ce n’est donc pas la peine de protester... Mais il faut que j’y aille, alors voici la suite du télégramme. ‘La Princesse sera vendue à l’homme qui aura prouvé être l’homme le plus stupide... (c’est-à-dire le plus merveilleux) de la terre. On nous a dit du bien de vous, et vous êtes convié à vous faire annoncer au Palais à midi et demi. [...]’” (Craig, 2012, p. 141).

¹⁹ No original em francês: “En écrivant ceci j’ai évité d’être verbeux – Mais j’ai laissé des endroits où de bonnes répliques (pas forcément un bon texte) pourraient prendre place plus *facilement*. Les acteurs et metteurs en scène peuvent ajouter toutes les paroles *nécessaires*” (Craig, 2012, p. 125).

Referências

- BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L’Arche, 1962.
- BERGSON, Henri. **Le Rire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- BROOK, Peter. **Points de Suspension**. Paris: Seuil, 1992.
- CRAIG, Edward Gordon. **Le Théâtre des Fous / The Drama for Fools**. Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier. Montpellier: L’Entretemps, 2012.
- INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig**. A vision of theatre. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- MAROTTI, Ferruccio. **Gordon Craig**. Bologne: Cappelli, 1961.
- MCPHARLIN, Paul. **A Repertory of Marionette Plays**. New York: The Viking Press, 1929.
- SINISCALCHI, Marina Maymone. E. G. Craig, il Dramma per Marionette. **English Miscellany**, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, n. 26-27, p. 269-293, 1977-1978.
- SINISCALCHI, Marina Maymone. Edward Gordon Craig: the drama for marionettes. **Theatre Research International**, Oxford, Oxford University Press, v. V, n. 2, p. 122-138, spring, 1980a.
- SINISCALCHI, Marina Maymone. **Il Trionfo della Marionetta**. Testi e materiali inediti di Edward Gordon Craig. Rome: Officina Edizioni, 1980b.

Didier Plassard é doutor em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e possui uma habilitação para orientar pesquisas em Literatura Comparada e Estudos Teatrais pela Universidade de Rennes 2. Ele é professor na Universidade Paul Valéry – Montpellier 3. Suas principais publicações são: *L’Acteur en Effigie* (1992), *Les Mains de Lumière* (1996 e 2004), *Le Théâtre des Fous / The Drama for Fools* (2012) e *Mises en Scène d’Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (2014).
E-mail: didier.plassard@univ-montp3.fr

Traduzido do original em francês, publicado neste mesmo número, por Thayrine Muzy Pezê e Dominique M. P. G. Boxus (Labestrade – Laboratório de Estudos de Tradução, Universidade Federal Fluminense). Revisado por Gilberto Icle e Luiz Fernando Ramos.

*Recebido em 12 de março de 2014
Aceito em 13 de maio de 2014*