



## O Projeto *Scene* de Gordon Craig: uma história aberta à revisão

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

**RESUMO – O Projeto *Scene* de Gordon Craig: uma história aberta à revisão** – O artigo propõe uma revisão do projeto *Scene*, de Gordon Craig, uma invenção patenteada em 1910 e desenvolvida até 1922. O próprio Craig manteve uma posição ambígua sobre se foi ou não um projeto irrealizado. Seu filho e biógrafo Edward Craig sustentou que as aspirações originais de Craig nunca foram alcançadas devido a limitações técnicas, e a maioria dos estudiosos que examinaram o assunto seguiram essa posição. Partindo das telas modelos guardadas na Biblioteca Nacional da França, dos cadernos de anotação originais de Craig e de um curta-metragem de 1963, eu defendo que o projeto patenteado e o ensaio publicado em 1923 representam, de fato, a concretização do sonhado dispositivo das *mil cenas em uma cena*.

Palavras-chave: **Telas. Cena. Modelos. Cenotécnica. História.**

**ABSTRACT – Gordon Craig’s *Scene* Project: a history open to revision** – The article proposes a review of Gordon Craig’s *Scene* project, an invention patented in 1910 and developed until 1922. Craig himself kept an ambiguous position whether it was an unfulfilled project or not. His son and biographer Edward Craig sustained that Craig’s original aims were never achieved because of technical limitation, and most of the scholars who examined the matter followed this position. Departing from the actual screen models saved in the Bibliothèque Nationale de France, Craig’s original notebooks, and a short film from 1963, I defend that the patented project and the essay published in 1923 mean, indeed, the materialisation of the dreamed device of the *thousand scenes in one scene*.

Keywords: **Screens. Scene. Models. Stagecraft. History.**

**RÉSUMÉ – Le Projet *Scene* de Gordon Craig: une histoire ouverte à révision** – L’article a pour but de faire une révision du projet *Scene*, de Gordon Craig, une invention brevetée en 1910 et développée jusqu’en 1922. Craig lui-même a soutenu une position ambiguë s’il s’agissait ou non d’un projet irréalisé. Son fils et biographe, Edward Craig a défendu que les aspirations originales de Craig n’aient jamais été atteintes à cause des limitations techniques et la plupart des chercheurs qui ont examiné la question ont suivi cette position. Je pars des écrans modèles gardés à la Bibliothèque Nationale de France, des cahiers d’annotations originaux de Craig et d’un court métrage datant de 1963, pour défendre que le projet breveté et l’essai publié en 1923 représentent la vraie concrétisation du dispositif rêvé des *milles scènes en une scène*.

Mots-clés: **Écrans. Scène. Modèles. Techniques de Scénographie. Histoire.**

Em um curta-metragem muito especial em branco e preto, feito por André Venstein em 1963, é possível ver e ouvir o velho Gordon Craig, 91 anos à época, demonstrando o funcionamento e as possibilidades de suas telas<sup>1</sup>. O que mais impressiona naqueles trechos específicos do filme é a energia de sua argumentação, de repente emergindo de um silêncio profundo para defender entusiasticamente sua invenção, patenteada em 1910, e não escondendo sua impaciência com o mundo teatral, que, aparentemente, compreendeu mal sua proposta das *mil cenas em uma cena*.

Este artigo pretende reexaminar capítulo da obra de Craig – muito estudado, mas nunca realmente esclarecido – para entender qual era realmente o papel das telas no todo do projeto *Scene* e até que ponto teria ocorrido uma degradação entre as primeiras ambições manifestas e sua efetiva realização. Existe um consenso, construído por vários pesquisadores, de que há de fato uma grande diferença entre os primeiros planos de Craig, de 1907, para a nova *arte do movimento*, chamados por ele *Scene*, e o projeto final *Scene*, patenteado em 1910 e apresentando conceitualmente, em sua forma final, em 1922. Essa defasagem seria uma consequência do hiato entre as visões de Craig, expressas em seus primeiros desenhos e textos, e a realidade prática do que foi realmente obtido, sendo a principal dificuldade a inexistência de meios técnicos para adquirir-se a mobilidade automática sonhada inicialmente.

Meu propósito é relativizar essas asserções, não negando as evidências desse hiato, mas argumentando que, na verdade, existem duas fases de um mesmo projeto e que as distinções entre elas não são provocadas por razões externas, sendo, ao contrário, frutos de variados momentos e refletindo distintos pontos de vista de Craig sobre uma mesma questão. Elas provavelmente refletem uma tensão interna, latente em todo o trabalho de Craig, entre os seus objetivos metafísicos e sua disposição pragmática para produzir feitos concretos. De qualquer modo, eu chego a sugerir que Craig, essencialmente, realizou a ideia das *mil cenas em uma cena*. Para fazer isso, eu consultei os cadernos originais de Craig sobre o projeto *Scene*, examinei seus planos *de uso* para operação das telas em cadernos quadriculados impressos e examinei cada uma das telas dos modelos com os quais ele trabalhou durante toda sua vida, experimentando e fazendo demonstrações como a que faz no mencionado curta-metragem. Todos esses materiais estão disponíveis na coleção *Gordon Craig* da

Biblioteca Nacional da França (BNF), em Paris. Depois de examinar esses documentos, eu os contrastei com as narrativas sobre o tema estabelecidas pelos pesquisadores de Craig e com aquelas feitas pelo próprio artista e por seu filho. O que se segue é o que foi encontrado a partir desse escrutínio.

### A História de uma Jornada Inglória

Como as telas<sup>2</sup> de Craig podem ser apresentadas? Seriam elas apenas os tijolos visuais de um conceito cristalizado no rótulo *Scene*, que foi definitivamente proposto por ele no seu ensaio de 1922, em que argumenta a favor de sua invenção, como tendo significado a criação de um quinto período na história do teatro<sup>3</sup> (Craig, 1923)? Para responder essas questões, é preciso retornar aos cadernos, desenhos e documentos de Craig. Ainda que tenha escrito muito sobre seu projeto *Scene*, ele sempre deixou um véu de mistério sobre ele, sempre preocupado em ter sua invenção roubada, e foi ele, de fato, o primeiro a sugerir que havia algo não plenamente realizado ali, numa declaração feita em 1922<sup>4</sup> (Craig, 1923, p. 111-112). Mas existe também algum material produzido por seus biógrafos e pelos pesquisadores que enfrentaram o problema. Na verdade, em função da estratégia de Craig de prover pistas falsas e perspectivas contraditórias, foram eles que produziram as narrativas mais correntes sobre as telas e sobre todo o projeto *Scene*.

Denis Bablet foi o primeiro a jogar luz sobre o tema. Sendo o primeiro pesquisador que lidou com o arquivo pessoal de Craig, adquirido pela BNF em 1957, ele ofereceu um capítulo de seu livro de 1962 sobre o projeto *Scene* e suas telas (Bablet, 1981). Bablet foi pioneiro em apontar como, mesmo que apenas numa forma conceitual, Craig antecipou a maioria dos desenvolvimentos da encenação moderna, tanto em termos estéticos como tecnológicos. Ele foi também o primeiro a sugerir que havia um hiato entre a série de quinze gravuras em metal feitas por Craig entre 1907 e 1908 – “[...] nas quais, pelo jogo cruzado de formas e distribuição de sombras e fachos de luz oblíquos, ele alcançou a sugestão de um movimento efêmero e de uma atmosfera evanescente apanhada de passagem [...]” – e sua “[...] cena para o drama poético [...]”, que seria “[...] um subproduto de sua concepção ideal de uma arte do movimento [...] derivada de sua ‘descoberta’ [...] fazendo algo que seria comparativamente fácil

de adquirir” (Bablet, 1962, p. 119). Ainda que fizesse essa distinção, provavelmente seguindo as pistas deixadas por Craig, Bablet não explora o fato de que, vistos assim, haveria a implicação de se pensar os dois projetos como diferentes ou do fracasso do último frente ao original. No fim, minimizando esse ponto, Bablet deixa a impressão de que ele está mesmo falando de um único e mesmo projeto, o que colabora por manter o assunto não elucidado.

Depois disso, foi o filho de Craig, Edward Craig, quem, da posição privilegiada de ter colaborado com seu pai em parte daquele projeto e contando com as mais preciosas fontes internas (diários pessoais, cartas e modelos remanescentes), desenhou as principais linhas da narrativa que se tornou consensual e foi desde então sistematicamente reproduzida sem muito criticismo. Para fazer mais curta uma história nem tão longa, mas obscurecida, Edward Craig nos conta, em seu livro sobre a vida e obra de seu pai, primeiro da ideia de “cena cinética”, enunciada mais cedo em 1905 – “[...] uma síntese de forma, luz, cenas, figuras, e som [...] movimento” (Craig, 1968, p. 199). Depois ele retorna ao tema mais adiante, falando sobre os experimentos feitos por Craig com alguns modelos na Arena Goldoni a partir de 1907 e realçando a importância de dois livros – *Cinco Livros de Arquitetura* (1619), de Serlio, e o quarto volume de *Handbuch der Architectur* (1904), de Manfred Semper – no desenvolvimento das ideias de seu pai. O primeiro, em seu segundo volume, tinha uma xilogravura “[...] que incendiou sua imaginação” mostrando “[...] um piso dividido em quadrados de que parecia emergir uma estrutura arquitetônica simplificada”; o outro apresentou a Craig “[...] o ‘Sistema Asphaleia’ de elevadores hidráulicos, já instalado em muitos teatros alemães” (Craig, 1968, p. 233). Finalmente, Edward Craig aborda o tema mais a frente em seu livro e apresenta o fracasso do projeto como ligado a razões tecnológicas e emocionais. Relatando sobre sua experiência como assistente técnico direto de Craig na época, ele sugere que ele próprio teria resolvido o grande problema do movimento automático e da iluminação das telas, mas que seu pai, pela paranoia de perder o controle sobre seu invento, teria preferido esquecer sobre o assunto (Craig, 1968, p. 311-316).

Arnold Rood, um colecionador e pesquisador que reuniu uma das mais valiosas coleções sobre Craig<sup>5</sup>, seguiu, sem muito criticismo, a trilha estabelecida por Edward Craig para contar a história do projeto *Scene*. Preocupado em defender que Craig teria construído, em

seus muitos escritos, uma real *teoria do movimento*, ele expandiu suas conclusões além do assunto das telas: “[...] seu conceito de movimento envolveu mais do que só o uso de telas móveis<sup>6</sup>” (Rood, 1971, p. 6). Ele adere à tese de que a falha do projeto deveu-se à inexistência de um sistema automático que pudesse fazer as telas parecerem mover-se por si próprias – “Eu imagino o que nós poderíamos ter tido se ele já tivesse um controle eletrônico disponível” (Rood, 1971, p. 10). Rood cita o texto das patentes que Craig requereu e obteve em quatro países, em 1910, (Inglaterra, Alemanha, França e Estados Unidos) sob o nome *Scene*. Contudo, mesmo comentando sobre a clareza da proposta e reconhecendo sua simplicidade, que verdadeiramente implica nas telas serem movidas explícita e diretamente por mãos humanas, Rood segue a leitura de Edward Craig daquilo como uma coisa completamente distinta da primeira versão do projeto *Scene* e sustenta a tese de que os objetivos de Craig nunca foram de fato alcançados pelas impossibilidades técnicas de seu tempo.

Irène Eynat-Confino também concentrou-se em estudar sobre “[...] a natureza e o desenvolvimento do conceito de Craig de movimento” (Eynat-Confino, 1987, p. X), mas com muito mais consistência do que Rood, desde que explorou os cadernos de anotação originais de Craig mais profundamente. Mesmo assim, preocupada com o movimento como um tema central nos escritos de Craig, ela superestimou a primeira fase de desenvolvimento da “cena cinética”, acreditando mais no que as gravuras em metal de 1907 sugeriam visualmente – “[...] um espaço que por si próprio gerava movimento acompanhado por luz e som” – do que na “[...] mais prática forma das telas” (projeto *Scene*), que são tratadas em seu livro separadamente, num capítulo diverso chamado *Experimentos*. Na verdade, o problema aqui é que Eynat-Confino diferencia o que ela chama de “cubos” – os volumes geométricos cujos movimentos autônomos significariam o “instrumento” da “nova arte” – das telas, “[...] destinadas a servir à encenação do drama poético” (Eynat-Confino, 1987, p. 113-115). Ela não realizou que as telas, como desenvolvidas no projeto patentado, poderiam ser articuladas e formar os cubos em qualquer dimensão, como foi feito na produção do *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou, em 1911. Ainda, afirmando que Craig teria encontrado uma solução para a “cena cinética” em 1923, baseada na narrativa de Edward Craig, ela contribui para reforçar o ponto sobre o projeto *Scene* ser uma versão degradada dos primeiros desenvolvimentos, provocada por limitações técnicas.

Christopher Innes foi o pesquisador que se aprofundou mais na análise do caso *Scene*, tentando perceber o desenvolvimento das primeiras gravuras em metal de 1907, e seu foco central consistiu em encontrar um movimento de formas abstratas para a cena, como um passo em direção à patente das telas e, portanto, como um projeto único<sup>7</sup>. Ele mencionou as contradições entre a nova arte abstrata buscada e os meios concretos que as telas patenteadas representavam, mas, focando-se no desempenho das telas no *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou, realmente mal-sucedido, e minimizando o uso satisfatório da telas por Yeats no *Abbey Theatre*, ele acaba por enfatizar mais as impossibilidades de se alcançar o que foi originalmente buscado do que a consistência do que já tinha sido obtido. Innes também explora a história pessoal de Edward Craig, em que este teria descoberto, no fim dos anos 1920, um jeito de fazer as telas se moverem automaticamente como seu pai tinha desejado. Consultando Edward Craig sobre o episódio, Innes recebeu em retorno uma carta com mais informações a respeito do assunto. O que o filho de Craig teria obtido então foi feito com o uso de “simples polias” e “[...] apenas para mostrar que efeitos poderiam ser obtidos quando elas (as telas) fossem propriamente iluminadas de diferentes ângulos” (Innes, 1998, p. 181). Mesmo tendo feito o relato mais atualizado sobre todo o caso *Scene*, Innes reforça, no fim, a ideia de que se tratou de um projeto não realizado, cujo problema básico foi a inexistência de meios técnicos adequados.

Essa é basicamente a história que tem sido reproduzida nas últimas décadas e que deixa o caso cativo em uma névoa de mistério e desinteresse ou como algo não apreensível, já que nunca foi de fato realizado. Eu parto de declarações do próprio Craig no mencionado curta-metragem e de algumas outras fontes primárias do seu arquivo na BNF para sugerir que essa narrativa canônica perde o ponto do projeto *Scene* e oferece só uma visão parcial, obscurecendo seus aspectos concretos e pragmáticos, que podem ser conferidos não apenas nos textos dos processos de patenteamento, mas em muitos outros textos e desenhos paralelos que Craig produziu quando estava tentando *vender* sua invenção. Em oposição ao seu projeto *Über-marionette*, que era mesmo um tipo de ferramenta fortemente metafórica, sem carne e sangue reais para sustentá-la, o projeto *Scene* tinha uma materialidade bem evidente que pode ser resgatada e realmente apreendida. Mais do que isso, com toda sua simplicidade e praticidade, o projeto

*Scene*, realizado e patenteado com seus modelos de telas reais, pode ser visto como o lado visível de um mesmo organismo, cujo lado escuro está nas sombras do imaginário de Craig. Um não existe sem o outro, como se estivessem ligados dialeticamente e operando em uma constante contradição entre distintas visões teóricas: algumas mais metafísicas e outras mais voltadas para alternativas práticas de desempenho. Le Boeuf ofereceu uma solução engenhosa para essas contradições no todo da obra de Craig<sup>8</sup>. Eu sugiro que essas disparidades têm a ver com tensões nunca resolvidas entre seus objetivos espirituais e suas necessidades práticas como um realizador no teatro.

### **Telas como Instrumentos para *Scene***

As telas de Craig, ou o que remanesceu delas, são muito bem guardadas nos arquivos da BNF em Paris. Realmente, o que pode ser visto lá são remanescentes de alguns modelos com que Gordon Craig experimentou entre 1907 e o início dos anos 1920<sup>9</sup>. Dobradas em caixas, elas podem ser desdobradas e testadas em uma mesa normal com maravilhosos resultados em termos de sustentação e potencialidade para produzir resultados visuais, já que não demora muito para que consigam estabelecer possíveis *lugares* reais, como seu inventor gostava de dizer. Enquadradas e fotografadas, elas podem rapidamente sugerir uma certa encenação, e com pequenas mudanças de suas partes, abrindo ou fechando os ângulos de suas abas, é possível obter-se tantas cenas quantas fossem desejáveis de obter, no sentido de que o teatro contemporâneo compreende a encenação como a construção de uma materialidade no vazio do tempo/espço cênicos. Poder-se-ia dizer que, imediatamente e sem nenhum meio artificial (luz ou qualquer adereço), essas pequenas telas de papelão, as mesmas que Craig aparece manipulando no curta-metragem citado, apresentam-se como uma muito interessante ferramenta para projetar cenas futuras, uma que qualquer encenador amaria possuir em casa, seja para encenar dramas tradicionais ou para sugerir situações cênicas de uma forma mais abstrata. A boa pergunta seria por que, apesar de toda essa evidente praticidade, elas foram fechadas, encobertas no segredo, envolvidas numa névoa de vaguidade e minimizadas pela historiografia sobre Craig? Talvez tenha sido só porque elas não tiveram o reconhecimento do mercado naquele momento e porque Craig e seu filho tenham preferido evitar a ênfase nesse aspecto do fracasso comercial. De qualquer modo, para além das

genéricas e vagas homenagens prestadas ao seu inventor, elas nunca foram efetivamente reconhecidas como a séria contribuição para o teatro de seu tempo que de fato o tinham sido, permanecendo sempre vistas apenas como um projeto falhado ou, no máximo, como um elemento seminal para uma futura revolução.

É possível, no entanto, revelar, por meio de alguns documentos encontrados na coleção *Gordon Craig* da BNF, que, mais do que uma ideia vagamente construída, como o filho de Craig e muitos dos pesquisadores especializados em Craig se esforçaram por fazer crível, as telas e as encenações que elas poderiam sustentar constituem uma coisa bastante operacional, independentemente do acento quase religioso que os primeiros desenhos de Craig sob o rótulo *Scene* pudessem potencialmente sugerir e dele deixar um senso de nostalgia<sup>10</sup>. Eu defendo que o fracasso comercial daquilo que ele tinha feito, provavelmente, tem mais a ver com o modo como ele lidou com isso, superestimando as telas e sendo zeloso demais a respeito delas, do que com qualquer outra razão. Talvez essa não realização reflita as tensões internas no próprio Craig, entre suas intuições religiosas e suas habilidades práticas, adquiridas durante as experiências que teve no *Lyceum*, de Henry Irving, e em suas primeiras encenações londrinas (1900-1902)<sup>11</sup>. De uma certa forma, o caso das telas é um perfeito exemplo dessas tensões, já que elas foram, como se pretende apontar aqui, ao mesmo tempo, um *instrumento* (como o próprio Craig as situava) para tornar a encenação mais barata, mais rápida e mais clara, e um mecanismo poético para criar *a nova arte do teatro*. Esta nova arte, enraizada no movimento e projetada como uma arquitetura tão fluente quanto a música, busca por transcendência, mas precisa das telas para materializar-se, pois são as ferramentas disponíveis para chegar-se lá.

### Um Vislumbre em Direção ao Projeto *Scene*

Um passo importante em direção às telas e à *Scene* veio de ideias que Craig teve quando, já morando fora da Inglaterra, se estabeleceu em Florença, na Itália<sup>12</sup>. Ele entrou em contato com as tradições da encenação renascentista, assim como com as contribuições de pintores e pensadores como Leonardo da Vinci e cenógrafos como Bibiena e Serlio. A ideia do movimento na natureza, que seu teatro tenta apanhar, é totalmente fundada em da Vinci (Craig, 1969). Isso



fica principalmente claro quando o assunto é um novo sentido para o desenho de luz, que poderia capturar as sutilezas da luz do sol na sua jornada diária. Como Lindsay Newman já pontuou, em 1906, Craig costumava citar o conselho de Leonardo – “[...] veja a luz e considere sua beleza” (Newman, 1974, p. 16) – e começou a ver o movimento como a causa de todas as manifestações artísticas. Ele equacionou isso com a criação, já que só a mudança poderia expressar a vida. De acordo com Lindsay, porque a arte:

[...] poderia ser vista no movimento das pessoas (dança, pantomima) e coisas (luz e sombra, e cenários), [...] ele estava preocupado com coisas que aparentemente moviam-se por sua própria volição, o jogo da luz sobre a água ou folhas tremulando na brisa (Newman, 1974, p. 16).

Mas é o próprio Craig quem, na mencionada entrevista do curta-metragem de 1963, dá a chave de como relacionar suas ambições estéticas frente às telas – mesmo na sua suposta versão degradada, aquela que foi patenteada e que precisava ser movida pelas mãos de operadores – e o movimento da natureza:

Se você fizer isso ao ar livre, cinquenta jardas de diâmetro, bem liso, realmente liso, feito de concreto, então você vai colocar ela de pé [a tela] e nada vai derrubá-la ou pô-la abaixo. Então, ali, haverá estas coisas para mover [pequenas rodas]. Com o sol, ou a lua, ou qualquer outra luz de um dia. Eu não quero um teatro. Eu não quero um lugar fechado. Eu quero o ar livre. Então você terá isto. Este é a minha cena<sup>13</sup>.

Ainda olhando para o século XVI como fonte de inspiração para o projeto de Craig com as telas, é impossível ignorar a influência sobre Craig de estetas ingleses do século XIX como John Ruskin, Walter Pater e Arthur Symons (este seu contemporâneo), todos eles ligados ao programa estético pré-raphaelita e seu tributo à Renascença. É lá também que se localiza o livro de Serlio, lidando com a perspectiva e mostrando como os volumes da arquitetura teatral podem ser distribuídos em pisos esquadrihados. Foi inclusive naquela referência que eu pude encontrar a pista decisiva do quebra-cabeça que se está tentando montar aqui, uma que não apenas serve perfeitamente para reforçar meu ponto sobre a praticidade da invenção de Craig, como também explica o mal entendido de Edward Craig e outros estudiosos sobre as telas e sua efetividade falhada. Aquela imagem mostra um piso com um padrão de quadrados, como um tabuleiro de xadrez, e suspeita-se que foi na leitura de como ele colaborou com o projeto da telas de Craig que reside a falha da interpretação que

prevaleceu sobre o tema. Para Edward Craig, o problema que nunca foi resolvido era o de como mover para cima e para baixo cada um dos quadrados desse piso. É por isso que o mencionado *Asphaleia System*, desenvolvido nos novos teatros alemães, seria crucial, pois as telas alcançariam, com ele, a fluidez vertical automática que pode ser imaginada a partir das gravuras em metal nomeadas *Scene* ou dos planos desenhados para um projeto posterior, o da *Paixão de São Mateus de Bach*, em que as telas são projetadas para flutuar na medida em que a música soa.

Parece a mim que as conjecturas de Edward Craig tiveram um peso maior do que mereciam, já que podemos ouvir o próprio Craig não apenas no filme de Venstein, mas também em muitos outros textos que ele produziu para tornar pública sua invenção, afirmando que suas telas não seriam suspensas em cordas ou por quaisquer meios, tendo sempre que serem movidas pela força humana, empurradas lentamente sobre o palco para formarem as diferentes e múltiplas formas que um encenador pretendesse obter. Vamos ler o que o próprio Craig diz a respeito no citado filme:

Uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito [*mexendo e formatando suas abas*]; com isso você tem tudo que você quer. Mas isto não é para fazer uma única coisa [*mostrando uma posição estática*]; é para passar de uma para a outra, e para uma outra, e outra ainda. Então isso não tem fim, você vê? Em vez de telas eu falo de um lugar. É um lugar. Aquele lugar é como o mundo, mudando, e mudando e mudando. Mas em vez de ter um monte de cortinas puxadas para cima e para baixo, elas se mantêm de pé em si mesmas, [...] sustentadas pelos pés [*com dois dedos sobre a mesa*]. Percebe o que eu quero dizer, não penduradas. [...] Nós podemos ficar de pé sobre duas pernas e elas podem se manter com as suas, mas deve estar perfeitamente liso. Três ou quatro homens manipularão uma tela, e se houver duas telas, seis ou oito homens as manipularão<sup>14</sup>.

Alguém poderá argumentar que quem está falando é um velho, próximo da senilidade, mas o que é impressionante é que essa descrição se adéqua perfeitamente com outras que podemos encontrar em um dos principais, entre muitos, dos cadernos de anotações de Craig com o título *Scene*. Ali estão todos os quatro textos das patentes que ele fez em diferentes línguas, uma série de diagramas mostrando como o movimento das telas pode ser planejado, desenhos técnicos dos pedestais com borracha acrescentados aos pés das telas para fixar as rodas que lhes permitirão moverem-se e um detalhado texto descrevendo a invenção *Scene*, organizado em tópicos como *vantagens*

*artísticas, vantagens práticas* e outras orientações pragmáticas bem específicas. Por exemplo, em um tópico chamado *Tempo*, que lida diretamente com a manipulação das telas, ele escreve:

Economiza o tempo do manipulador, pois, com as telas sendo movidas facilmente de uma posição para outras, todo um cenário pode se transformar completamente em menos de trinta segundos. A espera máxima entre os atos não deve exceder sete minutos, no máximo, e pode até ser menos que isso se desejado. Dezoito homens podem enfrentar o maior dos cenários e deixar o palco limpo em vinte segundos. Uma mudança menor pode ser efetivada entre quatro e dez segundos por menos homens. É grandemente graças ao fato de cada tela ser auto-sustentável que isto se torna possível (Craig, 1910, p. 45).

Indubitavelmente, vê-se aqui um artesão explicando, de uma maneira bem direta e clara, sobre o funcionamento de seu instrumento, que não parece exigir nada mais, tecnológica ou artisticamente, para ser considerado feito e pronto para ser usado por qualquer encenador. Mas há uma outra prova consistente do ponto que eu estou aqui fazendo sobre a efetividade prática e concreta dessa invenção. Trata-se dos grandes cadernos de anotações com páginas impressas em que padrões quadriculados permitem ao encenador planejar todos os movimentos que ele pretenda realizar com suas telas, traçando previamente suas disposições e fixando-as em coordenadas numéricas, para serem depois transpostas ao palco real com a correspondência de aproximadamente um *inch* para um *foot*<sup>15</sup>. Um desses cadernos pode ser encontrado quase que intacto, com apenas as duas primeiras folhas de papel com algum desenho nelas. Pode-se deduzir que Craig imprimiu esses cadernos como uma ferramenta indispensável para acompanhar o sistema das telas, ou modelos de telas. O xadrez de Serlio reaparece aqui não como uma fonte para o movimento vertical automático, mas como um suporte básico e manejável para preparar e planejar os movimentos horizontais das telas.

Avançando no objetivo de desmistificar o caso *Scene* das sombras deixadas sobre ele, vale ainda citar um outro texto, desta vez de um suposto repórter do *Times* de Londres, publicado efetivamente em 23 de setembro de 1911. O título da reportagem é *Mr. Gordon Craig's Invention for a Thousand Scene in One Scene*, e ela menciona a exibição que foi aberta no dia 7 de setembro nas Galerias Leicester, com desenhos e modelos para cenografia, e o fato de que Craig patenteou sua invenção<sup>16</sup>:

O mecanismo é extremamente simples. Consiste em telas dobráveis, que permanecerão de pé por elas mesmas sem estarem presas seja ao palco, seja às cordas, suportes ou varas no urdimento. As telas podem ser feitas de qualquer tamanho, conforme a necessidade. Elas podem ter trinta pés de altura (pouco mais de nove metros) ou apenas oito pés (quase dois metros e meio). Elas podem ter três abas ou uma dúzia, e cada aba pode ter um pé de largura ou seis. Três homens, em três minutos, poderiam mover ou remover toda uma cena e, dobrada e contraída, cada tela vai ocupar um espaço mínimo [...]. Mudar uma cena não será mais subir ou descer grandes telas, parafusar e desaparafusar parafusos, ajustar e prender cordas, remover inteiramente um cenário elaborado e colocar outro em seu lugar. Uma mudança completa de cena pode ser obtida apenas com o rearranjo de algumas telas [...]. Mas a questão mais provável de ocorrer ao público, antes de tudo, é sobre o tipo de cenário de que essas telas provêm. Não, certamente, o cenário do detalhe, da arqueologia, o cenário carregado de fatos e 'realização de um período'. Mas horas de experimentação com os modelos do Sr. Craig revelaram uma grande variedade de sugestões, climas, inflexões, propriamente dizendo, para o drama. As telas modelos exibidas eram todas monocromáticas, sendo praticamente das cores próprias aos materiais de que eram feitas: mas cenas internas ou externas eram feitas da mesma forma, cada uma arranjada em poucos segundos e em dois ou três movimentos, e as proposições da cada uma eram cristalinas. Efeitos realmente extraordinários de espaço e espírito eram obtidos: e, nisso tudo, a iluminação jogou um papel importante. Pois uma vantagem dessas telas é que a luz pode ser direcionada de quase qualquer ponto, e uma mudança de luzes provoca uma mudança de clima ou mesmo de lugar (Craig, 1912, s.p.).

A literalidade da abordagem jornalística em relação ao invento de Craig, que realmente segue a próprias descrições de Craig sobre ele, transforma-o em um produto que deveria ser adotado por razões econômicas e muito práticas. Na verdade, o texto soa mais como o anúncio publicitário de um produto muito promissor, que deverá tornar-se um sucesso comercial. É provavelmente é assim que Craig pensava, a considerar-se como ele investiu seriamente no processo de patenteamento. É relevante sublinhar a disposição de Craig, nesses textos, em oferecer para o teatro comercial de seu tempo alternativas concretas para produzir-se dramas tradicionais, o que significava considerar possibilidades de interação entre as telas e adereços mais figurativos, como mesas, portas, janelas e escadas, ainda que sempre sob a sua própria supervisão:

Algumas vezes, certas adições podem ser feitas a essa cena, tais como um segmento com degraus, uma janela e, claro, os móveis necessários, ainda que um grande cuidado e reserva deva ser exercitado ao fazerem-se essas adições, e essas peças extras só deverão ser acrescentadas a partir de entendimento com o seu inventor (Craig, 1910, p. 35).

Há claras evidências de que Craig, a despeito de suas próprias reservas com sua querida invenção, estava realmente consciente e otimista de que ela poderia verdadeiramente seduzir os produtores teatrais. De fato, mais do que a revolução conceitual que fez avançar a arte do teatro e que os tempos futuros confirmariam, as telas poderiam também ter representado, se adotadas na escala sonhada por Craig, uma grande mudança econômica no nível dos orçamentos das produções. No final, não funcionou assim e, curiosamente, ou ironicamente, independentemente do fato de que, em espírito, a maior parte do teatro moderno e contemporâneo é devedor das ideias de Craig, elas eram tão claras e, pode-se dizer, espalharam-se tão facilmente ao vento que ninguém preocupou-se em pagar-lhe um tostão por elas. De qualquer modo, quando se adentra em toda essa história e aproxima-se dos arquivos de Craig, pode-se perceber que, mesmo que, em geral, a maior parte dessas ideias estivesse mesmo disponível a ser facilmente apanhada, havia alguns detalhes só acessíveis a uns poucos. É observando-os, com o foco estabelecido sobre um caso específico, que se torna possível perceber melhor porque o legado das telas se dispersou.

Um dos artistas que esteve profundamente interessado em conhecer melhor a invenção de Craig e que, obviamente, retirou muito dela foi W. B. Yeats. É observando sua relação que se pode tornar mais claro como e de que forma Yeats beneficiou-se das telas de Craig e, conseqüentemente, atestou para a posteridade sobre sua praticidade. O outro uso histórico das telas, que aconteceu na encenação de *Hamlet* pelo Teatro de Arte de Moscou, não é um bom exemplo, desde que ali as telas não foram utilizadas plenamente e o sistema não pôde ser realmente testado. Por conta de um incidente antes da estreia, as telas não se moveram em cena aberta durante o espetáculo, e toda a ideia das *mil cenas em uma cena*, ou da *cena cinética*, não foi realmente alcançada (Senelick, 1982, p. 152).

### As Telas de Craig no *Abbey Theatre*: um movimento crucial para Yeats

W. B. Yeats viu, em 1901, pela primeira vez, uma encenação de Gordon Craig. Era a produção de uma sessão dupla de óperas de Purcell, *Dido & Aeneas* e *Masque of Love*. Yeats escreveu diversas vezes sobre a profunda impressão que assistir aqueles espetáculos lhe deixou. Ele ficou tão impressionado que assistiu das coxias, com a irmã de Craig, Edith, a encenação que Craig fez, naquele mesmo ano, do auto de natal *Bethlehem*, de Lawrence Housman. Na ocasião, Yeats escreveu para Lady Gregory:

Eu aprendi um bom tanto sobre a encenação de peças com 'a natividade'; de fato eu aprendi mais do que Craig gostaria. Sua irmã me ajudou, trazendo-me para onde eu pudesse ver o modo que as luzes eram trabalhadas. Ele ficou indignado – tratava-se de uma cena muito interessante. Eu vi todos os figurinos também (Dorn, 1984, p. 15).

Edith Craig ainda tentou fazer com que Yeats e Craig trabalhassem juntos, mas foi só oito anos depois que essa desejada parceria realmente aconteceu. E esta colaboração interessa aqui muito, porque começou com o interesse mútuo dos dois artistas em relação às telas: Craig como seu inventor, oferecendo-as para alguém que, em testando-as e aprovando-as, poderia ajudar no seu sucesso, e Yeats, buscando novos meios para o seu teatro e apostando naquele talento para a encenação que tinha reconhecido anteriormente.

O que é importante de sublinhar é o fato de que Yeats tirou uma grande vantagem dessa parceria, ainda que ela não tenha significado para Craig nem a retribuição monetária que ele esperava, nem a consagração artística que desejava. Os três anos entre 1910 e 1913 em que Yeats e Craig estiveram profundamente envolvidos, trocando cartas e ideias, foram suficientes para Yeats aprender o princípio estrutural do funcionamento das *telas*, usando-o efetivamente em duas produções e emprestando dele tudo que queria. Mesmo sem pagar nada a Craig, ele incorporou aquela lição preciosa em seus futuros projetos, como, por exemplo, as *peças de dança*, desenvolvidas a partir de seu trabalho com Ezra Pound, quando este último estava editando as peças japonesas (Dorn, 1984, p. 33). Craig, do seu lado, encantou-se primeiramente com a curiosidade e elogios de Yeats para com o seu invento, depois, extremamente generoso, enviou ao poeta irlandês um modelo das telas e um caderno com os mapas quadriculados para que ele praticasse e aprendesse e, ainda, desenhou máscaras e figurinos

para produções do *Abbey Theatre*. Finalmente, ele se tornou cuidadoso o suficiente para proibir Yeats de viajar para fora da Irlanda, com as produções que tinha feito utilizando as telas, sem pagar pelos direitos do uso. O que se gostaria de enfatizar é que todo o episódio reflete, de um modo específico e concreto, o padrão geral de recepção que o teatro do século XX ofereceu às telas de Craig. Fazedores de teatro, sem ter que seguir as especificações precisas das patentes de Craig, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo a força daquela ideia de um novo padrão de construção cênica, sentiam-se livres para seguir aquela trilha que a *Scene* – aquele lugar flexível para uma infinita variação de cenas – tinha aberto sem pagarem nenhum tributo. No caso de Yeats, desde que havia uma amizade e um respeito artístico mútuo, o reconhecimento da importância da fonte de que ele tinha partido era explícito. Podem-se encontrar diversos textos e cartas, ou mesmo artigos publicados, em que Yeats assume a dívida que tinha para com Craig. Mais do que isso, existem alguns desenhos feitos por Yeats em seu caderno de anotações, durante o período que ele estava experimentando com o modelo de Craig para a produção de *The Hour Glass*, em janeiro de 1911, que mostram quão profundamente ele se serviu das ideias e procedimentos originais de Craig<sup>17</sup>.

Karen Dorn, que escreveu um capítulo sobre a colaboração teatral entre Craig e W. B. Yeats em seu livro sobre o teatro do poeta irlandês, cita a irônica explicação do arquiteto do *Abbey Theatre*, Joseph Holloway, sobre o que ele tinha visto quando encontrou Yeats manipulando as telas de Craig em 1910:

Todo o conjunto me pareceu semelhante, só que numa escala maior, aos blocos com que em criança construía casas. Como Yeats nunca brincou com blocos na sua juventude, as ideias infantis de Gordon Craig deram a ele um grato prazer agora (Dorn, 1984, p. 102).

Yeats parece muito agradecido pelo prazer que obteve *brincando* com as telas de Craig. Como ele escreveu no prefácio de *Plays for an Irish Theatre*:

Todo o verão, eu estive brincando com um pequeno modelo em que existe uma cena capaz de infinitas transformações e de expressar qualquer situação que não requeira uma realidade fotográfica. Sr. Craig – que inventou tudo isso – permitiu a mim encenar, no palco do Abbey, uma outra cena que corresponde a essa em uma escala de um *foot* para um *inch* e daí em diante (Yeats, 1911, p. XIII).

O próprio Craig, no mais detalhado texto que escreveu sobre as telas em 1910, para sustentar o processo de patenteamento e argumentar em favor de sua praticidade, enfatizou a ludicidade de sua invenção:

A arte de utilizar esta cena com os melhores resultados é uma bem delicada, mas adquirível com a prática. O objetivo do arranjador é situar as telas em tal posição que, movimentando um número mínimo de folhas, ele possa produzir o desejável tanto de variedade [...]. Eu advertiria qualquer um a evitar, se possível, o sentimento de que haja algo muito, muito difícil sobre essa manipulação. Eu sugeriria a eles que há algo, nessa cena, próximo de uma caixa de blocos de crianças. De algum modo, é algo para se brincar com e, se for jogado com o devido espírito, pode gerar muitos bons resultados (Craig, 1910, p. 35).

Acontece que, no fim, aquela grande ideia com que ele esperava ficar rico espalhou-se por toda parte e foi suavemente assimilada durante as décadas seguintes. Pode-se dizer que foi só nos anos 1960 e 1970, com realizações no campo de teatro e da performance como as alcançadas por Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson ou Tadeusz Kantor, que se tornou possível reconhecer o espírito da ideia de uma *quinta cena* concretizado de vários modos, mais ou menos inspirados pelo projeto *Scene* de Craig. Particularmente próximo ao mais otimista dos sonhos de Craig, principalmente no sentido do papel que as luzes desempenhariam naquela cena ideal, servindo como um meio de escrita para o encenador, é o trabalho feito nos últimos quarenta anos por Wilson, que deu à iluminação cênica o status de grande arte. É também inevitável mencionar, evocando a ideia original de Craig das *mil cenas em uma cena*, o recente *Ring's Cycle*, de Robert Lepage, produzido pelo *Metropolitan Opera House* de Nova Iorque. Lepage encenou as quatro óperas da obra-prima de Wagner com um único cenário, que era apenas uma grande, múltipla e flexível tela – realmente uma estrutura com um grande eixo horizontal em que retângulos móveis de uma única superfície eram articulados.

## Conclusão

Apesar de tudo isso, fazer tais projeções implica no risco de perder o frescor real e a simplicidade do jogo com as telas de Craig que está sendo sublinhado<sup>18</sup>. Para retomar o ponto feito para contestar



a versão canônica do projeto *Scene*, construída pelos pesquisadores mencionados, mas fortemente baseada na versão de Edward Craig do assunto, é importante recordar um único episódio que ele narra na sua biografia do pai. Aconteceu quando, no fim dos anos 1920, o diretor do famoso teatro Scala de Milão, na Itália, convidou Craig a produzir uma ópera. De acordo com seu filho:

Craig ficou terrificado com o que viu daquela maquinaria cenotécnica no Scala – maquinaria que (segundo ele) alguém se sentiria tentado a utilizar e que, de fato, o diretor desejava que alguém usasse para mostrar ao mundo o quão atualizado aquele teatro estava – e se sentiu seguro de que qualquer artista que trabalhasse lá se tornaria, em última instância, subordinado a essa maquinaria (Craig, 1968, p. 316).

Parece um bem claro contra-argumento em desfavor da tese de que o projeto *Scene* fracassou por razões tecnológicas. A maquinaria não foi nunca o problema de Craig. Havia muito de artesanato cênico complexo no funcionamento das telas, e Craig trabalhou duro para ter isso patenteado e tornado aplicável. A ideia central de uma *cena cinética* e os desenvolvimentos que ele fez partindo disso e sob o rótulo *Scene* foram alcançados e ganharam uma concretude histórica, ainda que seu formato conceitual original e os aspectos metafísicos implícitos nele não fossem plenamente desenvolvidos e tivessem de esperar o teatro que veio depois para serem totalmente realizados. Craig, de fato, estabeleceu, com seu poderoso instrumento, uma verdadeira nova gramática para a cena, sobre a qual o teatro moderno foi construído e de que a cena contemporânea é ainda devedora.

Pode-se, pois, concluir que o aposto de pioneiro serve a Craig principalmente por conta de sua invenção, uma com que, por meio das chamadas telas, ele abriu uma nova gama de possibilidades para o espaço teatral, seja para uma cena totalmente abstrata ou para uma mais convencional e dramática. Contra um tipo de mistificação do projeto *Scene*, eu enfatizei que Craig efetivamente o realizou de uma forma bem concreta, a despeito dos véus com os quais ele próprio ensombreceu aquela realização, provavelmente por conta de suas tensões internas, entre ambições espirituais e necessidade práticas. Em verdade, pode-se finalmente acrescentar que essa divisão interna contribuiu, de modo decisivo, para encobrir o efetivo cumprimento daquele projeto, e que ele foi o principal agente dessa depreciação.

## Notas

<sup>1</sup> *Edward Gordon Craig* (1963), dirigido por P. Guilbert e A. Venstein.

<sup>2</sup> Traduz-se *screens* por telas. Algumas versões em francês e português preferem traduzir as *screens* de Craig por *paravent* e *biombos*, respectivamente, devido a serem dobráveis. Essa opção corrobora a diferença entre os primeiros desenhos e o projeto *Scene*, que está aqui sendo contestada. Por isso, segue-se o exemplo da língua inglesa, que utiliza a palavra *screen* tanto para telas planas como para dobráveis.

<sup>3</sup> Em 1913, depois de já ter trabalhado duro com seus modelos e telas portáteis por muito tempo, no livro *Towards a New Theatre*, com quarenta imagens – algumas recentemente gravadas, outras gravuras em metal feitas em 1907 –, Craig já esboçava a ideia de uma evolução histórica de padrões cênicos, uma que seria plenamente desenvolvida na versão final do seu texto chamado *Scene*, nos anos 1920. Ali, basicamente, ele vai definitivamente afirmar que sua invenção, aquela patenteada em 1910, significa um quinto período na história do teatro – o primeiro teria sido o teatro grego; o segundo, o teatro medieval cristão; o terceiro, a *commedia dell'arte*; e o quarto, o teatro pós-renascentista, apresentado no interior de prédios, e que, de acordo com Craig, sobrecarregou a teatralidade com o fardo da representação realista.

<sup>4</sup> “Pois então eu teria dado a vocês a coisa em si mesma, não sua aparência, tivesse eu sido apoiado depois de ter mostrado o que eu podia fazer. Mas, mesmo a despeito de toda essa indiferença, eu fui capaz de levar o trabalho um estágio adiante em direção à realidade movendo-o um degrau atrás. Nesse sentido, essas gravuras são o que podemos chamar um trabalho com parentesco com um outro do qual emergiu. Este outro é menor – pretende fazer menos – demanda menos – e em alguns aspectos assemelha-se com sua fonte original. Foi um subproduto dos vinte desenhos no final desse livro. Essa cena menor, ‘As mil cenas em uma cena’, eu a usei em um teatro em Moscou para uma montagem de Hamlet, e foi usada por W. B. Yeats, a quem eu tive o orgulho de dá-la, em algumas apresentações no seu velho *Abbey Theatre*. Mas mesmo que tenha sido plenamente utilizada, eu suponho, em quinhentas performances, nunca foi utilizada como eu a planejei de ser usadas, com a exceção dos dois grandes modelos que eu construí em Florença. Nestes pequenos palcos eu permiti que existissem e se comportaram bem. Em Moscou e em Dublin não estive tão livre para ser ela mesma e eu não posso admitir que tenha desempenhado bem (Craig, 1923, p. 19-20).

<sup>5</sup> A coleção de Arnold Rood foi doada por ele, antes de sua morte, em 1985, ao *Victoria & Albert Museum* de Londres, Inglaterra, e pode ser pesquisada na sala de consulta da Blythe House, um prédio da instituição em Kensington Olympia.

<sup>6</sup> Arnold Rood, seguindo a sugestão de Edward Craig, magnifica o papel desempenhado por Isadora Duncan e suas práticas de dança em estilo livre na formulação do projeto *Scene* de Craig.

<sup>7</sup> Ele publicou as ilustrações com as especificações técnicas das patentes e alguns dos desenhos cênicos para algumas das produções que Craig projetou graficamente.

<sup>8</sup> Para conhecer a opinião de Le Boeuf sobre as profundas contradições em sua produção teórica, veja-se seu artigo *As Contradições Internas de Gordon Craig* neste número da Revista Brasileira de Estudos da Presença.

<sup>9</sup> Os modelos eram muito similares a teatros de bonecos, com uma estrutura de caixa cênica em que as telas podiam ser manipuladas e iluminadas.

<sup>10</sup> A série de gravuras em metal nomeada *Scene* foi produzida em 1907 e publicada em *Towards a New Theatre* (1913).

<sup>11</sup> Eynat-Confino fez uma detalhada descrição das produções da Purcell Operatic Society: *Dido & Aeneas* (1900), *Masque of Love* (1901) e *Acis and Galatea* (1902) (Eynat-Confino, 1987, p. 34-41).

<sup>12</sup> Desde *Dido & Aeneas*, de 1900, Craig esteve fazendo, de fato, um importante movimento em direção à ideia de uma *Scene*, este novo *lugar* que historicamente marcaria uma nova concepção do espaço teatral. Duas outras encenações excepcionais, feitas nos dois anos seguintes, seriam alcançadas: *Masque of Love*, em 1901 (a partir de *Dioclecian*, de Purcell, e apresentada no *Coronet Theatre*, em Nothing Hill, numa sessão dupla com *Dido & Aeneas*); e *Acis and Galatea*, em 1902 (de Haendel e apresentada no *Great Queen Theatre* em uma sessão dupla com *Masque of Love*). No mesmo curta-metragem de André Venstein já citado, Craig recorda claramente essas encenações do passado e afirma que elas foram as melhores coisas que ele efetivamente fez no teatro.

<sup>13</sup> Transcrição da fala de Craig em *Edward Gordon Craig* (1963).

<sup>14</sup> Transcrição da fala de Craig em *Edward Gordon Craig* (1963).

<sup>15</sup> Na medida inglesa, um *inch* mede 2,54 centímetros, e um *foot*, 12 *inches*, ou 30,48 centímetros. Um metro, portanto, teria um pouco mais do que três *feet* (pés).

<sup>16</sup> O texto foi republicado sob o subtítulo *Model Scenes*, com autorização do *Times*, no catálogo de outra exibição dos cenários modelos de Craig, realizada em 1912, em Manchester: *Catalogue of an Exhibition of Drawings and Models for Hamlet, Macbeth, the Vikings and Other Plays* (Craig, 1912).

<sup>17</sup> Karen Dorn detalha como Yeats, trabalhando com as telas de Craig, mudou completamente a primeira encenação de *The Hour Glass*, de 1905, na montagem feita em 1911, e mesmo a versão dramática do texto, na segunda encenação com as telas, em 1912 (Dorn, 1984, p. 23-33).

<sup>18</sup> Em novembro de 2013, eu propus aos estudantes do Professor Hugh Denard, professor assistente em Artes Digitais e Humanidades do *Trinity College Dublin*, o desenvolvimento de um *Jogo de Telas* virtual, feito a partir das especificações técnicas das patentes do projeto *Scene*. Eles desenvolveram efetivamente uma simulação virtual do uso das telas que Yeats fez na montagem de *The Hour Glass* no *Abbey Theatre*, em 1911. Veja em: <<http://craigscreens.blog.oldabbeytheatre.net/>>.

## Referências

- BABLET, Denis. **The Theatre of Edward Gordon Craig**. London: Eyre Methuen, 1981.
- CRAIG, Edward Gordon. **Scene (Notebook)**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1910. (Microfilm Craig's Collection.)
- CRAIG, Edward Gordon. **Model A** – scale of measurements. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1910. (Microfilm Craig's Collection.)
- CRAIG, Edward Gordon. **Scene**. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.
- CRAIG, Edward Gordon. **Catalogue of an Exhibition of Drawings and Models for Hamlet, Macbeth, the Vikings and Other Plays**. Manchester: Manchester Art Gallery, 1912.



CRAIG, Edward Gordon. A Word of Recognition. In: CRAIG, Edward Gordon. **Toward a New Theatre** – forty designs for stage scenes with critical notes by the inventor Edward Gordon Craig. New York: Benjamin Blon Inc., 1969.

CRAIG, Edward. **Gordon Craig**: the story of his life. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

DORN, Karen. Dialogue into Movement: W. B Yeats's theatre collaboration with Gordon Craig. In: DORN, Karen. **Players and Painted Stage**: the theatre of W. B. Yeats. Sussex/ New Jersey: The Harvest Press/Barnes and Nobles, 1984.

EDWARD Gordon Craig. Direção: P. Guilbert e A. Venstein. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1963. 16mm, son., black and white. (Gordon Craig Collection.)

EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the Mask**: Gordon Craig, movement, and the actor. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig**: a vision of theatre. London/New York: Routledge, 1998.

NEWMAN, L. M. Resources for the Future Study of Edward Gordon Craig: the seventh annual Gordon Craig memorial lecture, Venice. In: NEWMAN, L. M. **Gordon Craig Archive**: international survey. London: Malkin Press, 1974.

ROOD, Arnold. **After the Practice, the Theory**: Gordon Craig and the movement. Typescript of the 3<sup>rd</sup> Annual Gordon Craig Lecture, prepared for publication in Theatre Research, with some additional material. New York: Victoria & Albert Museum, 1970.

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

SENELICK, Lawrence. **Gordon Craig's Moscow Hamlet**. Westport/London: Greenwood Press, 1982.

SYMONS, Arthur. A New Art of the Stage. In: SYMONS, Arthur. **Studies in Seven Arts**. New York: E. P. Dutton and Co., 1907.

YEATS, William Butler. **Plays for an Irish Theatre**. London/Stratford-Upon-Avon: A. H. Bullen, 1911.

Luiz Fernando Ramos é professor associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Obteve seu doutorado no Departamento de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ensina História e Teoria do Teatro, desde 1998, no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

E-mail: lfr@usp.br

Este texto inédito também está publicado em inglês neste número.

*Recebido em 1º de março de 2014  
Aceito em 11 de maio de 2014*